

La IX edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 27 de febrero y 4 de marzo de 1989 en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Convento de Santa Clara de Cuenca, sobre el tema *El erotismo y la literatura clásica española*. El Seminario se desarrolló de acuerdo con el programa siguiente:

EL EROTISMO Y LA LITERATURA CLÁSICA ESPAÑOLA

PROGRAMA

- I. SESIÓN DE APERTURA
(Lunes 27 a las 9,30 horas)
Robert JAMMES (Univ. de Toulouse)
- II. PRESENTACIÓN DE "EDAD DE ORO" VIII
(Lunes 27 a las 11 horas)
Francisco YNDURÁIN (Univ. Complutense)
Luciano GARCÍA LORENZO (CSIC)
- III. PRESENTACIÓN DE "MANUSCRT. Cao" II
(Lunes 27 a las 11,15 horas)
Juan Pablo FUSI (Director de la Biblioteca Nacional)
Francisco Javier HERNÁNDEZ (Carleton University, Ottawa)
- IV. EL EROTISMO
Preside: Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (UAM)
Ángel GABILONDO PUJOL (UAM)
Javier SADABA (UAM)
Pierre CIVIL (CRES)
José Luis ALONSO HERNÁNDEZ (Univ. de Gröningen)
Coloquio.

V. EL EROTISMO EN EL TEATRO

(Lunes 27 a las 16,30)

Preside: Marc VITSE (Univ. de Toulouse)

Teresa FERRER (Univ. de Valencia)

Milagros TORRES (CRES, París)

Javier HUERTA CALVO (Univ. de Amsterdam)

Juan OLEZA (Univ. de Valencia).

Pilar PALOMO (Univ. Complutense)

J. A. PARR (Univ. of Southern, California)

Coloquio.

VI. EL EROTISMO EN LA NOVELA, I

(Martes 28 a las 9,30 horas)

Preside: Agustín REDONDO (Sorbonne Nouvelle, París)

Aldo RUFFINATTO (Univ. de Torino)

Javier BLASCO (Univ. de Valladolid)

Silvy ROUBAUD (Sorbonne, París IV)

Coloquio.

VII. EL EROTISMO EN LA NOVELA, II

(Martes 28 a las 12,00 horas)

Preside: Carroll B. JOHNSON (UCLA, Estados Unidos)

Antonio REY HAZAS (UAM)

Miguel TEIJEIRO (Univ. de Cáceres)

C. STROSETZKI (Univ. de Düsseldorf)

Coloquio.

VIII. EL EROTISMO EN LA POESÍA, I

(Miércoles 1 a las 9,30 horas)

Preside: Aurora EGIDO (Univ. de Zaragoza)

Remedios MORALES (Univ. de Granada)

Inés RADA (CRES, París)

Antonia MOREL D'ARLEUX (Sorbonne, París III)

Coloquio.

IX. EL EROTISMO EN LA POESÍA, II

(Miércoles 1 a las 12,00 horas)

Preside: Diego CATALÁN (UAM)

Christopher MAURER (Harvard University)

Carlos RUIZ SILVA (UAM)

George HALEY (Univ. Illinois, Chicago)

Charles DAVIES (Westfield College, Londres)

Coloquio.

- X. FORMAS DE VIDA, I
(Jueves 2 a las 9,30 horas)
Preside: Mario HERNÁNDEZ (UAM)
Gabriele MORELLI (Univ. de Milán)
Andrés SORIA OLMEDO (Univ. de Granada)
M.ª Teresa CACHO (Univ. de Zaragoza)
Coloquio.
- XI. FORMAS DE VIDA, II
(Jueves 2 a las 12,00 horas)
Preside: Juan OLEZA (Univ. de Valencia)
M.ª Luisa CERRÓN (UAM)
Jesús GÓMEZ (UAM)
Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)
Coloquio.
- XII. SEMINARIO: LOS CLÁSICOS DE LA LITERATURA ERÓTICA
(En Cuenca, jueves 2 a las 19,30 horas)
Preside: Pablo JAURALDE (UAM)
Emilio DE MIGUEL (Univ. de Salamanca)
Coloquio: Javier BLASCO, Ch. DAVIES, Ch. MAURER
- XIII. SEMINARIO: EROTISMO FEMENINO Y EROTISMO MASCULINO
(En Cuenca, viernes 3 a las 10,00 horas)
Preside: Domingo YNDURÁIN (UAM)
Monique JOLY (Univ. de Lille, III)
Coloquio: I. RADA, M. TORRES, T. MARÍN, C. GALLARDO
- XIV. SEMINARIO: EL EROTISMO CERVANTINO
(Viernes 3 a las 12,00 horas)
Preside: G. HALEY (Univ. de Illinois, EE.UU)
Augustín REDONDO (Sorbonne Nouvelle)
Carroll B. JOHNSON (UCLA, EE.UU)
Coloquio.
- XV. PRESENTACIÓN DEL SEMINARIO EDAD DE ORO, X
(Viernes 3 a las 17,00 horas)
P. JAURALDE, M. MUELAS, T. FERNÁNDEZ
Coloquio.
- XVI. SESIÓN DE CLAUSURA
(Viernes 3 a las 20,00 horas)
Resumen del Seminario: Clara GIMÉNEZ (UAM)



Este volumen se publica con subvención del CAYCIT
(Ministerio de Educación y Ciencia)

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO. Volumen IX
I.S.B.N.: 84-7477-094-7
Depósito Legal: M-13127-1986
Fotocomposición: CADSA, S.A.
Imprime: S.S.A.G., S.A.
Lenguas, 14. Edif. Lunes, 3.ª planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid



Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

JOSÉ LUIS ALONSO

Claves para la formación del léxico erótico 7

FRANCISCO JAVIER BLASCO

Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en la "Arcadia" de Lope 19

PIERRE CIVIL

Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro 39

TERESA FERRER VALLS

El erotismo en el teatro del primer Renacimiento 51

ÁNGEL GABILONDO

El Eros como conversación 69

JESÚS GÓMEZ

La tradición literaria del galán de monjas 81

GEORGE HALEY

La triple invasión: La "Profecta del Tajo" de Fray Luis de León 93

JAVIER HUERTA CALVO

Risa y Eros. Del erotismo de los entremeses 113

CARROLL B. JOHNSON

La sexualidad en el "Quijote" 125

MONIQUE JOLY

El erotismo en el "Quijote": la voz femenina 137

CHRISTOPHER MAURER

"Soñé que te... ¿dizelo?". El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII 149

REMEDIOS MORALES

Las procacidades de un romance quevediano 169

ANTONIA MOREL D'ARLEUX

Obscenidad y desengaño en la poesta de Quevedo 181

GABRIELE MORELLI

Galantería y moda en Alfonso d'Avalos, literato y gobernador de Milán 195

- JUAN OLEZA**
La comedia: el juego de la ficción y del amor 203
- PILAR PALOMO**
El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina) 221
- JAMES A. PARR**
Erotismo y alimentación en "El Burlador de Sevilla": El mundo al revés 231
- INÉS RADA**
Expresión del erotismo en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza 241
- AUGUSTÍN REDONDO**
Las dos caras del erotismo en la primera parte del "Quijote" 251
- ANTONIO REY HAZAS**
El erotismo en la novela cortesana 271
- CARMEN SIMÓN PALMER**
El erotismo en los libros científicos 289
- ANDRÉS SORIA OLMEDO**
Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento 297
- MIGUEL A. TEIJEIRO**
Narrativa áurea, erotismo contenido. El caso de los peregrinos enamorados 311
- MILAGROS TORRES**
Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope 323
- RESEÑAS**
- De OSCAR BARRERO a MICHEL MONER,
Cervantes conteur, Ecrits et paroles. Madrid, Casa de Velázquez, 1989 335
- De MILAGROS TORRES a FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA,
Lope: vida y valores. Puerto Rico, Universidad, 1988 339

CLAVES PARA LA FORMACIÓN DEL LÉXICO ERÓTICO

A pesar de la escasa presencia de términos eróticos en las obras de lexicografía, y a la casi total ausencia de tratados especializados, con honrosas excepciones como, por ejemplo, el interrumpido *Diccionario secreto* de C. J. Cela¹, pienso que estaremos de acuerdo en reconocer que se trata de un vocabulario sumamente abundante y vivaz. Acudir a la censura moral o religiosa para justificar la laguna lexicográfica que existe con respecto al erotismo, si explica algo, no es, desde luego, el todo. Y acaso sea una explicación de interés menor por lo facilona y porque el instalarnos en el reconocimiento de la ausencia no supone acicate alguno para colmar la laguna en el caso de que sea posible, y la afirmación de abundancia de materiales que hemos hecho nos indica que sí lo es. Como mi intención desde hace algún tiempo y a largo plazo es la de tratar de suplir, dentro de mis capacidades, esa carencia, desearía que la presente aportación se entendiera como una invitación para tratar de analizar las claves del funcionamiento y creación del léxico erótico; y acaso para animar a algunos a reflexionar conmigo en la doble perspectiva de comprender textos y de reunir materiales para un futuro *Vocabulario del erotismo*.

Empezaremos por delimitar epistemológicamente el campo de nuestro estudio. Como la distinción, a veces difícil, entre sexualidad, sensualidad, erotismo y pornografía ha dado y puede dar ocasión a discusiones larguísima, interesantes incluso, pero que nos apartarían de nuestro objetivo lexicográfico, creo que lo mejor es obviarla. Diremos que entendemos el erotismo como el placer compartido de la utilización del sexo y los sentidos. Al decir compartido no es que olvide las prácticas y placeres llamados solitarios; es que pienso que Quevedo tiene

¹ C. J. Cela, *Diccionario secreto* (dos tomos). (Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1972).

razón, al menos a nivel del imaginario, cuando al describir el aislamiento en que se encuentra un ermitaño mulato nos dice:

Y haciendo la puñeta,
estuvo amancebado con su mano,
seis años retirado en una isleta.
(QUEV. II, 636, 110-111)².

Este imaginario gratificante y solidario es tan real como la llamada comúnmente realidad.

Objeto de nuestro estudio es el léxico utilizado para hablar del erotismo en todos sus componentes y manifestaciones que, ya hemos dicho, es bastante amplio. De esta abundancia lo primero que tendrá que llamarnos la atención es que parece ir en contra del principio de economía que rige el lenguaje, que en su grado máximo es: para un significado, un significante.

Conviene apuntar aquí las dos marcas que parecen presidir la formación del vocabulario erótico: su carácter relativamente fluctuante y su carácter alusivo. Con fluctuante queremos indicar que es susceptible de desplazamientos de tipo léxico, semántico, simbólico, homológico, antitético, etc., que veremos luego más detalladamente, que tienen como resultado la generación de términos eróticos nuevos. También que la fluctuancia actúa, a otro nivel diferente, como filtro de fijación o de pérdida léxicas que determina el éxito o el fracaso de cada término en particular y que en nuestro caso, el del erotismo en la Edad de Oro, vienen indicados por el registro textual o, mejor, intertextual, de los mismos.

En la misma línea, con el procedimiento por alusión queremos indicar que nos movemos en un terreno no denotativo literalmente, sino metafórico en el sentido más amplio de metáfora. De ahí que este sistema de creación metafórica no contradiga el principio de economía de la lengua, ya que cada metáfora se diferencia de sus semejantes en la magnificación de ciertos rasgos particulares privilegiados en detrimento de otros; lo que conlleva la percepción particular que de un determinado significado tiene el metaforizador del mismo y que quiere comunicar a sus interlocutores eventuales.

La combinación sincrónica o diacrónica de todas estas características específicas es la que da como resultado la creación y conservación del vocabulario erótico deducible de los registros léxicos.

Teniendo en cuenta las características aludidas, la primera cuestión que se nos plantea a la hora de elaborar un vocabulario erótico es la del criterio o los criterios seguidos para la aceptación o no de determinados términos, sobre todo en los casos de registros léxicos pobres. Ciertamente es que el contexto en el que los términos se inscriben es de gran ayuda en muchos casos, pero por su función de deter-

² F. de Quevedo, *Obra poética*. Ed. de J. M. Blecua. (Castalia: Madrid, 1970).

minante puede plantear problemas y empujar a errores y falsificaciones. Por poner un ejemplo, si partimos para nuestros registros de la recopilación *Poesía erótica del Siglo de Oro*³, uno de los libros imprescindibles para este tipo de trabajo e intereses, se nos facilita la labor, ya que desde el título (que recubre bien el contenido y la justificación sería que los autores dan al presentar la recopilación), la obra constituye un contexto que obliga al más simple de espíritu a leer las composiciones en una perspectiva erótica, incluso aquéllas que, fuera de ese contexto, podrían parecer a algunos anodinas. Pero, justamente a causa de este fuerte determinante previo, se corre el peligro de ir en la lectura más allá, de interpretar más de lo que realmente hay desde el punto de vista del léxico erótico. Diremos que si los términos están en su mayoría abundantemente registrados y asentados en este libro y en otros, con algunos pocos no ocurre así, y de ahí el peligro apuntado.

Al margen de un trabajo sobre antologías, puede presentarse el caso de un texto aislado, presentado explícitamente o no como erótico, y en el que el autor, por razones diversas (p.e., de rima en poesía, de situaciones coyunturales especiales, de asociaciones o implicaciones poco claras o poco justificadas, por motivaciones estrictamente personales y significativas acaso sólo para el autor), éste introduce términos no presentados como eróticos en otros contextos diferentes o no registrados o, simplemente, que para funcionar como eróticos sólo tienen el apoyo contextual de la composición en que se inscriben.

Un único ejemplo nos servirá para ilustrar estas dos posibilidades. Es el romance "Hortelano era Belardo" del *Romancero general* de Lope de Vega. La primera parte de este romance, que es la que nos interesa, se incluye en nota en *Poesía erótica* para justificar el significado erótico de *cardo* e indirectamente el de la inocencia (que estimo muy relativa) de *trébol*⁴. En el romance, el hortelano Belardo va plantando una serie de plantas en diversos lugares de la huerta que espera ofrecer, crecidas, a diversos tipos de mujeres, niñas, casadas, viudas, viejas, frías, etc., con evidente significación amorosa y erótica. Doce son las plantas citadas, de las cuales solamente cuatro se registran en el vocabulario final del libro relacionadas con el erotismo, a saber: *trébol*, *cardo*, *lechuga* y *mastuerzo*, todas ellas bien asentadas contextual e intertextualmente. Los otros ocho términos vegetales no se registran como relacionados con el erotismo. De algunos podemos afirmar que lo son, ya que los hemos registrado así sobre todo en composiciones de tipo folklórico.

Así, la *albahaca*⁵ que Belardo destina a las casadas mayores de treinta años. La

³ P. Alzieu y otros, *Floresta de poesia erótica del Siglo de Oro*. U. de Toulouse-Le Mirail. (France-Ibérie Recherche, 1975).

⁴ Se trata de la nota a la estrofa v. 13 a 20 de la poesía n.º 87, "Estábase un cardo, / cardo corredor, / cubierto de trébol."

⁵ M. Manzano, *Cancionero de Folklore zamorano* (n.º 568). (Madrid: Alpuerto, 1982).

albahaca es planta cargada de connotaciones muy diversas en relación con la magia y el ocultismo; según Covarrubias, “machacada y puesta entre piedras cria escorpiones...” que sin duda “pican” como la cola de alacrán de Pármeno en *La Celestina*. La *albahaca de arroyo* es también llamada *hierba de leche* porque “sus hojas y ramos quebrados destilan un liquor como leche” (Aut.) Por último, se distinguen dos especies, macho, de flores amarillas y hembra, de flores blancas. Las nuestras son, precisamente, *albahacas amarillas*.

Para las viudas que encubren el verdor de su alma con la saya negra, Belardo planta *lirios* y *verbena* que alegrarán su tristeza. Aunque los significados simbólicos del *lirio* son variados, casi todos se asocian a una relación amorosa hasta el punto de atribuirse su creación a Venus y a los Sátiros, sin duda a causa de su pistilo vergonzoso (Angelo de Gubernatis), y cuyo perfume “es lo contrario de un olor casto... que participa del de las conservas afrodisíacas del Levante y de la confitura erótica de la India” (Huysmans)⁶. Por su parte, la *verbena*, además de planta y siempre relacionada con ella, se asocia a la alegría y al paseo de madrugada en la mañana de San Juan en la frase “coger la verbena”.

Toronjil siembra Belardo para las muchachas mentirosas. El toronjil, y lo que es más importante, el *agua de toronjil* es la empleada en el lavatorio amoroso, ritual de pies y manos a que el amante es sometido por parte de la amada antes de la realización amorosa. Aparece muy claramente en el romance “Don Francisco” del *Cancionero segoviano*⁷ y también en el romance “Tarquino y Lucrecia” de la tradición sefardí⁸. Como detalle curioso, señalemos que ni en el romance segoviano (caso de adulterio descubierto, romance heredero del tradicional *Bernal Francés*) ni en el sefardí (caso de forzamiento) los amores se llevan a cabo “con normalidad”. ¿Alude Lope de Vega con la asociación toronjil-muchachas mentirosas a un tipo de amores imposibles por falsedad y engaño, de sustrato tradicional y folklórico?

El *apio* para las opiladas y las *almendras* para las preñadas que siembra Belardo no parecen ser directamente eróticos, aunque en algo se relacionan con el erotismo. El apio se utilizaba como diurético y, aplicado aquí a las opiladas o que sufren de amenorrea, es empleado por translación como susceptible de provocar una menorragia entendida jocosamente como “diuresis menstrual”. Las

⁶ Tomado del *Dictionnaire des Symboles* de S. Chevalier y A. Gheerbrant. (Paris: Seghers, 1974). Art. LIS.

⁷ A. Marazuela-Albornos, Segovia, 1964. “Le ha lavado pies y manos / con agua del toronjil” (p. 393).

⁸ Cf. entre otros, R. Benmayor, *Romances judeo-españoles de Oriente*. (Madrid: Gredos, 1979). Aparecen aquí las formas *toronjales* y *toronjale* que en el Glosario final (acaso por influencia de *toronjal* del romance 4b 14 donde con toda evidencia se trata del *toronjo*) la señora Benmayor identifica como “de toronja”. No creo que sea el caso ya que en todas las variantes de ese romance 4 también se habla del lavatorio pero refiriéndose al agua y al jabón y no a la *toronja* ni al *toronjil*. Sin alargarnos más dejemos constancia de un hecho curioso que merecería estudio aparte.

almendras parecen aludir a los melindres y caprichos que se atribuyen a las preñadas; *dama de media almendra* es locución por “melindrosa” y el término *melindrosas* aparece precisamente en el verso siguiente, “para melindrosas cardos”. Añadamos que el almendro se asocia con frecuencia al amor (pensemos en las veces que aparece, sin motivación muy aparente, en el romance de Gerineldo entre otros) y que, además, existe el bien asentado *aceite de almendras*, semen, que es lo que la preñada ha recibido.

Las *ortigas* destinadas a las viejas y el *asenjo* a las feas parecen contener la virtud de alejarlas por lo que pican y por lo que amarga, respectivamente; aunque acaso las ortigas a las viejas tengan la virtud de espolearlas y animarlas como en otras utilizaciones; de momento nos falta documentación.

Con estos ejemplos hemos tratado de justificar la aceptación erótica de varios términos basándonos en la contextualidad, la intertextualidad y el simbolismo. Pensamos que no hemos avanzado mucho, aunque algo sí, y que se impone la necesidad de buscar otros criterios justificativos, ahora de carácter teórico, que, aunque de modo hipotético, permitan la aceptación de términos eróticos posibles, y en último caso justificables por un registro léxico en curso de realización.

Por poco que nos detengamos en la observación de una simple lista de términos de utilización erótica, bien asentados léxicamente a partir del criterio de intertextualidad, nos damos cuenta de que éstos, en su mayoría, corresponden a una serie de campos léxicos bastante precisos y concretos, que aparentemente nada tienen que ver con el erotismo, pero que, generosos, prestan su vocabulario para un funcionamiento erótico. Sin pretender ser exhaustivos y teniendo sólo en cuenta una lista limitada de términos, observamos que el vocabulario bélico, el agrícola en el sentido más amplio, el ígneo, por llamarlo de alguna manera, el de la caza, el de la alimentación, el de múltiples profesiones o actividades (algunas muy bien representadas y otras menos), prestan muchos de los términos que resultan propios dentro de un empleo erótico.

Analizando globalmente algunos de estos campos léxicos susceptibles de préstamos al erotismo, nos encontramos con lo siguiente: a ojo de no tan buen cubero, ya que no es necesario tenerle, queda claro que desde el punto de vista cuantitativo, los léxicos bélico y agrícola son los más generosos en sus préstamos; con una particularidad, que si nos atenemos a consideraciones históricas, sociológicas o meramente técnicas, resulta bastante lógica. Si en nuestros siglos clásicos podemos encontrar un cierto equilibrio en lo cuantitativo, en cuanto a la abundancia de términos de préstamo de uno y otro campo, se puede observar que a medida que el tiempo avanza hasta nuestros días, se percibe una reducción notable en lo que respecta a lo bélico y menor en lo que respecta a lo agrícola. Sobre todo, si tomamos como punto de referencia de conservación lo que nos aporta la transmisión folklórica, lo que, desde el punto de vista personal, es abso-

lutamente necesario⁹. Es lógico: la transmisión folklórica se recoge y apunta en medios fundamentalmente agrícolas, por una parte, y por otra, el belicismo actual es menos personal y más masificado e indiscriminado que el tradicional o clásico. El héroe de tipo medieval, susceptible de realizar hazañas individuales, ha sido reemplazado por ejércitos anónimos en los que el héroe es prácticamente imposible, y desaparece bajo cualquier bomba contra la que nada puede hacer por valiente que sea¹⁰. Esta disminución de los préstamos bélicos acaso se compense con los de la cinegética, considerada como derivado bélico, que bien representada en la lexicografía clásica, sigue teniendo bastante representación en la actualidad, y, lo que es más significativo, tiene un desarrollo muy cercano a la agricultura acaso por el marco en que se desenvuelve. En lo que se refiere a la agricultura, la continuación de préstamos al erotismo, además de lo dicho acerca de las áreas folklóricas de registro — eminentemente agrícolas —, creo se debe también a que, a pesar de los indudables avances técnicos de la agricultura en España, la tradición sigue teniendo un gran peso.

Si abandonamos las consideraciones generales, cuya observación y análisis ocuparía libros enteros de muchas páginas, y dedicamos nuestra atención a las formas en que se lleva a cabo el préstamo léxico de algunos de los campos señalados al del erotismo, encontramos lo siguiente:

En lo bélico, ya el Arcipreste nos habla del amor como *lucha*, y ahí están sus encuentros con las serranas que le invitan a *luchar*; y, dada la categoría y superioridad de las oponentes, tiene todas las probabilidades de perder, de perderlo todo, como así sucede puesto que es prácticamente violado. El último verso de la *Soledad primera* de Góngora nos cuenta cómo Venus previene “a batallas de amor campo de pluma”; y en uno de sus romances [8. 1582 (¿1585?) de la ed. de J. e I. Millé, Madrid, Aguilar, 1961] se dirige acusador al Amor con estas palabras:

Sé que es tu guerra civil
y sé que es tu paz de Judas;
que esperas para batalla
y convidas para justa.

Y, efectivamente, el amor es *lucha*, *guerra civil*, la peor de las guerras, *paz de Judas*, es decir falsa, guerra escondida, *batalla*, *justa*. Todas las fases y situaciones de este combate de muerte y vencimiento para el varón y de triunfo para la dama se encuentran representadas por medio de préstamos bélicos a lo erótico. La pre-

⁹ Seguimos en esto a R. Jakobson para quien “en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada. Por supuesto, una de las funciones de la forma puede ser reemplazada por otra. Mas apenas una forma queda sin función, se extingue del folklore”. “El folklore como forma específica de creación”, en *Ensayos de poética* (Madrid, 1977).

¹⁰ Esto no hace más que reflejar el paso muy analizado y admitido del héroe individual al héroe colectivo.

paración, donde los contendientes aceptan el *desafío* y se *aparejan* para la *lucha*, se *arman*, sea con *escudo*, *escudo hendido*, *cota*, *mallá*, *adarga*, *capacete* o *broquel* la dama, sea con *espada*, *lanza entera y sana*, *azagaya*, *espuela* o *acicate* o *púa*, *arnés*, *caballo* si de *justar* se trata; o de *ballesta*, naturalmente *armada* para que salga el *sostrado*, con su *bohordo*, *arcabuz*, *culebrina*, *bombarda* o *cañón* —que no falten *balas*— si se trata de *asalto* a una *valla*, una *casa*, un *castillo*, un *muro*, una *muralla almenada*, una *fortaleza* que hay que *batir* con su *foso* cuyo *postigo* hay que *abrir* o *derribar* como sea, aunque muchas veces “nunca fuera cerrado” (Góngora). En la *justa* eligen el lugar preferiblemente en *campo llano*, *entran en la estacada*, *embrazan los escudos*, *arremeten*, él como *conquistador*, ella como *mantenedora de la tela*; y allí es el *enristrar de lanzas*, *cabalgar*, *correr la tierra* o *la carrera*, *dar la espolada*, el *embocar*, el *encontrar*, *dar el acero*, el *rajar*, el *barahustar*, *abrazarse*, *luchar*, el *romper de la tela* y el *tenderla*, el *derribar*... Hete aquí, “que quien entra armado / sale sin alborozo” (Góngora), la *lanza rota* o que *blandea*, las *armas destrozadas*, *vencido*, *muerto*, mientras que “por ellas queda el campo” (Celestina), *vencedoras*. No he inventado nada y esta mínima lista de préstamos del vocabulario bélico al erótico podría ampliarse sin ninguna dificultad¹¹.

Naturalmente, los niveles de empleo de este vocabulario son muy variados y recorren una gama que va desde lo que algunos considerarán nivel grosero, como la batalla final de la *Caragicomedia*¹² entre *coños* y *carajos* (que termina con la muerte del famoso carajo de Diego Fajardo y de todos sus compañeros de armas a manos de los embravecidos coños), hasta el nivel de delicadeza extrema donde apenas es perceptible, en apariencia, el contenido erótico, como en este párrafo de *La Celestina*¹³.

Dice Celestina a Calixto:

Consuelate, señor, que en un ora no se gano Çamora; pero no por esso desconfiaron los combatientes.

CAL.- ¡O desdichado! Que las ciudades estan con piedras cercadas, y a piedras, piedras las vencen. Pero esta mi señora tiene el coraçon de azero. No ay metal que con el pueda, no ay tiro que lo melle. Pues poned escalas en su muro: unos ojos tiene con que echa saetas, una lengua llena de reproches y desvios, el assiento tiene en parte que (a) media legua no le pueden poner cerco. (Aucto VI, p. 122-3).

Un lector poco atento o poco avisado apenas concederá a este párrafo el valor de una metáfora bonita para describir los temores de Calixto. Y, sin embargo, sabemos que escalas (la simbólica de Celestina y la real) es lo que pone Calixto

¹¹ Todos estos términos han sido tomados y están bien asentados en múltiples obras clásicas anónimas o de autores como Quevedo, S. Horozco, Góngora, Lope de Vega, etc.

¹² *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. (Valencia, 1519).

¹³ *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Ed. de M. Criado de Val y G. D. Trotter. (Madrid: CSIC, 1958).

para quebrantar el propósito de Melibea, y que de lo alto de la escala cae como el combatiente Garcilaso en sentido literal, fundiendo así el nivel de la realidad banal y el nivel del simbolismo erótico. Dirigiéndose a su padre dirá Melibea: "Quebranto con escalas las paredes de tu huerto, quebranto mi propósito, perdí mi virginidad". Queda claro que la diferencia entre la batalla de la *Caragicomedia* y el párrafo de *La Celestina*, sembrados ambos de préstamos bélicos, estriba en que el primero emplea repetidas veces los denotativos coño y carajo, rompiendo así el velo metafórico. Velo metafórico que envuelve totalmente al segundo y que sólo en la pérdida de virginidad de Melibea cobra sentido.

En cuanto a los préstamos de la agricultura al erotismo, acaso más universales que los bélicos, reposan en el simbolismo profundo (pero bastante evidente) de la concepción femenina de la tierra que hay que abrir y sembrar para que produzca frutos. A partir de ahí, todo lo que responda a la utilización agrícola de la tierra tiene cabida en el erotismo. El *labrador* y el *hortelano* abrirán la tierra, el *majuelo*, la *huerta*, el *huerto* con el *arado* y con el *azadón*; sembrarán sus *semillas*: su algo de *culantro* en una esquina y por las otras *perejil*, *mastuerzo* y *ensalada*, *chicoria* y *alcachofa*; no falten la *retama* ni el *tomillo*, su poco de *romero* y *albahaca*; el *nabo*. Plantarán árboles: los de *castaña*, *aceitunas*, *limones* y *naranjas*, las *nueces* tan ricas con el *pan*. Trasplantarán *zanahorias*, *puerros cuellalbos* y *cohombros*. Todo amorosamente *labrado*, *regado* y *remojado* ¿Y en seco? Los *garbanzos* y el *trigo*, metidos en el *trojo* o llevado el *grano* al *molino* en *alforjas* donde será *molido* destilando la "harina blanca de leche" (Quevedo) que *cernida* con *harnero* o *cedazo*, servirá para *amasar* el *pan cocido* en el *brasero* del *horno*...

Y entramos así, de hoz y de coz, en el vocabulario ígneo en el que todo lo que se desarrolla en torno a la metáfora estereotípida del "fuego amoroso consumidor de amantes y de místicos" tiene aquí su cabida, cierto que bajo formas bastante menos poéticas que la apuntada. Así la mujer poseedora de un *horno*, *fragua* o *brasero* en los que se cuece el *pan*, también curiosamente femenino, se *hurga* con el *hurgón*, con el apoyo de un *hurón* bien asentado, o se enciende un *tizón*. Para el hombre la *vela*, el *cirio* y hasta el *cirio pascual* son imprescindibles si quiere hacer algo de provecho. En ocasiones, la distribución erótica se hace a partir de elementos que agrupan varios significados íntimamente ligados desde el punto de vista funcional: "no arde el candil sin mecha", dice Sebastián de Horozco en su *Cancionero*¹⁴, donde se nos presenta a la vez un *candil* femenino, una *mecha* masculina de cuya conjunción surge el *arder*... Y es que, después de todo, también asevera Horozco, esta vez en su *Teatro Universal de Proverbios*¹⁵: "El hombres es fuego / y la mujer estopa / viene el diablo y sopla".

¹⁴ S. de Horozco, *El Cancionero*. Ed. de J. Weiner. (Bern und Frankfurt: Herbert Lang, 1975).

¹⁵ S. de Horozco, *Teatro Universal de Proverbios*. Ed. de J. L. Alonso Hernández. (Salamanca: U. de Salamanca, 1986).

Probablemente, con un poco de imaginación, cualquier oficio, profesión o estatuto social es susceptible de préstamos léxicos al vocabulario erótico. Si mis cuentas son buenas, sólo en la parte clasificada como "Oficios" del citado *Poesta erótica* aparecen nueve oficios cada uno de los cuales es soporte de una composición poético-erótica. Naturalmente, hay actividades que se prestan mejor que otras a ser utilizadas léxicamente en favor del erotismo; por ejemplo, la ya citada de cultivador de la tierra en todas sus especialidades, y también la de la hilandera. Pero, aunque con menos posibilidades, parece que todas pueden emplearse. Baste poner como ejemplo el de una composición anónima manuscrita del siglo XVII, pienso que poco conocida debido a su reciente descubrimiento y publicación¹⁶, que sistemáticamente y en forma de catálogo reúne cuarenta y seis designaciones sólo para *carajo*, de las que media docena ni siquiera se registran en el *Diccionario secreto* de Cela. En ella se pasa revista a otras tantas profesiones o actividades que determinan cada una de esas designaciones. Como no es cuestión de citarlas todas, lo que ya se ha hecho y justificado en otro lugar, me limitaré a entresacar los ejemplos que me hacen más gracia, independientemente de que hayan sido registrados en otra parte. Los soldados "le llaman el *sacatrapos*", "los pícaros la *pobreça*", "los estudiantes *timebunt*", "los frailes el *coronado*", "las fregonas *estropajo*", "los pescadores *jerel*", "los cirujanos el *din*", "los músicos *trompetario*", "el *negocio* los letrados", "el *remo* los confiteros", "las monjas el *golpeado* / porque con sus lindas manos / le hacen salir el caldo", "los taberneros el *ramo*". Como hemos llegado a doce y es buen número lo dejamos así.

Hemos podido observar que muchos de los préstamos que determinados campos léxicos hacen al vocabulario erótico responden a criterios metafóricos bastante evidentes; en otros casos no es tan evidente y se hace necesario el investigar las claves profundas que han hecho posible el préstamo. Que dos *conejos* o *conejos* sean dos cojones, pasa; la metátesis anagramática *campa* por sus fueros. Pero que los conejos se conviertan en *ovejas* ya es más problemático; claro que, después de todo, las ovejas son lecheras: "Darte he dos ovejas / que leche te envíen" (*P. erótica*, n.º 47). ¿Y las cabras? La leche de cabra es saludable, y si va acompañada de un cabrito, mejor:

Por sólo que me abras
y admitas tantito
te ofrezco un cabrito
con un par de cabras (*P. erótica*, n.º 47)

Queda, sin embargo, que continuamos moviéndonos en los límites de una contextualidad que es la única que justifica el significado erótico de algunos tér-

¹⁶ *Jácara* editada por A. Sancho Sáez en *Crónica de la "Cena jocosa" de 1684*. (Jaén: Amigos de San Antón). Un análisis de los términos que contiene esta *jácara* ha sido realizado por mí y se publicará en breve en el libro de homenaje al prof. Sancho Sáez con el título *Sobre la nueva jácara del carajo antiguo*.

minos; como en el caso evidente del último ejemplo, ya que los términos contruidos en torno al lexema CABR- están mucho mejor registrados y asentados para aludir a la “cornudez”, p.e., que a determinados órganos eróticos que lo son aquí únicamente apoyados por el dos y el uno, un par de cabras, un cabrito.

En un trabajo de hace ya algunos años exponía las leyes seguidas en la elaboración simbólica¹⁷ que, aplicadas a la formación del léxico erótico —proponía a manera de hipótesis— podían justificarlo bien. Como quiera que trabajos posteriores hayan confirmado las grandes líneas de esta hipótesis, retomo lo entonces dicho añadiendo las correcciones que la observación práctica sobre el léxico erótico me ha obligado a hacer.

Tenemos, en primer lugar, la designación erótica literal denotativa; es decir, los términos generalmente considerados groseros, razón por la que son rechazados con frecuencia en las obras de lexicografía. Este rechazo que, a nivel normativo, extralingüístico desde luego, suele darse también a nivel del habla (“eso no se dice”, “no digas cosas feas o groserías”, etc.) es el que empuja a la creación de designaciones eufemísticas o metafóricas, ya que no porque no se nombre la cosa deja de existir, y de alguna manera hay que llamar al pan y al vino aunque no sea al pan, pan y al vino, vino.

Las designaciones elípticas se producen por:

a) Polisemia, en las que se incluye la metáfora formal de términos generalmente lexicalizados y bien asentados.

b) Homología semántica, cuando un término no erótico comporta algunos semas que privilegiados en un determinado momento coinciden con los más evidentes de un término denotativo erótico.

c) Antítesis, cuando un término perteneciente a un determinado campo léxico se asienta bien, por préstamo, en el campo léxico del erotismo, es susceptible de generar un correspondiente opuesto siempre que exista en el campo prestador. De los ejemplos que dábamos a propósito de préstamos del vocabulario bélico al erótico, se desprende claramente una distribución entre ataque y defensa cuya conjunción es la lucha. Veíamos cómo los términos relacionados con el ataque se identificaban con la masculinidad, *conquistador*, mientras que los relacionados con la defensa, se identificaban con la feminidad, *mantenedora*, que era la que, final y paradójicamente, si no supiéramos que así es, salía triunfante de la *justa*.

d) Complementariedad. Para un determinado tipo de acción es necesaria la conjunción en colaboración, no en oposición de dos elementos: para *escribir* se necesita, entre otras cosas, *pluma y tintero*, para que el *candil arda* necesita tener

¹⁷ Algunas claves para el reconocimiento y la función del símbolo en los textos literarios y folklóricos, en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles* (Actas del 1.º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen). (Groningen, 1980).

mecha. Podría pensarse de estos dos ejemplos que la producción erótica se sustenta en la metáfora formal, pero, si no es descartable, creo que la complementariedad es lo principal. Ejemplo: del toro, de la leyenda del Minotauro, que arremete a la engañosa Pasifae oculta, se dice que buscaba “para su *pajuela azufre*, / para su cuchillo vaina, / para su punzón estuche”¹⁸. Si *cuchillo-vaina*, *punzón-estuche* están formalmente claros, con *pajuela-azufre* ya no sucede lo mismo, al menos en lo que concierne a *azufre*, y es que, efectivamente, es la conjunción *pajuela-azufre*, la única capaz de producir el *fuego*, puesto que esos dos elementos constituyen el equivalente actual de una vulgar cerilla que se enciende por frotamiento.

Para terminar, el conocimiento y aplicación de estas leyes funcionando con independencia de un contexto nos llevará a justificar muchos de los términos, dudosos por poco documentados, con los que podemos topar. Mas aún, y entiéndase como propuesta no tan atrevida, no debemos dudar para la construcción de un vocabulario erótico, basándonos en ellas, en “inventar” nuevos términos que anotaremos con el asterisco que ponen los estudiosos clásicos a las formas hipotéticas, posibles, no registradas pero necesarias para justificar otras que sí lo están. El tiempo y registros posteriores harán caer muchos de esos asteriscos.

No se trata de consumir cadáveres literarios. Tampoco de crear cadáveres para poder consumirlos. Se trata de dejar la palabra, y la idea, en paz y en libertad.

JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ
Universidad de Groningen

¹⁸ I. Arellano, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*. (Pamplona: EUNSA, 1987), p. 60.

ENTRE LA “MAGIA” DEL AMOR Y LA “MAGIA” DE LA MEMORIA. HERMETISMO Y LITERATURA EN *LA ARCADIA*, DE LOPE*

Desde el momento mismo de su aparición, *La Arcadia* fue una obra discutida¹, lo que no impidió que alcanzase un éxito editorial importante². Sin duda, tanto la capacidad de esta obra para asimilar una amplia y variada selva de materiales (juegos, enigmas, motes, empresas, justas, etc.) muy apreciados en las academias y salones cortesanos³, como el tratamiento plenamente barroco que en sus páginas se hace del tema amoroso (reinterpretando el neoplatonismo de sus precedentes en el género⁴) contribuyeron decisivamente al éxito, en el momento de su aparición, de esta singular obra⁵.

Construido con materiales como los que acabo de apuntar, parece lógico que el paso del tiempo hiciera envejecer rápidamente el producto, y no es extraño que hoy este libro quede bastante lejos de los gustos del lector medio. No obstante, no se comprende muy bien que esta obra también suscite la crítica casi generalizada del especialista⁶. No se comprende fácilmente la incapacidad de la crítica para apreciar, dentro de los gustos cortesanos de la época y dentro de las exigencias neoaristotélicas del momento⁷, la presencia de tanta erudición como despliega Lope⁸; no se comprende la ceguera para apreciar las innovaciones estructurales de una fábula pastoril que, si es cierto que ignora completamente el diseño de modelos como *La Diana*, lo hace en aras a un principio de coherencia con el también diferente tratamiento dado al tema amoroso⁹; no se comprende, finalmente, la incapacidad para apreciar el singular y destacado papel que Lope concede en esta obra a la magia.

* Dadas las características de las notas que documentan este trabajo, éstas se han colocado a modo de apéndice al final del mismo.

Esto último, sobre todo, resulta sorprendente, ya que, dado que la *magia* lo invade todo en *La Arcadia*, el olvido es mucho más elocuente¹⁰. En cierto modo la presencia de la magia, en *La Arcadia*, viene exigida por las leyes implícitas de un género que hace del amor la fuerza que impulsa toda la acción. El universo de la utópica arcadía pastoril es un universo regido por una concepción del amor —la de Ficino, prioritariamente— en la que se define como “mago”¹¹—; el amor es una fuerza que impulsa, restaurando así en la naturaleza la armonía del mundo celeste y supracelste, la reunión —amorosa reunión— de cada cosa con su semejante¹². En este universo, el conflicto amoroso refleja siempre una desarmónía que, dentro de la fábula de pastores, exige reparación. No obstante, Lope va mucho más allá.

De manera mucho más evidente que en los libros de pastores que le preceden en el tiempo¹³, la magia, en la *Arcadia*, lo tiñe todo, hasta constituirse en una fuerza con la que inevitablemente los pastores tendrán que contar. Ella los arrastrará en unos casos, o, sabiamente instrumentalizada, en otros momentos se les someterá y pondrá a su servicio¹⁴.

No es este el momento de preguntarse acerca del grado de adhesión intelectual de Lope a las “ciencias ocultas” que practican sus pastores. Ciertamente es que en el manejo de estos “peligrosos” materiales, el autor toma las precauciones debidas y mantiene un prudente distanciamiento. Pero el hecho cierto es que Lope conoce, en profundidad, este mundo puesto en pie por el hermetismo renacentista, hasta el punto de que, excepto la *nigromancia*, ninguna de las otras formas de magia —si seguimos, con Giordano Bruno¹⁵, la clasificación más difundida en la época— está ausente de su *Arcadia*¹⁶. No obstante, se hace preciso añadir que su presencia en el libro de Lope no es nunca mostrenca. Muy por el contrario, dada la “representación del universo”¹⁷ que maneja y dada la filosofía amorosa¹⁸ a que responde la fábula que nos cuenta, la existencia de elementos mágicos se hace absolutamente necesaria.

Especialmente relevante para la valoración del tratamiento que Lope da al tema de la *magia* en *La Arcadia* resulta el libro quinto; precisamente el que más problemas ha planteado a la crítica que se ha ocupado de esta obra. M.^a Goyri de Menéndez Pidal percibe en este libro quinto un radical cambio de perspectiva por parte de Lope, lo que le impulsa a pensar que “terminada la novela ya en Madrid, y cuando Lope decidió dedicarla al Duque de Osuna, se vio obligado a cambiar el desenlace amoroso que había dado a las otras obras inspiradas en el mismo tema, y degeneró al final en una enojosa obra didáctica”¹⁹. E. S. Morby, que se suma plenamente a la tesis anterior, afirma que entre los defectos de *La Arcadia* “es uno de los principales, la disonancia entre el libro quinto y los anteriores”, precisando un poco más tarde que “de lo que se trata es de un desacuerdo fundamental entre una visión más bien neoplatónica de esos amores [los de

Anfriso y Belisarda], y su posterior enfoque medio ascético [...], construyéndose la mayor parte de la novela sobre una base luego desmentida”²⁰.

No puedo compartir tales opiniones, que sin duda se asientan en una muy limitada interpretación de la doctrina neoplatónica del amor. Desde luego, creo que se puede afirmar que en el libro quinto no existe quiebra alguna del “idealismo” de los libros anteriores. Muy por el contrario, con lo que en él nos encontramos es con un desarrollo, hasta sus últimas consecuencias, del “idealismo neoplatónico” que sustenta la doctrina amorosa, por la que se rigen, en la tradición literaria en que el texto de Lope se inscribe, las vidas de los pastores. Si, en las manifestaciones precedentes del género, el centro de gravedad —con Ovidio como lejano referente y con Petrarca como modelo próximo— se localiza en la “enfermedad de amor”²¹, Lope —bajo la influencia de un pensamiento que la Contrarreforma ha cambiado sustancialmente— lo traslada más allá, colocándolo en un “después de la enfermedad de amor”. En la tradición, la “enfermedad” se resuelve (tomo como ejemplo, sobre todo, *La Diana*, de Montemayor), cuando los amantes, rompiendo el velo de las apariencias que les engañaban y que les orientaban en dirección equivocada, encuentran —bajo los dominios de una *Venus vulgar*— a su “otra mitad”²². El “mal de amor” —sigo en el marco a que remite *La Diana*— es un mal que radica, sobre todo, en un error de enfoque; en una equivocación del amante, al elegir como objeto de su amor a alguien que sólo apariencialmente es su “otro yo”, su mitad complementaria²³. Cada amante busca en la persona elegida como amada la encarnación de la idea que, desde su nacimiento, el planeta entonces reinante ha imprimido en él²⁴. Pero Lope, que se hace eco de la misma fábula que Ficino para justificar la “necesidad” que impulsa al amante hacia su “otro yo”, no limita la solución de su fábula al “encuentro” restaurador —en el mundo de la historia de sus pastores— de la armonía del macrocosmos. Anfriso y Belisarda —de esto no le puede caber ninguna duda al lector— están destinados el uno para el otro²⁵; los planetas que rigen sus destinos los han hecho exactamente complementarios²⁶. El conflicto entre ellos —y en consecuencia la “enfermedad de amor”— la plantea Lope en términos muy diferentes a los de la tradición, dando forma a un enfrentamiento entre una *Venus vulgar* y una *Venus celeste*, perfectamente definido ya desde Ficino²⁷. En el quinto y último libro de *La Arcadia el enamorado Anfriso* se convierte en el *sabio Anfriso*. Y tal “transformación” focaliza de manera radicalmente diferente a la tradicional el tratamiento del tema de la “enfermedad de amor”.

Hasta cierto punto, la perplejidad de la crítica ante este libro quinto, en que se produce la curación de Anfriso, está perfectamente justificada, pero desde luego no es, precisamente, el brusco cambio de “filosofía” lo que nos deja perplejos. Dolorido y “furioso” de amor, Anfriso llega ante Polinesta, pidiendo una solución para su enfermedad, y Lope, al presentarnos a este último personaje, acumula sobre él signos múltiples para que el lector la identifique, inequívocamente,

como *maga*²⁸. Sin embargo, y a pesar de los muchos "indicios" acumulados por Lope en este sentido, la medicina de Polinesta en absoluto cae en los tópicos recursos de los "magos" precedentes en la tradición pastoril. No recurre a conjuros ni a brevajes, a la hora de programar la terapia de Anfriso. Por el contrario, se dirige a su "enfermo" en los siguientes términos:

Aquí es menester que te desnudes de cuanto hasta ahora ha vestido tu cuerpo; de lo que te has de vestir no ha de haberte jamás servido; esto y tu cuerpo he de bañar en diversas aguas, y con varios perfumes quitar de ti aquel olor de la imaginación antigua, y no te he de llevar a coger la tierra de las sepulturas de las mujeres muertas, ni con vanas palabras y caracteres violentar tu libre albedrío, que es imposible; no te he de pedir prendas de Belisarda, ni hacer otras diligencias de las que te digo; y cuando dentro de algún tiempo estés en los principios de tu convalecencia, te llevaré al templo del ejercicio y artes liberales, cuya honesta ocupación divierta de manera tu fatigada memoria que no te acuerdes si en tu vida viste a Belisarda (pp. 358-359)²⁹.

En vez de socorridos recursos a vulgares hechizeras, Polinesta recurre a una terapia ritual: el bautismo de Anfriso³⁰. El parlamento de Polinesta tiene lugar en el libro IV de *La Arcadia* y quien llegue, en su lectura, hasta el libro V, sabrá que en él todo ocurre según Polinesta anuncia. Tras desnudar a Anfriso de sus "antiguos vestidos"³¹, Polinesta le hace visitar el Palacio de las siete Artes Liberales; de allí le conduce al Palacio de la Poesía, a la salida del cual:

le preguntó Polinesta a Anfriso si se acordaba de Belisarda, a quien con una honesta vergüenza respondió el arrepentido mancebo que lo estaba tanto que no sólo no se acordaba de su hermosura, pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido... y arrebatado de un furor poético (como Platón dijo, que no por arte, sino movidos de un divino aliento, cantaban los poetas estos preclaros versos, llenos de deidad y de ajenos de sí mismos, que Aristóteles y Cicerón llamaban furia)... cantó así..."³².

Y a continuación, en *La Arcadia* viene el larguísimo —e interesantísimo— poema en tercetos del nuevo Anfriso. El pastor —no es preciso recalcarlo— parece estar curado y preparado ya para cruzar los umbrales del "santo templo" del Desengaño.

Conviene no equivocarse, sin embargo, pues la curación de Anfriso es discutible. A la salida del Palacio de la Poesía, nos encontramos con un nuevo Anfriso, que, si es cierto que ya no presenta los síntomas del "furor amoroso" que lo poseía a la entrada, aparece preso de un nuevo "furor": el "furor poético". Lope, sin embargo, escamotea al lector los pasos exactos por los que dicha transformación se ha producido³³. Nada dice al respecto, insistiendo sólo en que el "arte mágica" de Polinesta no recurre ni a conjuros ni a solución física alguna, con lo

que el lector ha de concluir que el “poder”, la fuerza, que opera la transformación reside exclusivamente en los Palacios que Anfriso visita.

Lope define —lo hemos visto ya— a Polinesta como *maga*, pero se preocupa de distinguir sus poderes de los de la *hechicera* tradicional, lo cual es ya un dato importante para valorar críticamente el matizado conocimiento que tiene del tema. No es en el mundo de la brujería, sino en el de la magia³⁴, donde Lope quiere resolver el conflicto de Anfriso. Ya el término *furor*, con que Lope se refiere al arrebatado poético del pastor tras su paso por el Palacio de la Poesía, es revelador, remitiendo al contexto de *Gli eroici furori*, de Giordano Bruno. Para el filósofo hermético, las dimensiones míticas del *genio* —encontrado por la fisiognomónica, tan de moda en la época, en la confluencia del humor melancólico y la dependencia saturniana— se explican en relación con una fantasía movida, más allá de lo normal, por tres “vinculos” principales: el *amor*, el *arte* y la *fe*. Lope, aunque no he visto ninguna referencia crítica al respecto, parece tener muy presente este esquema, adaptando a él la biografía de Anfriso³⁵, a quien Polinesta convierte de enamorado en poeta, para acabar dejándolo a las puertas del Templo del Desengaño. De allí —hemos de suponerlo así a la vista de todo lo anterior— saldrá poseído por un nuevo furor, si no místico, sí religioso. Lope no se atreve, en *La Arcadia*, a dar este paso, pero deja con su obra las puertas abiertas para que sus continuadores lo emprendan³⁶. No es la primera vez que Lope recurre a un esquema del hermetismo renacentista para construir sobre él la estructura de un texto literario. Pero nunca, como ahora, el rendimiento extraído por este recurso es tan relevante. Si la clave en que está escrita *La Arcadia* arranca de la identificación de Anfriso con don Antonio Álvarez de Toledo³⁷, ningún homenaje mayor podía tributarle Lope a su protagonista que el de reducir su biografía al molde del *genio* y fundir en él los tres tipos destacados por Bruno: héroe por el amor, héroe por el arte, héroe por la fe.

No para ahí, sin embargo, la presencia del pensamiento hermético en *La Arcadia*, sino que va mucho más allá, llegando a ser un componente esencial para explicar cómo se produce —por *magia* y no por *hechicería*³⁸— la transformación del furor de Anfriso. En Giordano Bruno se explican también las propiedades mágicas que parecen poseer —y Anfriso es la prueba— los Palacios de las Artes liberales y de la Poesía³⁹. Gombrich⁴⁰, Taylor⁴¹ y Santiago Sebastián⁴² han dado pruebas elocuentes del papel que el pensamiento hermético⁴³ desempeña en la elaboración de los “programas iconográficos”⁴⁴, sobre los que el arquitecto o el pintor trabajan en la fábrica y decoración de los edificios, hasta el punto de convertir a los mismos en magnos libros de piedra y color, de los que se espera capacidad de “obrar” provocando determinados estados de conciencia⁴⁵ o suscitando determinadas conexiones de la mente con el cosmos mediante las imágenes intermedias del edificio o del cuadro⁴⁶.

En este contexto, me parece, es en el que hay que intentar leer el significado de

los Palacios y Templos de *La Arcadia*, ejemplos singulares de una *topotesia mágica*, que es muy abundante y variada en los libros de pastores. En un ejercicio de *ékphrasis*⁴⁷ cuidadosamente trabajado, Lope nos pinta con palabras⁴⁸ el Palacio de las Artes Liberales. A él se llega a través de la "escura boca de la espantosa cueva" (p. 389) que le sirve de "estudio" a Polinesta (p. 405); está situado en "un verde llano, donde la maestra naturaleza parece que quiso mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa variedad de sus esmaltes"⁴⁹ (p. 406); el historiado lienzo frontal del Palacio, que pudiera ser juzgado "por la tabla del filósofo Cebetes", contiene el discurso de toda una vida. Entrando en él, se accede a dos patios con siete salas, en cada una de las cuales una "doncella", enseñando sobre una alta cátedra, preside una asamblea de jóvenes estudiantes. De la mano de Polinesta, Anfriso recorre cada una de las siete salas (a las de la Gramática, Lógica, Retórica y Aritmética, se llega desde el primer patio, y a las de la Geometría, Música y Astrología, desde el segundo), hasta salir a un nuevo "verde prado en la mitad del cual se levantaba un monte [...], en que se vía otro rico Palacio [... que] tan cubierto estaba de ingratas palmas y siempre verdes laureles, de enmedio de los cuales nacía una hermosa y cristalina fuente que esparciéndose en arroyuelos mansos al cuerpo de aquel monte servía de venas" (p. 420). Se trata de otro Palacio, en el que una nueva dama, "varia y artificiosamente vestida", con "el alma de su rostro y pechos hermosísima", canta acompañándose de un cítara (p. 421). Es el Palacio de la Poesía. De él sale Anfriso convertido en poeta y Polinesta, satisfecha, comienza a guiarle, en una nueva ascensión, hacia otro monte más alto, en el que, tras sufrir "las mayores asperezas que jamás pasaron", "vieron resplandecer el Templo que, para ser labrado de piedra tosca y arquitectura rústica, a cuantos hasta entonces habían visto hacía ventaja" (p. 442). Es, ahora, el Templo del Desengaño.

En la mera distribución de los tres edificios, así como en el sentido ascendente del recorrido, Lope ofrece toda una lección de poética barroca. La poesía, a la que sólo se puede acceder a través del Palacio de las Artes Liberales, franquea el paso hacia el Templo del Desengaño. O, dicho de otra manera, la poesía, cuyo Palacio se eleva sobre el jardín de las Artes Liberales, tiene como meta una lección de barroco desengaño. Plástica lección de poética barroca, para explicar la cual los preceptistas de la época precisaron de muchas páginas⁵⁰. Pero no es en esta dirección en la que quisiera estudiar ahora el alegorismo de esos "lugares" (los Palacios de las Artes Liberales y de la Poesía, y el Templo del Desengaño), pues, si es cierto que ellos constituyen una barroca *escuela de poesía*, no es menos cierto que, volviendo al hilo de la historia de *La Arcadia*, configuran también un muy particular *hospital de amor*. Lope no sólo ha tenido exquisito cuidado en el trazado de la distribución, a diferentes alturas y con diferentes ambientes naturales, de los tres "lugares", sino que, con no menos primor y escrúpulo, ha ido describiendo las "imágenes" que pueblan cada uno de ellos. En el Palacio de las

Artes Liberales, cada doncella aparece caracterizada por unos atributos y unos motes que la hacen inconfundible... e inolvidable⁵¹.

Me parece que no es necesario que sigamos a Anfriso hasta completar con él la visita a los tres edificios, para comprender, desde lo ya visto, que la descripción de Lope, lo mismo para los “lugares” que para las “imágenes” que decoran los lugares, sigue al pie de la letra las normas y recomendaciones de un “arte de la memoria”⁵².

Como recomiendan todas las “artes de memoria”, Lope crea artificialmente un espacio, dividido en “lugares” y poblado de “imágenes”, que funcionan a modo de falsillas mnemotécnicas, capaces de acoger ordenadamente una profusa cantidad de información. Una vez asociada dicha información a determinadas imágenes, bastará volver a recorrer esta fantástica ciudad y, en cada mirada a una imagen, se nos entregará la información confiada a su custodia⁵³. Basta recordar la descripción de la sala de la Retórica, para entender que en el decorado de sus paredes se halla compendiado todo un manual de dicha materia, convertido con fines mnemotécnicos en imágenes plásticas. Es posible que la presencia en *La Arcadia* de tan minucioso edificio de memoria responda a algún tipo de divertimento cortesano; es posible que Lope esté aprovechando viejos materiales de sus años de escolar; o es posible, como sugiere R. Osuna (sin percibir que la descripción de los Palacios responde al esquema de un “arte de memoria”), que Lope esté recreando un texto precedente, quizá la *Visión deletable*, de Alfonso de la Torre⁵⁴. Pero es evidente que los Palacios y el Templo que él pone en pie en el libro quinto de *La Arcadia* no configuran sólo una “enciclopedia” de información ordenada, sino que ejercen sobre Anfriso la benéfica influencia de una medicina, fuertemente activa, contra su “enfermedad de amor”. Los edificios erigidos por Lope, aunque están configurados al modo de un utilitario *teatro de memoria*, por los efectos que ejercen sobre Anfriso responden a la función de un auténtico *hospital de amor*.

Ocurre que, por las fechas en que Lope escribe *La Arcadia*, el “arte de la memoria” ha dejado de ser un arte mnemotécnico, para convertirse en un arte con capacidad —“mágica”, por supuesto— para actuar, manipular y mover la fantasía. Giordano Bruno ha publicado, en 1591, su *De imaginum, signorum et idearum compositione*, libro en el que la *magia* se define, principalmente, como capacidad de manipulación de los *phantasmata* que pueblan la imaginación, a través de técnicas tomadas de las tradicionales “artes de la memoria”, que ahora se ponen al servicio de la configuración de un mundo interior⁵⁵.

En esta clave funciona, sin duda, el magno edificio (con sus lugares y sus imágenes) levantado por Lope para justificar la curación de Anfriso a cargo de Polinesta. Anfriso es un “enfermo de amor”, pero de talante muy diferente —como he estudiado en otro lugar⁵⁶— a los afectados, en la tradición cortés por el *amor ereos*. No es en los humores ni en la sangre donde se localiza su mal, como los tra-

tadistas medievales⁵⁷ creen, sino en su fantasía, en su memoria⁵⁸. Y Polinesta, al diagnosticar su locura, comprende esto perfectamente: "pues quieres huir, ocupa tus pensamientos en lo que te digo; que no consiste el olvido en la distancia de las lenguas, sino en el *divertimiento* de las almas que por medio del ejercicio se negocia" (p. 390). Ningún ejercicio mejor para "negociar" con tal enfermedad que el de llenar su memoria con imágenes capaces de, arrancando la imagen de Belisarda, actuar sobre la imaginación y la voluntad del enfermo⁵⁹.

Lope pudo muy bien conocer las técnicas ignacianas de la "composición de lugar", que, desde luego, tienen mucho que ver también con la manipulación de la fantasía. Pero los atributos mágicos de Polinesta no apuntan precisamente en esa dirección y sí en dirección al *De imaginum... compositione* (1591), de Giordano Bruno, aunque carezco de cualquier dato positivo que me permita afirmar categóricamente en Lope un conocimiento directo de aquél⁶⁰.

Desde luego, el universo amoroso en el que se inscribe *La Arcadia* es un universo que deriva de la filosofía ficiniana, y en el que, frente al *furor amoroso* despertado por la *Venus vulgar* (cuyo objetivo es siempre una mujer y cuyo impulso es siempre de tipo sexual), se alza el *furor divino*⁶¹ despertado por la *Venus celeste* (cuyo objeto es la realidad inteligible y Dios, y cuyos pasos están marcados por la *poesía* y por la *mística*⁶²). Dentro de este marco, para Giordano Bruno, Petrarca (a cuyos patrones se ajusta el Anfriso enamorado) es el prototipo del amor degradado, siendo las imágenes de sus escritos imágenes de una fantasía degenerada. Pero el mal de Petrarca admite cura, ya que es posible actuar sobre la fantasía, creando nuevos vínculos con imágenes más positivas⁶³. En eso consiste, esencialmente, la magia para Giordano Bruno... Para Giordano Bruno y para Lope, pues la *magia* de Polinesta (que renuncia a conjuros, caracteres, brevajes, etc., propios de la hechicería) se resuelve en la *vinculación* de la fantasía de Anfriso a nuevas imágenes que acaban desplazando a la de Belisarda, que antes la tenía encadenada.

Le llegue por una vía o por otra, Lope conoce muy bien la literatura generada por el hermetismo renacentista y *La Arcadia* es buen ejemplo de ello⁶⁴. Pero lo más sorprendente, y meritorio, no es el dominio teórico que de la materia demuestra, sino la coherencia con que, incluso en el detalle, aplica sus conocimientos a la construcción, en evidente tono de panegírico, de la etopeya de don Antonio Álvarez de Toledo, el Anfriso de la historia de pastores⁶⁵. Y, así, haciendo coincidir en él el tipo melancólico (imaginativo) y el carácter saturniano (contemplativo⁶⁶), viene a convertirlo en encarnación de la figura ideal del *genio*, según ésta se perfila en toda la tradición hermética⁶⁷.

JAVIER BLASCO
Universidad de Valladolid

NOTAS

¹ Del tratamiento que Lope da a los materiales cultos acogidos por sus obras parten los juicios negativos de Cervantes, Góngora o Torres Rámila. Cfr. R. Osuna, "La Arcadia" de Lope de Vega. *Génesis, estructura y originalidad* (Madrid, Anejos del BRAE XXVI, 1973), 31 y ss.

² Veinte ediciones en menos de cien años (1598-1675). Cfr. E. S. Morby, "La Arcadia de Lope: ediciones y tradición textual", *Abaco*, 1 (1969), 135-233.

³ No se ha avanzado mucho en la lectura de la obra de Lope, desde aquella —ya lejana— fecha de 1965, en que R. Osuna afirmaba que "[La Arcadia] de Lope está, desde el principio hasta el fin, sin estudiar todavía" (*op. cit.*, p. 31). No se ha explicado todavía, con éxito, lo "desaforado de su composición", Cfr. J. B. Avalle Arce, *La novela pastoril española* (Madrid, 1959, pp. 131-139) y, dentro del mismo capítulo, tampoco se ha dado respuesta al porqué, a diferencia de lo que ocurre con otras narraciones del género, *La Arcadia* se "limita a trazar el frustrado idilio de Anfriso y Belisarda", en vez de "entrelazar aventuras de varias parejas de amantes" [Cfr. E. S. Morby, "El libro *De las suertes de La Arcadia*", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II (Madrid, Castalia, 1966), p. 7]. La tesis de L. Scudieri ["Notas a *La Arcadia* de Lope de Vega", *CHA*, LIV (1967), pp. 577-605], que busca en *La Arcadia* una estructura dramática, no ha permitido avanzar mucho en el examen de la cuestión. Tampoco se ha estudiado la dimensión de esta obra como libro de divertimento cortesano, capaz de asimilar a su estructura gran variedad de materiales muy a la moda de los salones literarios del momento.

⁴ De este tema me ocupo en "Eros y magia en los libros de pastores. *La Arcadia*, de Lope" (en prensa).

⁵ Testimonio de este éxito dan libros como los *Desengaños de amor en rimas*, de Soto de Rojas, que han ocupado la atención de A. Egido, "La enfermedad de amor en el *Desengaño de Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1984), pp. 32 y ss.

⁶ Sobre todo, se ha criticado lo anómalo de su estructura (con un sólo 'caso' de amor y con un libro quinto que se interpreta como "superfluo añadido") y lo impropio de la "erudición" desplegada por su autor. Sobre ambos temas intento poner algo de luz en las páginas que siguen.

⁷ La preceptiva renacentista (Minturno, Tasso, Fracastoro, Scaligero, etc.), sobre la imagen *Oceanus Homero*, pone en pie una idea del poeta como "sabio universal", versado en todo tipo de disciplinas. Véase al respecto, en puntual y minuciosa síntesis, A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna* (Madrid, Cupsa, 1977), pp. 300 y ss., que revisa y valora los datos de, entre otros, los tratados ya clásicos como los de B. Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (University of Chicago Press, 1961); de G. E. B. Santsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Ginebra, 1971); de J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (Columbia University Press, 1963). Para la ubicación de Lope en este contexto, véanse, en su *Arcadia*, las posiciones que mantienen los pastores en su discusión sobre la poesía: "no sólo ha de saber el poeta —afirma uno de ellos— todas las ciencias, o al menos los principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no lo vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir y costumbres de todo género de gente; y finalmente todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive..." (*ed. cit.*, p. 268).

⁸ Por lo que a nuestros tiempos se refiere, desde Rennert [*The Spanish Pastoral Romances* (Philadelphia, 1912), p. 156] a Rafael de Osuna ["*La Arcadia*" de Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 26 y ss.] la crítica ha coincidido, casi por unanimidad, en destacar el "estigma de su seca erudición". Y la cuestión sigue preocupando a la crítica actual. Pero hoy poseemos ya una idea bastante clara de la manera en que Lope —dentro de la moda de una "poesía científica", muy del gusto de la época— se servía de materiales, como los que podían proporcionarle las *Officinas* y *Poliantheas* de uso tan frecuente entre los poetas de su tiempo. E. S. Morby ha rastreado la presencia de *Il sapere util'e delettevole*, de Castriota ["Constantino Castriota in the *Arcadia*", *Homage to John M. Hill* (Indiana University, 1968), pp. 201-215] y de la *Philosophie Naturalis* de Titelmans ["Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*", *MLN*, 82 (1967), pp. 185-197] en Lope; R. de Osuna ["El *Dictionarium* de Stephanus y *La Arcadia* de Lope", *BHS*, 45 (1968), pp. 265-269] ha perseguido la presencia del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, en tanto que S. A. Vosters, profundizando en una línea que ya habían apuntado años atrás K. J. Jameson ["The sources of Lope de Vega's Erudition", *2HR*, V (1937), pp. 124-139] y A. S. Trueblood ["The *Officina* of Ravisius

Textor in Lope de Vega's *Dorotea*, *HR*, 26 (1958), pp. 135-141] y Aurora Egido ["Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid, Gredos, 1988), pp. 171-184] han hecho lo propio con Ravisius Textor. Mención merece también, en este apartado, el trabajo de I. P. Rothberg ["Some Baroque Refections of the Greek Anthology in Lope de Vega", *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Andams* (University of Carolina Press, 1966) y el de W. T. McCready que ha investigado en torno a la utilización por parte de nuestro autor de toda otra serie de materiales mostrencos, como son los libros de 'empresas' ["Empresas in Lope de Vega's Works", *HR*, 25 (1957), pp. 79-104; y también *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos* (Toronto, 1962)]. Al margen ya de Lope, es de interés para conocer el uso que el escritor del Siglo de Oro hace de las *poliantheas*, el trabajo de I. D. McFarlane, "Reflections on Ravisius Textor's *Especimen Epithetorum*", en *Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700*, ed. P. R. Bolgar (Cambridge University Press, 1976), pp. 81-90. El interés por tanta erudición desplegada por Lope en sus obras no se ha visto acompañado, casi nunca (quizá el trabajo de J. M. Rozas, "Lope en la Galería de marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 91-113, sea la excepción) por una valoración positiva del uso que hace de la misma.

⁹ Frente a la estructura abierta y cíclica de novelas como *La Diana*, de Montemayor, Lope de Vega, al focalizar su atención en una historia vista desde el "desengaño", se ve obligado a un diseño progresivo y cerrado; diseño que abrirá, enseguida, caminos nuevos a cancioneros petrarquistas barrocos como el de Soto de Rojas. Cfr. A. Prieto "El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista", en *Senta Philologica en honor de F. Lázaro Carreter* (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 403-412.

¹⁰ La magia la encontramos presente igual en las frecuentes series animalísticas o vegetales, que en los ricos y eruditos interiores. Lope, con el uso en sus descripciones de procedimientos como el referido, de las descripciones por medio de serie enumerativas, anticipa importantes mecanismos de la poesía barroca. Véase, para esta cuestión, de M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora* (Oxford University Press, 1978); y, mucho más centrado en Lope, véase también el —como todos los suyos— espléndido trabajo de A. Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor...", *Art. cit.*, en el que se vinculan las mencionadas series enumerativas a la tradición de los *Hexamerones*, que tras las huellas de Erasmo proliferan en el barroco español. Véase también, para este tema, a José Lara Garrido, "La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II (Universidad de Granada, 1979), pp. 242-262] y F. Pierce, "La creación del mundo and the Spanish Religious Epic of the Golden Age", *BHS*, XVII (1940), 23-32. Pero, conviene tener en cuenta que las largas series enunciativas, de animales o de plantas, actúan, en Lope, al servicio de una "descripción" de la naturaleza, que se siente llena de fuerzas vivas; al servicio de una naturaleza animada y viva —la *natura naturans*—, que es consustancial al universo pastoril. Convendría examinar desde este punto de vista las seriaciones animalísticas, vegetales o minerales —acompañadas de sus correspondientes propiedades y atribuciones— con que Lope gusta de engastar sus descripciones, en pasajes como el "agradable lienzo de artificiosa pintura" con que describe el "teatro de la historia" de su *Arcadia*, ed. E. S. Morby (Madrid, Castalia, 1975), pp. 65-67; o, también, los secretos "mágicos", que Anfriso, en su locura, hace públicos (pp. 344-346); y, finalmente, al calendario astrológico que se recoge en las pp. 384 y ss. Y lo mismo cabe decir de la erudición acumulada en la presentación de los interiores: el templo de Diana (p. 96) se ubica en un lugar donde "algunas aves, a modo de oráculo, respondían a las preguntas de los habitantes de esta tierra"; la cueva funeraria a que llegan los pastores en el libro II (pp. 182 y ss.) da ocasión para que Benalcio, "como gran astrólogo", haga un pronóstico de la vida de los tres "famosos capitanes" que, "aun no siendo nacidos", allí serían enterrados; la cueva de Dardanio da acogida a un personaje que tiene "fuerza sobre los elementos, templando el fuego, sujetando el aire, humillando la mar y allanando la tierra", y que "a las más rebeldes víboras y sierpes... y hasta las negras furias del Cocito" hace temblar con las fuerzas de sus "caracteres y rombos" (pp. 222 y ss.); finalmente, la cueva de la sabia Polinesta es, igualmente, escenario de unas experiencias mágicas que más adelante tendremos ocasión de comentar. La identificación de "mundo en la mente de Dios" y "mundo en la mente del poeta" es una de las bases en que se fundamenta el pensamiento hermético, y en este sentido, para el juego de relaciones (mundo-pintura-poesía) en que estos pasajes descriptivos se sustentan, así como para el tema de la identificación de Dios y del poeta en el tópico del *Deus artifex* y del *homo faber*, véase A. Egido, (en el trabajo citado líneas más arriba, especialmente pp. 182 y ss.) Texto esencial, para el estudio de la cuestión en Lope, es el diálogo sobre el arte que los pastores mantienen en el libro III de *La*

Arcadia (pp. 267 y ss.), partiendo de la definición que Frondoso hace de la pintura como “muda poesía” y de la poesía como “pintura que habla”.

¹¹ “Pero, ¿por qué imaginamos al amor *magos*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza”. Y un poco más adelante añade Ficino: “Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios” [*De amore*, ed. Rocio de la Villa Ardura (Madrid, Tecnos, 1986), pp. 153-155].

¹² “Los astrólogos —dice Ficino— piensan que la reciprocidad del amor es preferente entre aquellos en cuyo nacimiento hubo una oposición de los astros... O entre aquellos que tienen el ascendente en el mismo planeta y el mismo signo... Los platónicos añaden aquellos cuya vida está gobernada por el mismo o parecido demonio. Los físicos y moralistas afirman que la causa de afectos semejantes es la similitud de carácter, de alimentación, de educación, costumbres y opinión. Y finalmente, allí donde muchas causas concurren es donde se encuentra una reciprocidad más vehemente. Allí donde coinciden todas, resurge un amor como el de Pitias y Damón, y el de Pilades y Orestes” [*De amore*, II, 8; ed. cit., p. 45-46].

¹³ Rafael Osuna (op., cit., p. 203-204) opina que la presencia, igual en Lope que en Sannazaro, de “cose divine et umane” —mágicas y científicas— se explican en función de su “efectismo”. Estos materiales son, como espero probar, consustanciales con el mundo que los susodichos autores ponen en pie y con la filosofía en que dicho mundo se apoya. En realidad, como afirma E. Garin, “teología” neoplatónica y magia son inseparables: “la magia de los encantamientos es el momento científico adecuado a la teología platónica. Así como ésta es en realidad una visión *poética* del cosmos, aquella es una técnica *retórica*. Si el todo está lleno de *almas*, son *espíritus* los que mueven los planetas, *cum spiritibus planetarum loqui potest*, dice el *Picatrix* y dirá Ficino. Es un universo animado y anuente... se habla con los astros, con las plantas, con las piedras: se ruega, se ordena, se obliga, haciendo intervenir mediante plegarias y discursos adecuados, espíritus más potentes...” Cfr. E. Garin, “Astrología y magia: *Picatrix*, en *El Zodiaco de la vida* (Barcelona, Península, 1981), p. 84.

¹⁴ Los árboles tienen alma [“Y, si es verdad que estos árboles fueron primero, como dicen, hombres, en cuyas cortezas viven ahora las almas, yo les suplico te digan...” (*Arcadia*, ed. cit., p. 75)]; la astrología, que no sólo está presente en el mundo de los personajes de *La Arcadia*, sino también en el del narrador, en función de la localización cronográfica [“Había el dorado Criseo seis veces desde este día ilustrado de sus rayos el oriente, y otras tantas llorado el Alba la muerte de Memnón, su hijo, cuando una noche clara por el hurtado resplandor de Cintia, que muy acompañada de sus hiadas, hélices y plaustro resplandecía, el pastor de Belisarda paseaba...” (*Arcadia*, op. cit., p. 134)] y que rige siempre el destino de los pastores y los ciclos de la naturaleza [véanse las “tablas” del Templo de Pan (“en la suntuosa fábrica, en cuyas paredes se veían pintados los doce meses con sus lunas crecientes y menguantes, y escritos los ejercicios pastoriles en doce tablas...”) Cfr. *Arcadia*, op. cit., pp. 284 y ss.], forma parte esencial de la biografía de los mismos [“en estas, pues —afirma Celso—, cuando Venus, / Marte y Sol se miraron, / benignos a mis desdichas / y a mis venturas contrarios / nació pastor...” (*Arcadia*, op. cit., p. 120)]; sabiduría y magia se confunden completamente [“...los demás pastores, que trataban de ciencia y buenas letras, iban en la cuadrilla del sabio Benalcio, gran mágico y filósofo...” (*Arcadia*, ed. cit., p. 148)]; en los diferentes ejemplos de *topotesia*, las arquitecturas inventadas por Lope reproducen, en breves microcosmos, la arquitectura celeste [“... Todas las paredes del templo tenían en diferentes cuadros con molduras de bronce los amores de los dioses, a imitación de la maliciosa tela de Aragnes, y en medio —entre doce columnas rústicas, que sustentaban una media esfera en que se vian los planetas y signos retratados, en el setentrión la bella Andrómeda, el caballo Pegaso, el fuerte Alcides, y el volador Perseo; y en el medio media, el orión lluvioso, los dos Canes, la Hidra, el Centauro fiero y el claro Eridano— estaba de marfil terso la bella imagen de Pales con sus doradas espigas, como el planeta casto que entre el león nemeo y el escorpión dorado resplandece...” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 150-151)], lo que las convierte en recintos especialmente favorables a que las fuerzas de los astros se hagan presentes, y es que la *topografía* de *La Arcadia* acaba siendo un hilo sutilísimo —que con frecuencia se quiebra, como demuestra el trabajo de Mia Gerardt, *Essai, d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française* (Utrecht, 1975)— y lo que domina es el gusto por la creación de un lugar fantástico, en el que las fuerzas herméticas que dan vida a la filosofía ficiniana del amor operan en estado puro; la voluntad de los personajes [“... ¿de qué Tesalia o monte de la luna / has cogido las

hierbas de Medea? / ¿Qué rombos, qué caracteres escribes? / ¿Con qué encanto prohibes / que no te olvide una mujer ausente...” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 159-160)), así como el curso de la naturaleza, puede ser forzada por medio de ritos y artes mágicas [véase, completo, el pasaje en que se narran las habilidades de Dardanio, *Arcadia*, ed. cit., pp. 222 y ss]; a través de la astrología, del ejercicio de la quiromancia o por medio de conjuros es posible penetrar el futuro y descubrir sus secretos [“...llegaban los pastores a una cueva que entre algunos cipreses fúnebres y laureles silvestres descubría tres sepulcros de remendados jaspes. Estos decían los pastores de aquella tierra que habían de ser para tres famosos capitanes en venideros siglos; y, así, Benalcio, que como grande astrólogo tenía hecho un largo pronóstico de su vida, como si ya los viera enterrados, aun no siendo nacidos, cantó así...” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 182-184); y, más adelante, véase también la galería de retratos de personas ilustres, —“de ellas que ya han pasado, y de ellas que aun no han nacido”— de la cueva de Dardanio (pp. 225 y ss.); o, en el libro V, lo que se refiere al *Libro de las suertes* (pp. 396-403) o al arte de la Quiromancia (pp. 403-404)], así como burlar las leyes del espacio de Dardanio y al viaje aéreo de Anfriso, *Arcadia*, ed. cit., pp. 247 y ss.); existen, en fin, poderes capaces de “transformar” a los seres, alterando su edad o su forma corporal [“...Dardanio transformó a Anfriso en un viejo decrepito, las manos arrugadas, macilento el rostro y entrecana la barba y el cabello; y él tomó la forma de un flaco jumentillo...” (*Arcadia*, ed. cit., p. 251)]. La astrología, incluso, acaba convirtiéndose en principio estructurador de alguno de los poemas que el libro incluye [me refiero a los versos que el gigante Alastio le canta a Crisalda (“Cuando sale el alba hermosa”, *Arcadia*, ed. cit., pp. 100-107)]. A pesar de las apasionadas palabras que R. Osuna [“*La Arcadia*” de Lope de Vega, op. cit., pp. 125-127] dedica a esta canción, creo que se equivoca al ver el poema como un “bodegón barroco”. Las series enumerativas —de planetas, vegetales, minerales, aves, frutos, mamíferos y peces— no forman nunca un “bodegón” y sí un “universo” rigurosamente estructurado (con un juego bien trenzado de enumeraciones y cierres correlativos cuyo funcionamiento A. Egido [“Lope de Vega, Ravisio Textor...”, *Art. cit.*, pp. 178 y 179] ha estudiado con detalle) sobre el número siete, y que siguiendo un proceso descendente abarca los dos órdenes del cosmos visible —el material y el celeste—, con la correspondiente representación de los cuatro elementos del mundo material y de los siete planetas del mundo celeste. Como bien ha visto A. Egido, estas enumeraciones de “delicias propias de la *Natura naturata*... constituyen... [una especie de] alfabeto simbólico de Dios”, en clave próxima a Fray Luis de Granada.

¹⁵ Giordano Bruno distingue nueve clases de magia: la sabiduría, la magia comunmente llamada natural, la fantasmagórica, la propiamente llamada natural, la matemática, la metafísica, la nigromancia, la “pythónica”, la maléfica, y la adivinatoria. Cfr. “Sobre magia”, en la edición de Ignacio Gómez de Liaño, Giordano Bruno, *Mundo, magia, memoria* (Madrid, Taurus, 1982), pp. 225-229.

¹⁶ La vinculación de Lope con la Astrología ha sido apuntada por J. W. Crawford, “The seven Liberal Arts in Lope de Vega’s *Arcadia*”, *MLN*, XIX, (1914); y por F. Halstead [“The Attitude of Lope de Vega towards Astrology and Astronomy”, *HR*, VII (1939), 110-123. Más recientemente han vuelto sobre el tema W. T. McCready, “Lope de Vega’s Birth Date and Horoscope”, *HR*, 20 (1960), pp. 313-318, y F. A. De Armas, “The Satur Factor: Examples of Astrological Imagery in Lope de Vega’s Works”, en *Studies in honor of Everett W. Hesse*, ed. W. C. McCrary y J. A. Madrigal (Lincoln 1981), pp. 63-80. Como todos los poetas de este momento, Lope es seguro que conoció, de primera mano, el *Poeticon astrologicon*, de Higinio.

¹⁷ Si S. A. Vosters tiene razón [en “Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fenix se representaba el Universo”, *RLit*, XXXX (1962), pp. 5-34], el universo de Lope responde a los esquemas centrales del Universo hermético, puesto en pie por la filosofía neoplatónica, con sus tres planos —supraceléstico, celeste y material— animados por una misma alma, con sus correspondencias y dependencias, y con la posibilidad por parte del hombre (en cuanto microcosmos) de manipular las fuerzas que sobre la materia se ejercen a través de la “cadena del ser”. Cfr. P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, FCE, 1979 y, también Mario Domandi, *The individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York, 1963.

¹⁸ Desde luego, la doctrina neoplatónica del amor, en el momento en que Lope escribe, era plenamente un lugar común y Lope pudo acceder a ella desde cualquiera de los discípulos de Ficino. No obstante, creo que son bastantes los detalles de su fábula que nos permiten pensar que, en la *Arcadia*, manejó directamente el *De amore* ficiniano, hasta el punto de que la discusión sobre el amor que sigue a la canción de Cardenio, “Oíd, groseros pastores” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 346 y ss.), así como la conversación sobre la belleza, que sigue al poema de Brasildo, “Oro no tiene Arabia que se iguale” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 213 y ss.), constituyen un *De amore* abreviado. También R. Osuna [“*La Arcadia*” de Lope de Vega,

op. cit., p. 169, ns. 13 y 14] se inclina por la tesis de la lectura directa de Ficino por parte de Lope.

¹⁹ *De Lope de Vega y del Romancero*, Zaragoza, 1953. p. 144.

²⁰ E. S. Morby, Introducción a Lope de Vega, *La Arcadia* (Madrid, Castalia, 1975), pp. 15 y 16.

²¹ Para el tema de la "enfermedad de amor", además de los trabajos clásicos de Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric* (Oxford, Clarendon Press, 1965) y J. L. Lowes, "The Loveres Malady of Hereos", *MPH*, X (1913-1914), pp. 491-546, véanse los más recientes de M. Ciavolella, *La "Malattia d'amore" dalla Antichità al Medioevo* (Roma, Bulzoni Ed., 1976) y de P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* (The University of Chicago Press, 1987). Para el tema concreto de la novela pastoril española, se pueden citar los recientes artículos de F. Vigier, "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol", en *Visages de la folie* (Paris, 1981), pp. 117-129 y Michèle Gendreau-Massaloux, "La folie d'amour de Garcilaso a Góngora", en *Visages de la folie*, op. cit., 101-116; en otro lugar me he ocupado yo también de este tema bajo el título de "Eros y magia en *La Arcadia*" (en prensa). Especialmente interesante, por el enfoque que en este trabajo doy a la cuestión, habrá de resultar el trabajo, que no he podido consultar, de J. Ch. Nelson, *Renaissance Theory of Love: The Context of Giordano Bruno's "Eroici furori"* (Nueva York, 1958).

²² "Pues cada uno de nosotros —leemos en Ficino— es un medio hombre, ya que está cortado como esos pececillos que se llaman doradas y platijas, y que, seccionados, de uno sólo se hacen dos, y cada cual busca su mitad. Siempre que alguno está ávido de su mitad, cualquiera que sea el sexo, corre a su encuentro y, atraído con vehemencia, se adhiere con ardiente amor y no soporta separarse de él ni un momento. Y así todo deseo de unión y de restauración ha recibido el nombre de amor. Este, en la actualidad, nos es sumamente útil, en tanto que guía a cada uno hacia su mitad, en otro tiempo perdida..." Véase M. Ficino, *De amore* (IV, 1), ed. cit., p. 66.

²³ Véase la "Exposición de la opinión de Platón sobre la antigua forma del hombre", en M. Ficino, *De amore* (IV, 2), ed. cit., pp. 67-68.

²⁴ Así lo explica, con el ejemplo de un jupiterino, M. Ficino: "Cualquier espíritu que desciende a un cuerpo terreno bajo el dominio de Júpiter recibe al descender una cierta figura del hombre que ha de crear correspondientemente a la estrella de Júpiter [...] A menudo sucede que dos espíritus descienden, reinando Júpiter, aunque en intervalos de tiempo diversos, y uno de ellos, habiendo encontrado en la tierra la semilla idónea, forma el cuerpo perfectamente según aquellas ideas primeras, mientras que el otro, a causa de la ineptitud de la materia, comienza la misma obra, pero no la completa con tanta semejanza respecto a su modelo. Aquel cuerpo será menos hermoso que este. Ambos se agradan mutuamente por su semejanza natural, pero agrada más el que es considerado más hermoso entre éstos. Por esto sucede que todos aman sobre todo no a los que son más hermosos, sino a los suyos, o sea, a aquellos nacidos de modo semejante, aunque sean menos hermosos que otros muchos [...] El espíritu así impresionado reconoce como suya la imagen de aquel que le sale al paso. Esta es sin duda en la medida de lo posible tal como la que él mismo posee desde el principio y que queriéndola esculpir en su cuerpo, no pudo", *De amore*, VI, 6, ed. cit., pp. 133-134. No obstante, es posible —y ello es lo que explica el origen de tantos "enfermos de amor" en los libros de pastores— que el amante sea "fascinado" (*De amore*, VII, 10) por alguien diferente a su "otro yo", cuya imagen se posesiona, merced a la fuerza de los *spiritus* emanados de sus ojos, del alma del amante.

²⁵ Todo estaba dispuesto para que Anfriso (el pastor de mejores prendas de toda la Arcadia) y Belisarda (la más hermosa de las pastoras) hicieran actualidad en el presente histórico de su microcosmos, bajo el imperio de la *Venus vulgar*, un momento de la armonía cósmica, y sin embargo el autor frustra, de manera un tanto forzada, todas las expectativas, para remitir al lector a un conflicto diferente. Me refiero a todos los sucesos que rodean el episodio de Dardanio, el personaje que ha dedicado toda su vida, en medio de una soledad eremítica, al estudio de la magia. El viaje aéreo que le proporciona a Anfriso, así como la alucinación por medio de la cual le pone ante sus ojos la larga galería de retratos del libro tercero, precipita toda la acción de la novela hacia la filosofía del engaño. La cueva en la que Dardanio vive, el viaje aéreo y la "visión" de la galería de retratos convierte este fragmento del libro tercero en un episodio muy interesante, sobre todo si se lee a la luz de lo que A. Egido ["Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos", en *Studia in honorem Prof. M. de Rique* (Barcelona, Quaderns Crema, 1988), pp. 305 y ss.] ha escrito recientemente para el capítulo cervantino de la "Cueva de Montesinos". Tanto este episodio del *Quijote* como el de "Clavileño" se sitúan en la misma tradición que el episodio de Dardanio, en *La Arcadia*. Para la galería de retratos que aparece en el mismo contexto, véase J. M. Rozas, "Lope en la Galería de Marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 91 y ss.

²⁶ Importantísimo es el papel que Ficino concede a la astrología en la formulación de su filosofía amorosa (véase *De amore*, V, 13; VI, 3; VI, 4; VI, 6; VII, 9; y VII, 11). Y ésta será una influencia que pasará, de Ficino, a todos los tratados neoplatónicos renacentistas. Remito a los estudios de E. Garin, *El zodiaco de la vida*, op. cit.; P. O. Kristeller, *Il Pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (Florencia, Sansoni, 1953); también *Magia e scienza della civiltà umanistica*, ed. C. Vasoli (Bologna, 1976); P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* (University of Chicago Press, 1987); J. A. Festugiere, *La révélation d'Hermès Trimégiste* (Paris, 1950-1954); *Umanesimo e esoterismo*, ed. E. Castelli (Padua, 1960); E. Garin, *Giovanni Pico della Mirandola* (Florencia, 1937); R. Klibansky, *The continuity of the Platonic tradition* (Londres, Warburg Institute, 1939); Walker, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (Universidad de Londres, 1958); F. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Barcelona, Ariel, 1983) y de la misma *La filosofía oculta en la época isabelina* (México, FCE, 1982). Cuando estas notas estaban ya redactadas llega a mis manos el libro de P. Rossi, *La magia naturale nel Rinascimento* (Torino, 1989), con textos de Agripa, Cardano y Fludd, que reflejan, perfectamente, la corriente hermética que sustenta, en muchos puntos, la doctrina neoplatónica del amor en el Renacimiento.

²⁷ "Venus es doble. Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuya al alma del mundo" (*De amore*, II, 7; ed. cit., p. 39).

²⁸ Se nos presenta a este personaje como "cuidadosa mágica" (p. 389); la cueva que le sirve de estudio está llena de "cadáveres de animales, de ponzoñosas hierbas, de gomas aromáticas, de piedras virtuosas, de confecciones médicas" (p. 357); está familiarizada con libros de adivinación, como el *De suertes*, que el rústico Cardenio le reclama para Isabella (p. 396); y conoce, asimismo, el arte de la quiromancia (p. 403). Sobre el mencionado *Libro de las suertes*, versa el trabajo de E. S. Morby, "El Libro de Suertes de La Arcadia". *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 7 y ss., que ha identificado el libro real que a Lope le sirve de modelo. Hoy contamos con una edición facsimilar del mismo a cargo de Javier Ruiz, en la revista *Poesía*, 5-6 (1979-80), 161 y ss.

²⁹ Se trata de una enunciación de los recursos tópicos —de la medicina y de la literatura— a los que Lope podía haber recurrido. El texto es una especie de demostración, por parte del autor, de que conoce cual es, tanto en la literatura como en la medicina tradicional, la respuesta a la enfermedad de Anfriso, pero también es una especie de exhibición de independencia por su parte. Por lo que se refiere al motivo de las "tumbas", este era uno de los recursos recomendados por B. Gordon, en su *Lilium medicinale*. Cfr. P. Couliano, op. cit., p. 21. Para el contexto médico más próximo a Lope, aunque las fechas desborden la de *La Arcadia*, M. Gendreau-Massaloux (art. cit., p. 106) remite a los tratados de P. de Mercado, *Seis diálogos de filosofía natural y moral* (Granada, 1574); a Alfonso de Santa Cruz, *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (Madrid, 1622), y Cristóforo de Vega, "De iis qui amore insaniunt", en *Opera omnia* (Lyon, 1626). A. Egido, por su parte, remite al *Libro intitulado los problemas de Villalobos...* (Zamora, 1543), y a Andrés Velázquez, *Libro de la melancolla en la cual se trata de la naturaleza desta enfermedad* (Sevilla, 1585). Cfr. "La enfermedad de amor...", art. cit., p. 48, n. 41.

³⁰ Véase, para lo ritual en la literatura del Siglo de Oro español Julio Caro Baroja, *La estación del amor* (Madrid, 1979).

³¹ Se confunden en el sintagma el consejo evangélico referido al "hombre nuevo" y el tópico de la poesía amorosa cancioneril del "hábito del amor", tal como lo reformula Garcilaso ("Amor, amor, un hábito vestí"), desde unas posiciones marcadas, en la enunciación, por el "arrepentimiento".

³² E. S. Morby [*La Arcadia*, ed. cit., p. 426, n. 150] identifica las referencias de Lope en la *Poetica* (XVII, 1455a), de Aristóteles, y en el *De divinatione* (I, 80), de Cicerón.

³³ Soto de Rojas, en sus *Desengaños de amor en rimas*, imita de cerca a Lope y Aurora Egido, que se ha ocupado del tema en Soto de Rojas ["La enfermedad de amor...", art. cit.], comenta la evolución del enfermo, de la locura de amor a la locura poética, remitiendo al viejo axioma médico de *similia similibus curantur*. Así ocurre ciertamente en *La Arcadia* [Y Lope ciertamente conoce el axioma: "Si un hombre hubiese tomado veneno, dijo Anfriso, y le diesen la sicuta luego, es sin duda que viviría" (*La Arcadia*, ed. cit., p. 343)]. Un furor reemplaza a otro. Pero todavía, con ello, sigue sin explicación el cómo se produce la "transformación", a efecto de qué Anfriso cambia; en virtud de qué causa el nuevo Anfriso se nos presenta, tras visitar los Palacios de las Artes Liberales y de la Poesía, poseído del *daimon* de la poesía.

³⁴ Aunque no faltan en contexto del hermetismo renacentista referencias a amuletos, talismanes, ritos y plegarias mágicas, hay que concluir, con E. Garin (*El Zodiaco de la vida*, op. cit., p. 84) que "la palabra, el *verbum*, el discurso... es la palabra que sube a los astros, es decir, a las divinidades estelares, o que llega a los *espritus* de las cosas: *quia verbum in se habet nigromantie virtutem*. Como dice el texto

árabe [del *Picatrix*], la clase de magia teórica más bella es el discurso". En este marco, hay que situar las posiciones del Lope autor de *La Arcadia*.

³⁵ La valoración muy positiva del "melancólico", como carácter más propicio para recibir al *genio*, puede seguirse, de Ficino a G. Bruno, en todo el renacimiento. Véase, al respecto, E. Panovsky y F. Saxl, *Dürers Melancholia* (Leipzig and Berlin, 1923) y Frances A. Yates, "La filosofía oculta y la melancolía: Durero y Agripa", en *La filosofía oculta en la época isabelina*, op. cit., pp. 90 y ss. Lope no evita situar explícitamente a su Anfriso entre los "melancólicos": "retírose —nos cuenta de él tras el matrimonio de Belisarda— a descansar, por no ser visto, a su choza, donde venció la flaqueza del alma la corporal salud, derribada de una mortal melancolía" (p. 372). Véase también el largo 'canto' del Anfriso poeta, donde se sitúa el nacimiento de "heroico" nieto del Duque de Alba, don Fernando, bajo el influjo de Saturno y de Marte, "moderados" por Júpiter, Venus y Mercurio, todo ello en un cuadro presidido por las tres Gracias. Con estas referencias, cuando uno lee en el poema que "era en esta sazón la primavera / cuando empezaba el curso de sus años, / y el rubio sol en Aries reverbera" (pp. 436-437), la lectura que Gombrich hace de "La Primavera", de Botticelli, cobra una nueva fuerza (Botticelli's Mithologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945).

³⁶ Cfr. Aurora Egido, "La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas", en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1984), pp. 32 y ss. Nos recuerda también A. Egido cómo en el *Elogio de la locura*, Erasmo compara "el delirio platónico de los amantes" a la "locura que experimentan quienes alcanzan el goce de la unión con Dios" (art. cit., p. 40).

³⁷ Detrás del argumento y de los personajes hay —como era frecuente en la novela pastoril [véase J. B. Avallé Arce, Introducción a M. de Cervantes, *La Galatea* (Madrid, Espasa Calpe, 1987), pp. 12 y 13] y como Lope, en *La Arcadia* avisa desde el principio (p. 70), una historia real y unos personajes reales. En concreto conviene recordar que tras el disfraz pastoril de Anfriso, protagonista de *La Arcadia* está don Antonio Alvarez de Toledo, Duque de Alba. Cfr. E. S. Morby, en su Introducción a *La Arcadia*, op. cit.; y, también, R. Osuna, op. cit., p. 43 y ss.

³⁸ Para G. Bruno (*Sobre magia*, op. cit., pp. 247 y ss.) las enfermedades tienen una relación directa con los demonios que habitan todas las cosas. De hecho la clasificación que hace de los demonios la hace en función de los "efectos" que producen sobre aquellos cuerpos en los que ejercen su influencia. Toda una serie de operaciones "mágicas" (pp. 260 y ss.) son capaces, sin embargo, de dominar —o como dice Bruno de "vincular"— esos *espíritus* que actúan sobre todas las cosas. Y resulta interesante comprobar cómo, a la hora de clasificar tales operaciones, G. Bruno las jerarquiza en función de los sentidos, la fantasía y la inteligencia. Por lo que se refiere a los sentidos, explica cómo "también por la vista [además de por el oído] se vincula el espíritu..., siempre que las formas comparezcan ante los ojos de una manera u otra... Asimismo la especie de lo hermoso hace saltar el afecto del amor" (pp. 270-271). En cuanto a la fantasía, explica que "el médico o mago ha de insistir sobre todo en el poder operativo de la fantasía, pues ésta es la puerta y entrada principal de todas las acciones, pasiones y afectos que se encuentran en el animal, y la vinculación de ésta, ocasiona la vinculación de aquella potencia más profunda que es la cogitativa" (p., 276). Finalmente, en relación con la inteligencia (o "potencia cogitativa"), habla de "el aparato de la fe, cuyo poder respecto al alma en cierto modo dispone, franquea, explica, como si abriese las ventanas para recibir el sol, que antes tenía cerradas, se da acceso a aquellas impresiones que persigue el arte del vinculator, infundiendo los siguientes vínculos: esperanza, cuyo poder va del alma al cuerpo" (p. 277). En otras palabras, actuando sobre los sentidos mediante la belleza sensible; sobre la fantasía, con el arte; y sobre la inteligencia, con la fe; la amada, el poeta y el profeta desarrollan, por caminos diferentes, formas de manipular el espíritu —hoy diríamos la conciencia— de los demás. Desde la base de que "tres son los principios de todas las cosas: Dios, la naturaleza y el arte; y tres son los efectos: el divino, el natural y el artificial" (p. 321), el hermetismo renacentista, en Giordano Bruno, genera todo un sofisticado estudio acerca de las posibilidades de actuación sobre la conducta —sentimientos, fantasías y creencias— de los hombres. Este esquema triple está sin duda, presente en la obra de Lope.

³⁹ Para el estudio de otras arquitecturas similares, en el marco de la novela pastoril, véanse B. Damiani, *Montemayor's "Diana"*. *Music and the visual Arts*, Madison, 1983, y G. Correa, "El templo de Diana en la novela de J. de Montemayor", *Thesaurus*, XVI (1961), 59-76 y F. Márquez Villanueva, "Los joyales de Felismena", *Revue de Littérature Comparée*.

⁴⁰ Art. cit., y también "Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo", en *Imágenes simbólicas* (Madrid, Alianza, 1986), pp. 63 y ss.

⁴¹ "Architecture and magic. Considerations on the idea of the Escorial", en *Traza y Baza* (Universidad de Barcelona, 1976).

⁴² S. Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid, Cátedra, 1981), pp. 106 y ss. Especialmente me interesa la referencia a la biblioteca de Juan de Herrera, uno de los arquitectos del Escorial; una biblioteca (con obras de Ficino, Pico, Tritemio, Paracelso, Cornelio Gema, Camilo, Bruno y John Dee), que le lleva a Santiago Sebastián a preguntarse si no "estamos en presencia de un mago, de un hombre profundamente versado en ciencias ocultas, por lo que Felipe II quería tenerlo junto a él" (p. 110).

⁴³ Véase E. Garin, "Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino", en *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona, Grijalbo, 1981).

⁴⁴ Los estudios de Gombrich, Panovsky y S. Sebastián demuestran cómo no es extraño encontrar detrás de una edificación o de una pintura decorativa renacentistas un texto literario a modo de "programa iconográfico", hecho que creo debería tenerse en cuenta en la lectura de muchas fábulas mitológicas de nuestros siglos XVI y XVII. La fábula de "Aracne y Palas", que canta Celso, en las páginas 152 y ss. de *La Arcadia*, es buen ejemplo de la identificación entre poesía y pintura por parte de Lope. Punto de partida, para una lectura como la que propongo, lo constituyen los estudios de R. W. Lee, "*Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*" (Madrid, Cátedra, 1982) y el antes citado de E. Bergman, *Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Harvard University Press, 1979).

⁴⁵ "Las imágenes, los sellos y los caracteres — escribe G. Bruno — contribuyen a la acción, a la percepción y a la significación". Cfr. "Sobre la composición de imágenes, signos e ideas para todos los géneros de invenciones, disposiciones y memoria", en *Mundo, magia, memoria*, op. cit., p. 329. Y, en otro lugar, añade: "Así, pues, fabricando hoy en día algunas imágenes a semejanza de aquellas [las del antiguo Egipto], mediante determinados caracteres y ceremonias que consisten en algún gesto oculto, los mangos explican y hacen inteligibles, sus deseos como mediante nudos" Op. cit., p. 241.

⁴⁶ "Así, pues, las formas, simulacros y signáculos son vehículos..., con los que los favores de las cosas superiores ya fluyen, se presentan y se introducen, ya son concebidos, contenidos y guardados... Por lo que los favores divinos como incitados por algunas imágenes y similitudes, descienden y se comunican". Cfr. G. Bruno, *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 330-331.

⁴⁷ Sobre el tema puede verse E. Bergman, op. cit., y también E. Orozco, *Temas del barroco* (Universidad de Granada, 1947). Sobre el conocimiento teórico que Lope tenía de las relaciones entre pintura y poesía, véase de L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, "Poesía y pintura", en *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid, CSIC, 1961), pp. 137-171.

⁴⁸ "Frondoso — leemos en *La Arcadia* — tomó ocasión para decir que no sin causa fue la poesía de los antiguos comparada a la pintura, llamándola muda poesía, y a la poesía, pintura que habla" (ed. cit., p. 267). La identificación teórica de pintura y poesía propuesta por Frondoso la pone en práctica Lope en el trazado de los Palacios y Templos del libro quinto de su *Arcadia*, libro que me parece especialmente interesante para entender que dicha identificación se apoya en la idea de que la palabra, hecha imagen, tiene una mayor fuerza para mover a la acción. Remito al pasaje citado, en que los pastores conversan sobre el tema de la poesía, pero también a las actualizaciones de sus posturas teóricas en, por ejemplo, la Galería de Dardanio, o en las descripciones del libro quinto.

⁴⁹ Véase nota 10.

⁵⁰ Lección en la que es plenamente operativa la identificación del *Deus artifex* y el *homo faber*, tal como la comenta Aurora Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", *art. cit.*, especialmente las pgs. 180 y ss.

⁵¹ En la sala de la Gramática encontramos una doncella que lleva escritas en la mano derecha "Voz de letras y artículos debidamente pronunciada" (p. 406). La sala de la Lógica está fabricada de "pórfidos y jaspes" y en ella enseña una doncella "con los cabellos sueltos y mal peinados, las manos delicadas y sutiles, en la derecha un ramillete de flores con unas letras que decían 'Verdadero y falso', y en la siniestra un escorpión nocivo, que a los que se ocupaban de mirar las rosas hacía gran daño"; una galería de retratos y de motivos alusivos a la materia (Aristóteles, Porfirio, Severino, los modos de argumentación, las reglas de los silogismos...) decoran sus paredes (pp. 409-411). La sala de la Retórica está ocupada por una doncella que, "aunque no era de tan agudo ingenio como la segunda, era más vistosa, así en el rostro, fisonomía y proporción de la persona como en la riqueza de los vestidos. Los cabellos parecían oro, distintos y puestos en orden conveniente... Tenía en la mano derecha un cetro real y en la siniestra un libro cerrado. En la preciosa orla de la vestidura púrpura, en letras griegas y latinas, decía un rótulo "Adornada, persuado"; y al igual que ocurría con la anterior, está decorada por una nueva galería de retratos (Gorgias, Hermágoras, Demóstenes, Marco Tulio, Quintiliano, Símaco y Plinio...) y

de motivos alusivos a la ciencia correspondiente (los tres géneros de causas, las cinco partes de la oración...) (pp. 411-413). Y lo mismo ocurre con el resto de las salas en este Palacio, primero; en el Palacio de la Poesía, luego; y en el Templo del Desengaño, al final del recorrido. En valiosísimo trabajo J. Manuel Rozas ("Lope en la Galería de Marino", art. cit., pp. 91-113) hace una completa reconstrucción de la tradición a que responde el gusto de Lope por formalizar su erudición histórica o bibliográfica — mediante el procedimiento de la ekphrasis— en "galerías". Con tino Rozas inscribe las "galerías" de *La Arcadia* (sobre todo, la de Dardanio, p. 233 y ss.) o de *El Laurel de Apolo* en una línea de la que forman parte importante los tratados de *Varones* o de *Damas ilustres*, la *Visión delectable*, de Alfonso de la Torre, *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, el *Orlando arriostesco*, *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, *El parto de la Virgen*, de Hernández de Velasco, el *Carlo famoso*, de Zapata, el *Viaje al Parnaso*, de Cervantes, *La casa de la memoria*, de Espinel; y, dentro de la tradición pastoril, la galería de héroes y damas de Montemayor en la *Diana*, la de Cervantes en *La Galatea* ("El Canto a Caliope"), la de Gil Polo en su *Diana* ("Canto al Turia").

⁵² Si para el libro de Polinesta, titulado *De suertes*, se ha hallado un modelo real muy próximo, quizá también detrás del ejercicio de memoria al que me estoy refiriendo exista también un modelo real.

⁵³ Para una referencia más amplia a las "artes de la memoria", véanse los ya clásicos trabajos de Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid, Taurus, 1974), y Paolo Rossi, *Clavis Universalis* (Bolonía, 1983). En el ámbito hispano y para fechas próximas al momento a que hace referencia este trabajo, de la operatividad de determinadas técnicas, procedentes del "arte de memoria", en un texto literario, se han ocupado, entre otros, F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria* (Valladolid, 1988), y A. Egido, "El arte de la memoria, y *El Criticón*, en *Gracián y su época* (Zaragoza, 1985).

⁵⁴ *La "Arcadia" de Lope de Vega*, op. cit., p. 148. También Juan Manuel Rozas ("Lope en la Galería de Marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 114-115) remite —entre otras varias referencias— al mismo texto, como posible modelo de Lope. Por mi parte he de decir que no se trata sólo de un modelo, más o menos cercano, sino que en muchos casos Lope sigue al pie de la letra el texto de la *Visión delectable*, especialmente en la narración de lo que ocurre en los palacios de las artes liberales y de la poesía.

⁵⁵ "Cuando nos introduzcamos en el *De Imaginum* comprobaremos —afirma Ignacio Gómez de Liaño— hasta qué punto Bruno traslada a la mente toda su visión cosmológica y como de esa visión hace una empresa mágica: la reforma de la mente"; y en otro lugar: "No sólo responden [las 'imágenes', los 'sellos' y las 'notas' de la memoria artificial de Bruno] a las reglas de la técnica tradicional mnemotécnica, sino que al mismo tiempo como signos de la magia matemática contienen grandes poderes ocultos que elevan la memoria finita y particular a la altura de la mente divina"; todavía un poco más adelante, añade: "Bruno con una 'figura' del mundo de los 'sentidos' hace descender a la mente el vigor y los favores de la *Mens*". Cfr. *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 285, 297 y 302.

⁵⁶ "Eros y magia en *La Arcadia*, Castilla en prensa.

⁵⁷ Para un seguimiento de las ideas médicas sobre la "enfermedad de amor", véanse los trabajos de P. Dronke, *Medieval Latin...* (op. cit., v. I); P. Couliano, *Eros and Magic...* op. cit., pp. 10 y ss.; A. Egido, "La enfermedad de amor...", art. cit., pp. 36 y ss.; M. Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, París, 1972; B. Nardi, "L'amore e i medici medievali", *Studi in onore di A. Monteverdi*, Módena, 1959, pp. 3-28; y M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, 1972.

⁵⁸ Véase al respecto todo el libro tercero de *La Arcadia*; y muy especialmente los poemas que en él se recogen: "Amargas horas de los dulces días" (pp. 203 y ss.), "Regalo, bien y tesoro" (pp. 207 y ss.). La identificación, en tales textos, de la "enfermedad de amor" con un problema que tiene que ver con la "memoria" es absoluta.

⁵⁹ Como un fenómeno de *posesión mágica* del alma del amante por parte de la amada nos es descrita la "enfermedad" de Anfriso, en *La Arcadia*: "Yo soy aquel —canta un pastor describiendo al amor— que suelo / con apacible guerra, / con alegre dolor y dulces males, / desde el supremo cielo / hasta la baja tierra / herir los dioses, hombres y animales; / transformaciones tales / jamás Circe las supo; / porque un hechizo formo / con que mudo y transformo / cualquier ser que de mi fuego ocupo / y al alma que condeno / la hago yo vivir en cuerpo ageno", *La Arcadia*, ed., cit., p. 87. Cfr. Javier Blasco, "Eros y magia en *La Arcadia*", art. cit. (en prensa). Pero de la misma manera sienten la enfermedad otros pastores de la narrativa española: "el menor mal que haze el amor— dice uno de ellos en *La Diana*— es quitarnos el juyzio, perder la memoria de toda cosa, y enchirla de solo él; buelve ajeno de sí todo hombre y propio de la persona amada" (J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. F. López Estrada,

Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 199. Para A. de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia, 1983, p. 226) la "locura de amor" está provocada por un demonio, y de manera similar explica el "furor amoroso" y el resto de enfermedades G. Bruno: "Es muy verosímil, a este propósito, que todas las enfermedades sean malos demonios, de ahí que se les arroje con el canto, la oración, la contemplación y el éxtasis del alma..." ("Sobre magia", en *Mundo, magia, memoria*, op. cit., p. 255).

⁶⁰ No cabe duda que G. Bruno fue, en la Europa de finales del siglo XVI, un personaje muy conocido. Su polémica con Ramus (con la pugna detrás de la misma entre reforma y contrarreforma), así como con las implicaciones políticas que rodean sus trabajos (véase F. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, op. cit., y *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983) es seguro que dio a su nombre gran difusión en todo el continente. No obstante, la preocupación por el funcionamiento de la mente y de los sentidos era una preocupación muy viva en aquel momento (véase el magnífico trabajo de A. Egido, "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988) y muchos de los planteamientos de Lope pueden proceder de la tradición erasmista o, más exactamente, de Titelmans, como opina E. S. Morby, "Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*", *MLN*, pp. 185-179. Lo que ya me parece más difícil es que, por tales vías, le llegara también el ropaje hermético con el que las reflexiones sobre la fantasía aparecen vestidas en su obra. A este respecto merecería un estudio detenido la comparación de las conclusiones a que llega A. Egido en su estudio de la "Cueva de Montesinos" con lo que Anfriso ve en la Cueva de Dardanio (*La Arcadia*, ed. cit., pp. 222 y ss), leyendo luego todo ello a la luz de lo que Giordano Bruno afirma de los sueños (*Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 242 y ss).

⁶¹ Para la teoría neoplatónica de los "furores", véase el *De amore*, op. cit., de Ficino, especialmente el diálogo séptimo.

⁶² P. Couliano, *Eros and Magic*, op. cit., pp. 67-70.

⁶³ "De ahí —escribía Bruno— que se protejan con estas 'figuras' [las creadas por el arte de la memoria], para defenderse de las cosas adversas, para arrojar las cosas contrarias, para conciliar en su provecho los favores y la asistencia de las cosas superiores [...]. Por eso sabemos que no se puede realizar ninguna operación conveniente con nuestra naturaleza sin ciertas formas o figuras, que por medio de los sentidos externos, son concebidas a partir de los objetos sensibles y que se establecen y se dirigen en los [sentidos] interiores". Cfr. *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 332-333. En el mismo sentido, véanse también las pp. 240 y ss., y 380-381. No cabe duda que para G. Bruno el 'arte de la memoria' es una forma de magia; una forma de obrar sobre el mundo (p. 267, n.º 104), sobre todo de obrar a través de la "vista", como sentido interior, en la fantasía (p. 270 y ss).

⁶⁴ Aunque ello no suponga presunción alguna acerca de un posible conocimiento de Bruno por parte de Lope, en lo que a las fechas de la obra de aquél se refiere, conviene recordar que, si bien el gran tratado de Bruno sobre la memoria (*De imaginum, signorum et idearum compositione*) es de 1591, antes de esas fechas, desde 1582, la obra de este autor (con *De umbris idearum*, con el *Cantus Circaeus*, y con el *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi*) anticipa muchos de los postulados del trabajo de 1591. No debemos olvidar, por otro lado, que Bruno es uno de los autores que figuran en la biblioteca de Juan de Herrera y que su difusión en nuestro país debió de ser, al menos en círculos cortesanos, bastante amplia. El veneciano Francesco Giorgi, con su interés por la "filosofía y magia natural", pudo ser uno de los elementos tenidos en cuenta por Lope para las "propiedades" mágicas de tantas series enumerativas como aparecen en su *Arcadia*.

⁶⁵ En los términos que siguen, se nos ofrecen, por parte del propio Anfriso, las 'circunstancias astro-lógicas' de don Antonio Álvarez de Toledo: "Las tres gracias le tienen en las manos; / Eufrosine le lava y considera, / sirviendo el agua faunos y silvanos. / Era en esta sazón la primavera / cuando empezaba el curso de sus años, / y el rubio sol en Aries reverbera; / y así la tierra sus alegres paños, / sus alhombros finísimas tendiendo, / mostró artificios de labor extraños. / Júpiter se miraba, reprimiendo / de Saturno cruel el fiero influjo, / el humor y el calor templado haciendo; / y aquella sequedad que Marte trujo / con el ceptro, principio de la vida, / a su templanza y calidad redujo. / Venus también, de resplandor vestida, / el gran fervor templaba al dios guerrero, / mas no en la guerra a todo preferida. / Lejos Mercurio de Saturno fiero, / acercándose a Júpiter benino, / le miraba con rostro lisonjero, / prometiendo un ingenio peregrino / al claro Antonio, a quien el sol y luna / también mostraban su favor divino" (*La Arcadia*, op. cit., pp. 436-437). Lope, desde luego, ha tenido en cuenta, a la hora de trazar la "carta astral" de Anfriso, los "dones" que Ficino (*De amore*) atribuye a cada uno de los planetas. Pero, detrás del texto

de Lope, creo que hay algo mucho más complejo: la alusión a la "primavera" y a las "tres gracias" aproximan extraordinariamente el "horóscopo" de nuestro don Antonio-Anfriso al texto de Ficino, que para Gombrich ["Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo", en *Imágenes simbólicas*, op. cit., pp. 73-74] está detrás de *La primavera*, de Botticelli: "Dicen los astrólogos que el hombre más feliz es aquel para quien el Destino ha dispuesto los signos celestes de manera que la Luna no esté en mal aspecto con Marte y con Saturno, y por contra en aspecto favorable con el Sol, Júpiter, Mercurio y Venus..." Cfr. (Gombrich, art. cit., p. 73); texto, que quiere servir de programa iconográfico a una pintura concebida como talismán del "genio".

⁶⁶ Véase F. Yates, *La filosofía oculta en la etapa isabelina*, op. cit., p. 64-65.

⁶⁷ A la vista del texto de Ficino, recordado por Gombrich en relación con *La Primavera* y ya citado más arriba, el destino "guerrero" (por "aquella sequedad que Marte trujo") y "contemplativo" (por Saturno) de don Antonio, queda atemperado y reconducido por el influjo de los otros planetas, cuyo significado "moral" explica así Ficino: "Para evitar la excesiva velocidad de Marte y la lentitud de Saturno... Esta Luna de tu interior debe además contemplar continuamente al Sol, que es Dios mismo, del que recibe siempre los rayos vivificantes... Tu Luna debe también contemplar a Júpiter, las leyes humanas y divinas, que no deben transgredirse nunca... También ha de orientar su mirada hacia Mercurio, es decir, hacia el buen consejo, la razón y el conocimiento... Por último debe poner sus ojos en la misma Venus, es decir en la Humanidad (Humanitas)...", op. cit., p. 73. Toda una lección de "humanismo" diseñada por Ficino para Pierfrancesco de Medicis, lección que Lope parece adaptar al pie de la letra a la biografía de Anfriso. Véase también, F. Yates, [*La filosofía oculta de la época isabelina*, op. cit., 94-95], que, partiendo de un texto de la primera versión del *De occulta philosophia*, de Agrippa, analiza cómo para el pensamiento hermético existen —siempre en relación con el humor melancólico "inspirado"— tres clases de *genios*, que son los que Durero intenta reconstruir con sus "Melancollas". De Durero no se conservan sino dos, de las tres proyectadas, pinturas de la "Melancolia": la *Melancolla I*, que Yates identifica con "la imaginación inspirada", y la *Melancolla III* (el *San Jerónimo*), que identifica con la capacidad del "intelecto" para aprehender "las cosas divinas" (op. cit., pp. 105 y ss.). No obstante, si su tesis es correcta, podemos localizar en la "razón inspirada" el motivo de la *Melancolla II*, y Anfriso, en Lope, vendría a ser una síntesis de todas ellas.

EROTISMO Y PINTURA MITOLÓGICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

En *Las damas galantes* de Brantôme, se relata que una dama de la nobleza, al ver cierto cuadro donde estaban representadas “muchas hermosas damas desnudas que se bañaban, se acariciaban, se tocaban y se rizaban el vello con (...) gentileza (ella) contagiada por aquella furia de amor”, dijo a su servidor: “vayamos a casa, pues no puedo contener este ardor. Tenemos que apagarlo”¹.

Giorgio Vasari, en *Las vidas*, da a conocer la excepcional calidad de un San Sebastián pintado por Fray Bartolomeo: “Cuando el cuadro estuvo en la iglesia, los frailes se percataron, al confesar a sus penitentes, de que la belleza lasciva del modelo llevaba al pecado a cuantas mujeres lo miraban”².

Francisco Pacheco cuenta también que un obispo de Sevilla decía misa ante *El juicio final* de Martín de Vos y al contemplar sus desnudos femeninos “se vio a punto de perderse”³.

Estos testimonios, si bien parecen excesivos, ponen de manifiesto los poderes del arte pictórico y más precisamente la fuerza erótica que éste es capaz de desencadenar. Hoy en día, si en virtud de su extrema multiplicación se considera la imagen como el principal vehículo del erotismo, estas anécdotas recuerdan, si fuera necesario, que sus efectos en el período moderno no eran menos intensos, en condiciones de difusión y en contextos históricos que merecen ser precisados. En los tres casos evocados, la visión de los cuerpos desnudos representados provoca una urgencia del placer de los sentidos sobre el que se cierne la sombra del

¹ Pierre de Brantôme, *Las Damas galantes*, in: *Historias galantes* (Madrid: EDAF, 1971), p. 642.

² Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ed. commentée sous la direction de André Chastel (Paris: Berger-Levrault, 1983), V, 125.

³ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638, estudio preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, 2 tomos (Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1956), I, 307.

pecado y asoma la clara idea de una transgresión. Tales infracciones a un orden moral —si bien virtuales— han suscitado un amplio discurso normativo sobre la representación de la desnudez, preocupación que, como se verá más adelante, ha sido particularmente aguda en la España de los siglos XVI y XVII.

Por despertar resonancias diversas, la noción de erotismo resulta difícil de aprehender. Antes que aventurarse en problemas de definición, es preferible recordar algunas consideraciones tanto formales o funcionales como de orden histórico, cuestiones previas a un estudio de la imagen erótica en un sector social particular.

Situado en la zona frágil de lo admisible y de lo inadmisibile, Eros ha generado —en cuanto al período que nos interesa— un discurso culpabilizante por el que placer o voluptuosidad se traducen, en el registro del mal, por concupiscencia carnal. No obstante, como lo puntualiza Michel Foucault, en estos comienzos de una supuesta “edad de represión”, se observa paradójicamente una verdadera explosión discursiva⁴. En una sociedad cada vez más controlada, a Eros perseguido no se le reduce al silencio; además, aquella fermentación del discurso llegó a sentirse como fenómeno compensatorio⁵.

La función más evidente del objeto erótico es la de provocar, por un dispositivo específico —las más veces bajo forma verbal o icónica—, una excitación de los sentidos y suscitar un deseo de orden sexual⁶. Así que lo erótico remite fundamentalmente a conductas más fisiológicas que psicológicas. Sin embargo, acarrea cierta postura perceptiva, una forma de ver en la que lo imaginario desempeña un papel determinante. No cabe duda de que las circunstancias de la percepción pueden variar en cuanto que están vinculadas a los hechos culturales y a los contenidos espirituales de una época.

La intensidad de la escena figurada es función a la vez de su grado de “realismo” y del convencionalismo de un sistema de representación regido por el principio de la mimesis. En el caso de un arte concebido por y para el hombre —y eso por razones históricas—, el objeto erótico por antonomasia es la puesta en escena del desnudo femenino. A este espectador-*voyeur* se le invita a identificarse con un personaje o a proyectar el deseo de una imaginaria posesión; proceso sencillo que presenta formas diversas y toma en cuenta a la vez la realidad del espectador y la de una imagen expresada en códigos culturales y estilísticos. Interviene así una cuestión de nivel⁷.

⁴ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, in: *Histoire de la sexualité I* (Paris: Gallimard, 1976), pp. 25-26.

⁵ Cf. Michel Simonin, “Eros aux XVIe et XVIIe siècles: les limites du savoir”, *Eros in Francia nel seicento*, Quaderni del seicento francese (Bari: Adriatica, Paris: Nizet, 1987), 11-29.

⁶ Cf. Mikel Dufrenne, “Esthétique, Erotique”, *Revue d'Esthétique, Nouvelle série II*, 1986, 7-14.

⁷ Cf. el estudio de Carlo Ginzburg, “Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel 500”, *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi - 1976 (Venezia: Neri Pozza editore, 1980), 125-135, en cuyos análisis nos apoyamos en varios momentos.

Obvio es que toda representación de desnudez no entra en esta categoría⁸, y aun cuando se considera erótica a una imagen cuyo propósito —no forzosamente único— es el de excitar sexualmente al espectador, no se determina fácilmente el grado de intención. Entre un erotismo deliberado y unas sublimaciones ambiguas, el campo es extenso, sin perder de vista los casos que exceden la voluntad de un autor y esos en los que una imagen puede ser recibida como tal más allá de las épocas y los lugares.

Muy sabido es que la pintura religiosa ocupa en España un puesto preferente, pero no ha faltado la inspiración profana y la gesta de los dioses y héroes del Olimpo ha sido un tema bastante frecuente en los frescos, cuadros, dibujos y grabados de los siglos XVI y XVII⁹. Si la desnudez no fue tanto como se ha dicho un tabú en el arte peninsular, es cierto que los artistas poco se interesaron por ella cuando la ortodoxia religiosa la proscribió y no se solicitó mucho a los pintores españoles en este dominio. Sin embargo, las clases altas, los nobles y familiares de la corte tenían a los ojos los escandalosos amores de Leda con el cisne, los abrazos de Júpiter, Dianas bañándose y un buen número de ninfas y Venus lánguidas. Es testimonio de ello la presencia notable de estos cuadros famosos en las colecciones españolas de la época. También en los inventarios de bienes de miembros de la nobleza o de poderosos letrados aparecen con cierta frecuencia obras con títulos tan significativos como “Ninfa desnuda dormida” o “Retratos de diosa desnuda” que subrayan una relativa afición por el tema¹⁰. Los artistas extranjeros encontraron en la corte española un mercado que no desdeñaron, y fue el arte italiano el que supo mejor traducir esa sensibilidad. Las pinturas de fábulas paganas se ofrecían a interpretaciones morales, alegóricas, a veces satíricas o incluso religiosas¹¹. En las representaciones de desnudos, ciertas elecciones, posturas o insistencias —inclusive su tratamiento estilístico— llevan a interrogarse sobre la complacencia que implicaba a pintores y comitentes. Ya en el siglo XVI se percibió la utilización de la mitología como un simple pretexto y un soporte privilegiado del erotismo¹². Hoy, por ejemplo, no resulta siempre

⁸ Pensamos por ejemplo en el desnudo metafórico de la experiencia mística de algunas Magdale-
nas arrepentidas o el desnudo heroico y alegórico tal como está pintado en el techo de la Biblioteca de
El Escorial.

⁹ Cf. Diego Angulo Íñiguez, “La mitología y el arte español del Renacimiento”, *Boletín de la Real
Academia de la Historia*, CXXX, 1952, 63-209. Cf. también Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura
española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1985).

¹⁰ Sobre las colecciones reales y nobiliarias y referencias de numerosos inventarios publicados o en
archivos, véase Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España* (Madrid: Cátedra, 1985),
particularmente el capítulo VII, “Las colecciones de Felipe II”, pp. 107-127.

¹¹ La tradición de la mitología alegórica se difundió con los *Ovidios moralizados* y la *Genealogía degli
dei* de Giovanni Boccaccio. En el caso de España, conviene señalar la obra de Alonso Tostado Ribera
de Madrigal, *Sobre los dioses de los gentiles* (Salamanca, 1507), fuente principal del tratado de Juan Pérez
de Moya, *Philosophía Secreta* (Madrid, 1585).

¹² Cf. Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, *Ars Hispaniae XI* (Madrid: Plus Ultra, 1954),
pp. 9-11. Para el marco más amplio del arte europeo véase Andrée De Bosque, *Mythologie et Maniérisme*
(Paris: Albin Michel, 1985), pp. 35-49.

clara la iconografía de ciertos cuadros: ¿“Ninfa y sátiro” o “Júpiter y Antiope”¹³? Reconocer a los personajes no era lo esencial, sino más bien presentar un cuerpo de mujer desnuda, ofrecido a la concupiscencia de una mirada masculina. Siempre, la obra debía responder al gusto de quien la encargaba, y codificar una escena culturalmente admitida y moralmente condenable.

La incertidumbre de las fronteras del erotismo y la ambigüedad de las representaciones explican sin duda la firmeza de las prevenciones en un discurso centrado en la desnudez en la pintura. Los tratadistas, a menudo artistas ellos mismos, no han dejado de abordar el tema. Juan de Butrón, en sus *Discursos apologéticos* de 1626 afirma que provocan “a la lujuria las pinturas desnudas y lascivas” y “atraen a sus esclavos a la torpe cadena de la concupiscencia”¹⁴.

Vicente Carducho exhorta a los artistas a que no caigan en el “pecado mortal de pintar cosas deshonestas y lascivas (...) que fue invención del demonio”¹⁵.

En una página famosa de *El arte de la pintura* de 1649, Francisco Pacheco critica a esos “pintores que se han extremado con la licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas (...) cuyos cuadros ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo”¹⁶.

Menos conocida es la toma de posición de algunos intelectuales y religiosos, publicada en 1632 bajo el título elocuente de:

*Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas*¹⁷.

En ello se recuerda que esas pinturas “como la lición de libros lascivos (...), eficazmente mueven a formar representaciones malas”¹⁸. Los versos de Bartolomé Leonardo de Argensola, tantas veces repetidos en aquel entonces, constituyen la más famosa diatriba contra la mitología erótica:

Leda en el cisne, Europa sobre el toro, Venus pródigamente deshonesto, sátiros torpes, ninfas fugitivas, Diana entre las suyas descompuestas (...)¹⁹.

¹³ Algunos casos han sido señalados por R. López Torrijos, *op. cit.*, pp. 267, 283 y 292.

¹⁴ Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal y noble de todos derechos* (Madrid: Luis Sánchez, 1626), fol. 83r. Citamos por la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1981), p. 209.

¹⁵ Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, impreso con licencia por Francisco Martínez, año de 1633, edición de F. Calvo Serraller (Madrid: Turner, 1979), p. 361.

¹⁶ F. Pacheco, *op. cit.*, p. 412.

¹⁷ Texto de la edición original reproducido en F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura...*, pp. 235-258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 253.

¹⁹ Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de J. M. Blecua (Zaragoza: CSIC, 1951), II, 600. Versos citados por su ejemplaridad por V. Carducho, *op. cit.*, pp. 362-363, quien los atribuye erróneamente a Lupercio, y F. Pacheco, *op. cit.*, p. 413.

Esas condenas poco diversificadas y que, por su misma repetición, llegan a ser un verdadero tópicos, culminaron en la primera mitad del siglo XVII. Los escritos de los teóricos españoles se inspiraban en obras italianas como la del cardenal Paleotti y seguían las consideraciones sobre la imagen surgidas del Concilio de Trento²⁰. En reacción a la polémica protestante, estos discursos normativos dan por sentado el concepto de la *efficacia* de la imagen: instrumento de piedad religiosa útil a la edificación de los fieles, puede revelarse peligrosa al despertar el apetito sexual e incitar a los desórdenes carnales. Algunos testimonios recalcan una neta rigidez de las costumbres en este dominio. Fray José de Sigüenza, describiendo los cuadros de El Escorial, señala a una Santa Margarita cuya pierna demasiado desnuda había sido cubierta por “una ropa falsa”²¹. En el diario del viaje a Madrid en 1626 del legado pontificio Francesco Barberini, se subraya la presencia en la planta baja del Palacio de un museo de pinturas cuyos numerosos desnudos se tapaban cada vez que la reina tenía que atravesar este lugar²². En realidad, comportamientos oficiales ostensiblemente austeros discrepan de otros, más privados, por los que algunos se permiten “las indecencias de pinturas profanas (...) por adorno de sus galerías y recreo de sus sentidos”²³. Sigue planteado el problema de la existencia en esa época de estampas que, al difundir formas eróticas, hubieran constituido un trasfondo visual familiar a artistas y a cierto público. Poco se sabe de ellas ya que por su clandestinidad dejaron huellas escasas. Una serie famosa de grabados licenciosos por los que el Aretino compuso sonetos deshonestos circuló ampliamente desde Venecia, pero quedan ahora poquísimos ejemplares²⁴. El Índice del Expurgatorio Romano del año 1596²⁵ puso “prohibición de todas imágenes deshonestas y lascivas” aunque fueran “solamente en estampa”²⁶.

²⁰ Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (Bologna, 1581). Sobre esta cuestión, véase Cristina Cañedo-Argüelles, “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”, *Revista de ideas estéticas*, 1974, 223-242, y Crescenciano Saravia, “Repercusión en España del decreto de Trento sobre las imágenes”, *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, 1960, 129-143.

²¹ Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Madrid: Turner, 1986), p. 371.

²² Este dato inédito nos ha sido facilitado amablemente por José Simón Díaz. Sobre el diario de Cosimo del Pozzo, véase la publicación parcial y el estudio preliminar de J. Simón Díaz, “La estancia del Cardenal legado Francesco Barberini en Madrid en 1626”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, 159-213.

²³ Bernardino de Villegas, *La esposa de Cristo* (Murcia, 1635), p. 436 citado por Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte* (Madrid: S. Aguirre, 1943), pp. 218-219.

²⁴ Cf. Henry Zerner, “L'estampe érotique au temps de Titien”, *Tiziano e...*, 85-90.

²⁵ *Copia de los pareceres y censuras...*, in: F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura...*, p. 252.

²⁶ También la imagen impresa sirvió para la reproducción de obras maestras de la pintura. Por este medio, se divulgaron probablemente temas erótico-mitológicos. Un personaje de Lope de Vega, vendedor de estampas, pregona “¡A la rica estampa fina!” y propone a los clientes “el Adonis de Ticio / que tuvo divina mano / y peregrino pincel”: “La viuda valenciana”, in: *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1913), XV, 503.



Fig. 1: Tiziano, *Venus y Adonis*.



Fig. 3: Los Peroli, *El rapto de Proserpina*.

De modo general y de forma algo esquemática, podrían distinguirse dos circuitos de difusión: un amplio conjunto socialmente indiferenciado al que se intenta sustraer de la potencialidad erótica de las imágenes, y una élite poderosa y culturalmente alta, cuyos objetos eróticos —cuadros sobre todo— han llegado hasta nosotros²⁷. A algunos ejemplos concretos de esas formas sublimadas de la representación erótica, queremos aportar, a continuación, algunos comentarios con el propósito de evidenciar la dimensión sensual de estas obras.

El mito de Venus y Adonis ofrece un tema trillado en la pintura italiana del siglo XVI. El célebre cuadro de Ticiano (fig. 1) se inspira, sin seguirlo al pie de la letra, en un relato de las *Metamorfosis* de Ovidio²⁸. Cupido dormido —en segundo término— ha cumplido con su deber. Venus, después de la noche de amor, intenta en balde retener a Adonis que sale a cazar. Allí encontrará la muerte. ¿Negación de la voluptuosidad de la mujer tentadora o exaltación de la pasión amorosa? La interpretación de la escena queda abierta. El cuadro formó parte de un conjunto de seis pinturas mitológicas llamadas *Poesie*, hechas por el artista veneciano a petición de Felipe II para adornar un camerino tal como los poseían los príncipes italianos²⁹. Una carta de 1554 expresa el entusiasmo y la impaciencia del soberano por recibir los encargos³⁰. Otra de Ticiano no deja lugar a duda sobre el espíritu que rige la concepción del ciclo. En el cuadro anterior se veía toda la parte de delante del personaje femenino: “en esta otra poesía”, escribe el pintor, “he querido variar y hacer que enseñe la parte de detrás, así el camerino en el que estarán resultará más agradable a la vista³¹. Claramente se trata de unas variaciones sobre el desnudo femenino destinadas al placer visual del monarca. La figura de Venus ha atraído a artistas y coleccionistas. Ludovico Dolce, amigo de Ticiano, dejó un testimonio sobre la extrema emoción que provocó en él la vista de aquélla: “No hay hombre (...) enfriado por los años o tan duro de carácter, que no sienta la sangre de sus venas calentarse, enternecerse y conmovirse”³². La composición privilegia la presencia carnal de los cuerpos todavía unidos. Una dinámica de dos movimientos opuestos se organiza a partir del eje de las miradas. De ahí que los personajes adquieran una materialidad y una fuerza que dramatiza la intensidad del deseo amoroso de Venus. Julián Gallego ha propuesto

²⁷ C. Ginzburg, *op. cit.*, 126.

²⁸ Sobre las fuentes complejas de esta obra hoy en el Prado, Cf. C. Ginzburg, *op. cit.*, 128.

²⁹ Cf. Annie Cloulas-Brousseau, *Peintres et sculpteurs italiens en Espagne au XVIe siècle* (Paris Sorbonne: Thèse dactylographiée, 1974), p. 629 y ss. Véase también Philipp P. Fehl, “Titian and the Olympian Gods: the camerino for Philip II”, *Tiziano e...*, 137-144.

³⁰ A. Cloulas, “Documentos concernant Titien conservés aux Archives de Simancas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III, 1967, 227. Sobre estos encargos, véase también la carta del 17 de julio de 1558 en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte en España* (Madrid: Bermejo, 1933), II, siglo XVII, 345. Cf. el estudio general de Alfonso Pérez Sánchez, “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”, *Goya* 135, 1976, 140-159.

³¹ Citada por A. Cloulas, “Documents concernant Titien...”, 227, n.º 2.

³² Citado por C. Ginzburg, *op. cit.*, 128.

de manera convincente reconocer en los rasgos de Adonis un retrato idealizado a lo profano de Felipe II³³. El proceso de identificación personaje/espectador alcanza aquí su forma más acabada.

Seguramente a partir del primer cuadro de la serie de Tiziano, pintó Gaspar Becerra una *Dánae y la lluvia de oro* (fig. 2a)³⁴. Esta versión inaugura el ciclo de la historia de Perseo, encargo real de 1563 para el techo de una torre del Palacio del Pardo. El artista español, discípulo de Miguel Ángel, formado en Italia, ilustra de manera algo distinta un breve relato ovidiano. Júpiter, enamorado de Dánae secuestrada, se transforma en lluvia de oro para unirse con ella; de esta extraña fecundación nacerá Perseo. Contrariamente al cuadro de Tiziano, Júpiter está aquí representado; se introduce en la escena el tema tantas veces utilizado del *voyeur* y la figuración de la lluvia cobra así su pleno sentido simbólico. Dánae adopta la postura de una Venus y ofrece al espectador una desnudez apenas encubierta mientras, con el gesto y la mirada, consiente a este acto de amor sublimado. La nodriza del cuadro veneciano intenta recoger las monedas en su delantal; esta actitud confiere a la obra la dimensión moral de una denuncia de la mezquindad humana. Becerra concibe más bien al personaje como una Celestina que presencia la escena y ostenta unos pechos decaídos. La vejez, la fealdad y lo oscuro de la piel sirven para realzar por contraste la deslumbrante belleza de Dánae. Quizá menos sutil, la iconografía adoptada por Becerra tiene un carácter más abiertamente erótico. Muy famoso en la época, el tema de Dánae y Júpiter se consideraba como la representación erótica por antonomasia; San Agustín había utilizado para condenar las pinturas lascivas el ejemplo de un personaje de una comedia de Terencio excitado a la vista de tal cuadro³⁵. El texto del obispo de Hipona alimentó en España y en toda Europa los discursos y escritos del mismo tipo³⁶.

El rapto de Proserpina (fig. 3) no es una obra relacionada con el mecenazgo de Felipe II. Forma parte de un decorado pintado por artistas italianos, los hermanos Peroli, hacia 1570, en el Palacio del Marqués de Santa Cruz en Viso del Marqués³⁷. Los frescos que glorifican al marqués y a su familia se valen de un amplio repertorio mitológico. Para el techo de la sala de Proserpina, el mentor desconocido de ese programa complejo ha elegido el momento más espectacular de la fá-

³³ Cf. Julián Gállego, "El retrato en Tiziano", *Goya* 135, 1976, 160-173.

³⁴ Una de las varias versiones del tema que pintó Tiziano (fig. 2b, actualmente en el Museo del Prado) ya estaba en posesión de Felipe II y adornaba el palacio de El Pardo. Cf. F. J. Sánchez Cantón, "El primer inventario del palacio de El Pardo (1564)", *Archivo Español de Arte y Arqueología* 28, 1934, 69-75. Sobre Gaspar Becerra, véase D. Angulo Íñiguez, *Pintura...* p. 248.

³⁵ Térrence, *Eunuque*, texte établi et traduit par J. Marouzeau (Paris: Les Belles Lettres, 1942), I, 265.

³⁶ *Copia de los pareceres y censuras...*, in: F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura...*, 254.

³⁷ Sobre este decorado, véase Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid: Cátedra, 1981), pp. 72-80, y R. López Torrijos, op. cit., pp. 125-126 y p. 252.

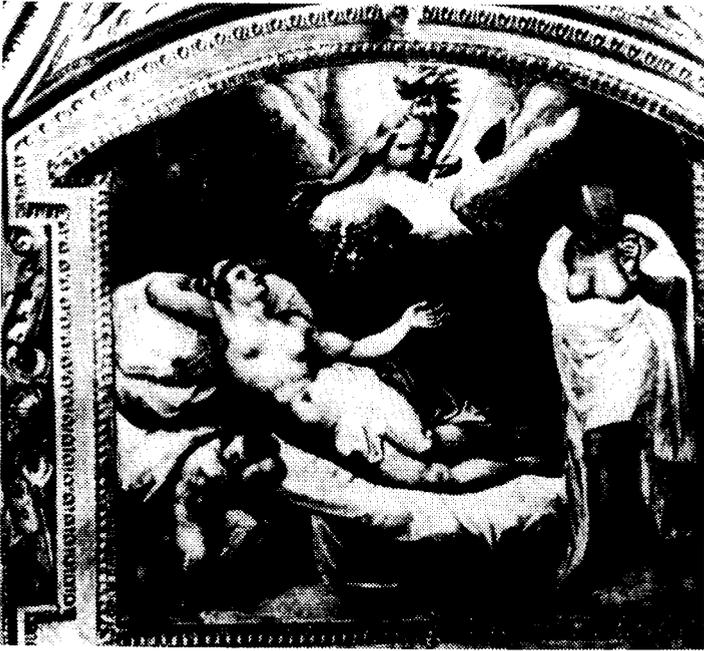


Fig. 2a: G. Becerra, *Dánae y la lluvia de oro*.



Fig. 2b: Tiziano, *Dánae*.

bula, en el que Plutón, enamorado de la ninfa, la rapta para llevarla a unos infiernos fácilmente asociados con el pecado y el mal. Así que la obra se presenta como condena de la concupiscencia y de la pasión salvaje. El dinamismo y la fuerza expresiva de la composición recalcan lo dramático de la situación. En presencia de las ninfas espantadas, bajo el ojo cómplice de un caballo y la mirada triplicada de Cancerbero por debajo del vestido, el abrazo del viejo Plutón recuerda una postura amorosa en la pura tradición de los amores de los dioses. Llama toda la atención el punto central de la escena, la mano izquierda de Plutón estrechando el seno de Proserpina: sensualidad del tacto en una zona del cuerpo femenino considerada sumamente erótica. El contacto del seno fue un tema iconográfico frecuente, metáfora casi fantasmática del acto sexual³⁸. Alciato lo utilizó para simbolizar el amor lujurioso del anciano por la muchacha³⁹. Cualquiera que sea su alcance moral, al representar una escena de violencia sexual, la obra pretende suscitar cierta emoción; el erotismo en su definición de "pasión fuerte de amor" encuentra aquí perfecta ilustración⁴⁰.

Estos breves comentarios no excluyen interpretaciones más agudas que tengan en cuenta las múltiples dimensiones de una cultura simbólica⁴¹. Con todo, sobresale como aspecto más inmediato una sensualidad evidente, tácita o deliberada. Como se ha querido ilustrar aquí, ésa fue el proceso generador que rigió concepciones y lecturas y acondicionó en cierta medida los medios estilísticos. El juego de la referencia mitológica y la coartada estética fueron códigos pronto superados por el espectador que aspiraba al deleite de los sentidos. El cuerpo de la mujer, bajo el dominio de la pasión, ofreciéndose o negándose, aparece como el centro de una tipología de la representación del deseo. Manifiestan tales obras una predilección por lo sensual en la Corte y en los medios italianizados durante la primera mitad del reinado de Felipe II. Reservadas a la intimidad del camerino o a lugares privados de Palacio, no rompen con comportamientos más oficiales. Aunque se percibieran los límites del decoro, parece que se aceptaba y se

³⁸ Si fue tema típicamente manierista —exaltado a menudo por los pintores de la Escuela de Fontainebleau— deriva de una tradición iconográfica medieval moralizadora que tuvo ecos en la obra de El Bosco por ejemplo. Véase John B. Friedman, "L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen-Age", *L'Erotisme au Moyen-Age*, actes du Troisième Colloque de l'Institut d'Études Médiévales, sous la direction de Bruno Roy (Montreal: Editions de l'Aurore, 1977), 51-82.

³⁹ Alciato, *Emblemas*, edición de S. Sebastián (Madrid: Akal, 1985), p. 154.

⁴⁰ La palabra erotismo no aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, pero sí en el *Diccionario de Autoridades*. El *Diccionario de la Real Academia* extiende el significado a "amor sensual exacerbado".

⁴¹ Si Eros es categoría expresiva, *topos* para la exaltación del sentimiento amoroso, se combina con otros elementos y tradiciones iconográficos para alcanzar significados más complejos. Véanse los estudios de Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic* (New-York: Phaidon, 1969), Harold E. Wethey, *The paintings of Titian. III. The mythological and historical paintings* (London, 1980), Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento* (Milano: Feltrinelli, 1980).

practicaba una convivencia de todas las componentes culturales. No eran tan infranqueables las fronteras entre espacios profanos y sagrados; con el mismo entusiasmo, Felipe II le encargaba a Ticiano cuadros religiosos y el seno de Proserpina no era más que un elemento integrado en un programa decorativo⁴². No desaparece en el siglo XVII el erotismo estético, si bien se hace más discreto y convencional cuando la rigidez moral impone su sello. Algunos historiadores han sugerido que el control de la vida sexual, tradicionalmente atribuido a la imperante Contrarreforma, también podría vincularse con tensiones demográficas⁴³. Carlo Ginzburg señala además una evolución interesante en la historia de los sentidos⁴⁴. Los manuales de confesores del siglo XVI —el de Azpilcueta por ejemplo⁴⁵— asocian el pecado de lujuria con el tacto, el oído o la imaginación sin referencia a la vista: no se mencionan las imágenes eróticas. La progresiva difusión de la stampa va a privilegiar la vista como eventual sentido erótico: de ahí las repetidas prevenciones moralistas.

El erotismo artístico que brota del encuentro entre la mirada y el cuadro participa, en España como en otras partes de Europa, de los placeres de la clase dirigente⁴⁶. Los amores de los dioses han sido ilusiones necesarias propicias al estímulo y a los desórdenes de la imaginación; aparecen como fragmentos de un posible *ars erotica* para una élite aristocrática o letrada. Por su potencial metafórico, el erotismo, “palabra perpetuamente alusiva”⁴⁷, diversifica sus modos de expresión y toma las formas propias de una cultura para afirmar los impulsos vitales de los individuos.

PIERRE CIVIL

Casa de Velázquez, CRES

⁴² La finalidad del conjunto es la glorificación del marqués de Santa Cruz y su familia pero el sentido general de la iconografía de ciertas salas —como la del ciclo de Proserpina— no resulta siempre muy claro.

⁴³ C. Ginzburg, *op. cit.*, 134.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*

⁴⁵ Cf. Martín de Azpilcueta Navarro, *Manual de confesores y penitentes* (Salamanca: en casa de Andrea de Portonaris, 1557) en particular las consideraciones sobre el sexto mandamiento, pp. 158-181.

⁴⁶ Véanse el estudio de Thomas Da Costa Kaufmann, “*Eros et poesia: la peinture à la Cour de Rodolphe II*”, *Revue de l'Art* 69, 1985, 29-46 y las reflexiones de Jean-Louis Flandrin, *Le sexe et l'Occident* (Paris: Seuil, 1981) y Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'époque moderne* (Paris: Albin Michel, 1976), pp. 241-247.

⁴⁷ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, 1971), p. 32.

EL EROTISMO EN EL TEATRO DEL PRIMER RENACIMIENTO¹

Si hay algo que une a los personajes más representativos del primer Renacimiento, es su carnalidad. Pastores rústicos y pastores sofisticados, caballeros y escuderos, damas, criados y criadas (y, más secundariamente, frailes, ermitaños, rufianes...), todos sufren con la misma fuerza los acometimientos de la carne. Una esperaría encontrar debajo de tantas quejas por amor, llantos, suspiros y declaraciones de fe y servicio, llagas, heridas sangrantes, requiebros, enajenaciones, amenazas de muerte y suicidio, alguna huella, que no fuese sólo retórica, de las corrientes neoplatonizantes en boga en la Europa del Renacimiento. No es

¹ Para no multiplicar las notas, consigno de entrada las ediciones manejadas para las piezas teatrales que voy a citar: Juan del Encina, *Teatro*, ed. de Rosalie Gimeno (Madrid, Alhambra, 1974-77), 2 vols.; Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. facsímil (Madrid, 1929); Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia and other Works*, ed. de Joseph E. Gillet (Mawr-Pennsylvania: 1943-1961), 4 vols.; Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. facsímil (Madrid: 1929); Alonso de Salaya, *Farsa*, ed. de Joseph E. Gillet, *P. M. L. A.*, LII, (1937), 16-67; Diego de Avila, *Égloga ynterlocutoria*, ed. de Eugen Kohler, *Sieben Spanische dramatische Eklogen* (Dresden: 1911), pp. 236-266; *Égloga nueva*, *Idem.*, pp. 297-317; *Égloga pastoril*, conocida también como *Égloga de las cosas de Valencia*, *Idem.*, pp. 266-297; Juan de Paris, *Farsa*, *Idem.*, pp. 329-350; Juan de Melgar, *Comedia Fenisa*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, *R. Hi.*, XXVII, (1912), 99-108; Francisco de las Natas, *Comedia Tidea*, ed. de Urban Cronan, *Teatro español del Siglo XVI* (Madrid, 1913), pp. 22-80; Diego de Negueruela, *Farsa Ardamisa*, ed. facsímil en Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional, eds. facsimilares (Madrid, 1964), 2 vols., t. II, pp. 133-166; Andrés de Prado, *Farsa Cornelia*, *Idem.*, pp. 337-338; Francisco Avendaño, *Comedia Florisea*, *Idem.*, 161-184; Jaime de Güete, *Comedia Vidriana*, *Comedia Tesorina*, *Idem.*, pp. 9-40 y 41-76; Antonio Díez, *Auto de Clarindo*, *Idem.*, pp. 77-108. La anónima *Égloga de Torino* fue publicada por Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid, 1907), II, 66-77 y la también anónima *Farsa a manera de tragedia* fue publicada, aunque incompleta por la falta de algunos versos, por Hugo A. Rennert, *R. Hi.*, XXV (1911), 283-316. A partir de ahora, cuando introduzco una cita en texto, incluyo al pie las páginas, que se corresponden con estas ediciones. Cuando no indico las páginas, caso de las piezas de Lucas Fernández, por ejemplo, es porque la edición facsimilar está sin paginar.

así². En la gestación de la comedia la influencia de *La Celestina* fue decisiva, y caballeros y damas se vieron, como Calixto y Melibea, sometidos a los envites de la pasión. Es cierto que *La Celestina* podría haber generado toda una serie de piezas dramáticas epigonales, que pusiesen en evidencia como aquélla cuán trágico podía llegar a ser el destino que se deparaba a los “locos amadores”. Sin embargo, los autores dramáticos de la época prefirieron incidir en los escarceos amorosos previos al desenlace, aunque a veces la comedia se salpicase de moralismos. Desenlace que —género obliga— debía ser en la comedia lo más feliz posible, si no quería caerse en la contradicción (manifiesta ya desde el mismo título) de obras híbridas como la *Farsa a manera de tragedia*³. Las églogas dramáticas podrían haber dado cabida a una visión más espiritualizada del amor, al albergar no sólo el modelo de rústico ignorante y grotesco de larga tradición folclórica y literaria (*Libro de Buen Amor*, pastorela...), sino al tipo de pastor sofisticado, ducho en sutilezas amorosas. Sin embargo —por regla general—, estos pastores sofisticados se mostraban tan atormentados por su cuerpo como lo estaban, de una manera más brutalmente declarada, los rústicos. Así, el sofisticado pastor Cristiano de la *Égloga de Cristino y Febea*, de Juan del Encina, una vez ha decidido hacerse ermitaño para rehuir los males que le ocasionaba Amor, aban-

² Sólo en un caso de las piezas que he revisado aparece finalmente asumida una visión más descarnada del amor y no una mera retórica. Me refiero a la *Égloga de Torino*, incluida en la novela *Questión de amor* (Valencia, 1513). En esta égloga el pastor cortés Torino acaba aceptando como destino de “perfecto amador” el de servir a Benita sin esperar recompensa: “pues que yo no quiero que mi mal mereça / sino que querays que yo lo padeça / que tal intención por cierto no es mala”. Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una pieza en clave, que recrea —como la novela en que se inserta— la vida de la corte de Nápoles —donde fue representada— entre 1508 y 1512. Torino es, pues, trasunto del caballero valenciano Jeroni Fenollet, y su pastora, Benita, de Bona Sforza, hija del duque de Milán y futura reina de Polonia, ambos residentes por aquellas fechas en Nápoles. La égloga y el amor se plantean así como un juego social de disfraces: la distancia social entre los personajes reales —creo— es determinante aquí de la descarnalización de las relaciones de los personajes de la ficción: Benita precisamente aconseja a Torino que se enamore de sus “iguales”. Algo similar a lo que ocurre en la novela pastoril en clave de Gaspar Mercader *El Prado de Valencia*, publicada en 1600 y que recrea la vida en la corte virreinal que se reunió entre 1595 y 1597 en Valencia, alrededor del marqués de Denia Francisco Sandoval y Rojas, futuro valido de Felipe III y duque de Lerma: el juego amoroso —de las mismas características— se produce aquí entre el pastor Fideno (Gaspar Mercader) y la pastora Belisa (Doña Catalina, hija del marqués de Denia). La novela fue publicada con introducción, notas y apéndice por Henri Merimée (Toulouse, 1907). Sobre la *Questión de amor* y sus relaciones con la corte napolitana, vid. Juan Oleza, “La corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, V (1986), 149-182.

³ Sobre esta pieza, vid. Juan Oleza, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia: el universo de la égloga” y Ricardo Rodrigo, “Notas en torno a la *Farsa a manera de tragedia*” en Juan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano* (Valencia: Inst. Alfons el Magnanim, 1984), pp. 189-217 y 219-241.

⁴ Sobre el tema, vid. Noel Salomon, *Lo villano en el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1985); John Brotherton, *The pastor-Bobo in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega* (London: Tamesis Books, 1975) y Alfredo Hermenegildo, “La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano”, en *Texte, Kontexte, Strukturen*, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987), pp. 283-295.

dona su decisión al verse tentado por la ninfa Febea, enviada de Cupido. Su amigo Justino le alaba la decisión:

“Las vidas de las hermitas
son benditas;
mas nunca son hermitaños
sino viejos de cien años,
personas que son prescritas
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene cachondez
porque, mifé, la vejez
es de terruño muy frío.”

Y le aconseja que deje los hábitos: “dalos por Dios o los vende (...) trabaja por te alegrar.” Cristino parece seriamente convencido con el argumento: “Más huelgo una ora entre cabras / que en hermita todo un mes” (II, 239-242).

Del mismo modo Fileno, el pastor de la *Égloga de tres pastores*, del mismo Encina, se sentirá empujado al suicidio por “las fieras pasiones”, a pesar de los consejos de su amigo Zambardo para que “nunca rehuyas jamás la razón”⁵.

Si el asedio acuciante de la pasión iguala a unos y otros personajes, el que más juego dio desde el punto de vista de la comicidad erótica y un tanto escabrosa, fue el pastor rústico. Toda una tradición lo identificaba con la representación de los más bajos instintos pasionales. Andrés el Capellán, en su *De amore* (Libro I, cap. XI), lo había expresado del siguiente modo: “es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte de amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural”⁶. Contemporáneamente a la época que tratamos, Juan Luis Vives se hacía de algún modo eco de esta idea en su *De anima et vita* (Libro III, cap. XXIII), al considerar entre aquellos despreocupados por el honor a los rústicos: “unos lo ignoran por falta de educación, v. gr., los rústicos, los hijos de gente pobre; otros por haberse echado a la vida viciosa hasta perder completamente los respetos propios del hombre, por ejemplo, los ladrones, meretrices y mediadores; los hay también que van impulsados a la desesperación por sus desgracias, y de ahí a odiar el honor, como los miserables, los mendigos y deshonrados”⁷.

⁵ Nada más ajeno, dicho sea de paso, a las ideas al respecto de Pietro Bembo, asumidas por Baltasar Castiglione en *El cortesano* (libro IV, cap. VI y VII): la razón debe gobernar el sentimiento amoroso. Por otro lado, el desprecio del pastor de Encina por la capacidad de amar en los viejos no hubiese sido compartido ni por Castiglione ni por Bembo: recordemos que el capítulo VI (libro IV) de *El cortesano* se consagra fundamentalmente a demostrar, por boca de Bembo, “que los viejos pueden amar, no solamente sin vergüenza y deshonra, más aún con mayor honra y prosperidad que los mozos”, ed. de Teresa Suero Roca (Barcelona: Bruguera, 1972), p. 422.

⁶ Cito por la edición de Inés Creixell Vida-Quadras (Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984), p. 283.

⁷ (Madrid: Espasa Calpe, 1957), p. 227.

No en balde el teatro religioso iba a utilizar hasta la saciedad al pobre rústico como materialización de personajes alegóricos tales como Cuerpo, Carne, Deleite, Ignorancia y peligros similares para el buen cristiano⁸.

En églogas y comedias —en éstas casi siempre relegado a los introitos— el rústico representará el reverso de la moneda amorosa. Los efectos que el amor produce en él se asemejan a los que según las teorías de la época se producen en los animales. Así, y volviendo de nuevo a Luis Vives, éste al tratar del amor en el libro III (cap. II) de su *De anima et vita*, admitía: “le revelan también los irracionales con signos exteriores, saltos, gritos desordenados y caricias”⁹. La descripción cuadra con lo que experimentan nuestros rústicos, aunque lo que púdicamente llama Vives “caricias” se convierta en ellos en tumbos, golpes, mordiscos y forcejeos. Su ignorancia les lleva a identificar como enfermedades físicas los sufrimientos que el amor produce en los dolientes amadores que les van saliendo al paso.

Así en la *Farsa hecha por Alondo de Salaya*, los pastores creen que los lamentos del caballero Laurelo se deben a una borrachera, dolor de riñones, sabañones o sarna. Dolor de barriga le parecen a Quiral las quejas del refinado pastor Torino en la *Égloga* del mismo nombre. Y el pastor de la *Farsa* de Juan de París cree hallarse ante una parturienta al tropezar con la triste doncella que busca desesperada a su amado escudero. A veces se atreven incluso a poner en práctica remedios caseros para sanarlos: y así el pastor de la *Farsa de la hechicera*, de Diego Sánchez de Badajoz introducirá a la fuerza viva una cabeza de ajos en la boca del galán para curarlo de lo que el pastor cree retortijones y es, en realidad, un romántico desmayo por amor.

Si los rústicos interpretan el amor como mal físico, es porque en ellos produce —en clave cómica— efectos físicos. Si el sofisticado Fileno de la *Égloga de tres pastores*, de Encina, empalidece, enflaquece, llora y suspira de amor, el pastor bobo de la *Comedia Fenisa* de Juan de Melgar sacude los dientes, mientras el Benito de la *Égloga ynterlocutoria*, de Diego de Avila, trae “la baba colgada”, como el pastor Pablos de la *Farsa o cuasi comedia del soldado*, de Lucas Fernández, quien además manifiesta la alegría de ser correspondido brincando como un mono. Si a Fileno en la *Égloga de Tres pastores*, de Encina, le ha ocasionado el amor la visión de la hermosura de la dama, que le ha penetrado hasta las entrañas, al pastor Juan de la *Égloga de las cosas de Valencia*, el amor le ha venido por un golpe en la espinilla que le ha penetrado hasta el corazón.

Los puntos de referencia que utilizan para expresar sus sentimientos tienen más que ver con el mundo animal y vegetal que con los fenómenos del espíritu.

⁸ Así, por ejemplo, en la *Farsa del libre albedrío*, de Diego Sánchez de Badajoz, el Cuerpo es representado por un pastor cómico. Los ejemplos al respecto son abundantes en el *Códice de Autos Viejos*, ed. de Léo Rouanet (Hildesheim, New York, Olm: 1972) (reimpresión), 4 vols.

⁹ *Op. cit.* p. 143.

En la *Comedia de Bras, Gil y Beringuella*, de Lucas Fernández, Bras, al sentirse correspondido por Beringuella —a quien aprecia más que a una “res”— exclama arrebatado: “No cabo en mí de prazer / ya ma tiesto estó que un ajo”.

Nuestros rústicos cómicos no entienden de retórica amorosa, ellos van al grano. Ufanamente lo declara el pastor del introito de la *Comedia Seraphina*, de Torres Naharro:

“Al demoño do el garçón
qu'en topando con la moça
no s'aburre y la retoça
como rocín garañón.
Todas ellas, cuántas son,
m'an dicho qu'esto les praze,
y al hombre que no lo haze
lo tienen por maricón”

(II, 4)

Poniendo en práctica este programa, el pastor de la *Farsa Cornelia*, de Andrés de Prado, propone a la moza que retocen un rato juntos, mientras el de la *Florisea*, de Francisco de Avendaño, le suelta a pelo: “querría dormir con vos”. Ellos tienen claro por qué aman a sus pastoras y lo declaran sin empacho. Así Pascual, en *Plácida y Vitoriano*, se muestra agradecido a Benita: “quel corpancho me deleyta / y me suele gasajar.” (II, 362).

Tampoco entienden de celos. En la *Égloga ynterlocutoria*, Benito media para concertar el matrimonio de Tenorio con Teresa Turpina. Tras especular sobre si la novia estará parida o preñada de algún otro, Tenorio se muestra bastante más preocupado por si las carnes de su futura esposa están donde deben de estar. Benito lo tranquiliza asegurándole que tuvo ocasión de verle la pierna mientras retozaba con otro pastor, y la calidad y cantidad de su carne era tal, que a él se le puso la suya de gallina. Tenorio en vez de sentir celos, se muestra más atraído, hasta el punto de que Benito le tendrá que echar un chaparrón verbal de agua fría para calmarlo: “Alimpia ese moco que traes colgado, / ya la querrías encima saltar” (p. 252). En el mismo sentido, el pastor encargado de pronunciar el introito de la *Farsa Ardamisa*, de Diego de Negueruela, se precipita a relatar el argumento de la obra, preocupado como está porque alguien fuerce entretanto a su mujer, y tenga que cargar con otro hijo más que no es suyo.

La desesperación amorosa de nuestros rústicos no lleva a declaraciones de muerte y amenazas de suicidio, como ocurre con los pastores sofisticados y caballeros de mayor o menor rango (*Plácida y Vitoriano*, *Cristino y Febea* y, en general, todos los caballeros de todas las comedias se sienten morir de amor, así también los de la *Tidea*, *Vidriana*, etc.). En la *Égloga de las cosas de Valencia*, Climentejo, desesperado porque su pastora ha casado con otro, amenaza: “Nunca más peinaré greña / ni melena” (p. 287).

Son en todo la contrapartida grotesca, paródica, de los amadores supuestamente refinados. Si aquéllos no se extienden en autoalabanzas sobre su propio físico y cualidades, los rústicos no se cansan de venderse como cortesés, bien criados, buenos saltadores y bailarines, gordos y lozanos. Así el pastor Vicente de la *Farsa*, de Juan de París, o el de la *Farsa o cuasi comedia*, de Lucas Fernández:

“pues veys, veys, aunque me veys
un poco bragui vajuelo,
ahora que os espanteys
si sabeys
como repico un maçuelo
[...]
porque ño soy buen moço,
pues creed que so el sayal
que aun ay al,
y agora me nace el boço
y también mudo los dientes,
son tentayme este colmillo...”

Si aquéllos entonan letanías de grandes amantes históricos (vgr. Fileno en la *Égloga de tres pastores*, de Encina), los nuestros también tienen sus casos de rústicos muertos por amor. Así los recuerda Pabros en la *Farsa o cuasi comedia del soldado*, de Lucas Fernández:

“Que Bras Gil por Beringuella
passó un montón de quexumbres
[...]
y aun Mingo, si se declara,
por Pascuala
mill quillotraças passó...”

Si los amadores sofisticados describen a sus damas de rostro claro y bello y cuerpo agraciado o las comparan con la luz (*Comedia Tideia*), o las consideran “bulto angelical” (*Comedia Vidriana*), o alaban sus ojos que les han robado el alma (*Égloga de tres pastores*), nuestros rústicos alaban otras cualidades. Así Benitillo en la *Farsa Cornelia*:

“qué dispuesta y qué galana
tallecido de carreta
que labros como campana
acicuda cachiprieta
[...]
hideputa y quien pudiese
que juri a San por detrás
duna nalga te mordiesse.”
(II, 330)

O Benito en la *Égloga ynterlocutoria*:

“Qu'estos dos dedos y más de gordura
entiendo que tiene en cada costilla
¡O hí de puta, y qué rabadilla
debe tener la hí de vellaca!
Una espaldaza mayor que una vaca,
y tetas tan grandes qu'es maravilla”
(p. 250)

Si los galanes escriben cartas transidas de pasión, el pastor del introito del *Diálogo del nacimiento*, de Torres Naharro, se dirige a su pastora en los siguientes términos:

“Dios guarde de mal
carilla, perraza y ogitos de gata
si aca te toviessse
la mano en las tetas quiça te metiessse,
y aquessa bocacha quiça te besasse,
y en éstas, y en éstas, si no me mordiesse,
mi boca en su lengua gela recalcasse...”
(I, 262)

Si los galanes y damas huyen al campo buscando en la soledad de las montañas refugio para su amor no correspondido (*Plácida y Vitoriano*, por ejemplo), la pastora Marinilla de la *Comedia Tideia*, de Francisco de las Natas, busca refugio en la ciudad huyendo del acoso sexual y el “demasiado ardor” de su pastor Damón. O, finalmente, si galanes y damas tratan de evitar, en mayor o menor grado, las notas más íntimas y escabrosas de su relación, los rústicos gozan contando todo tipo de pericias eróticas. Así en la *Comedia Tideia*:

“Yo llamé,
y en hablándola miré
sus papitos de bovíta,
y arremétome a fe,
y arregáçola el haldita,
yo apretar,
ella grita que gritar,
dar puxones y puñadas,
yo estar teso y callar,
y apretar bien a osadas,
[...]
esso os hagan que le hize”
(II,3)

Como personajes más específicamente propios de la comedia, los criados y criadas confidentes comparten con los rústicos ciertas funciones cómicas. Sus

burlas respecto a los amores de sus señores no son fruto, sin embargo, de la ignorancia, como es el caso de los rústicos, sino de una visión descarnadamente realista de las relaciones amorosas. Ellos no desconocen los recovecos retóricos del amor, sus sublimaciones verbales, y las utilizan cuándo y cómo es necesario, aunque muestren serias dudas a veces acerca de sus efectos prácticos¹⁰. Su arte de amar, como el de Ovidio, es el arte de engañar. Carmento lo utilizará en la *Comedia Vidriana*, de Jaime de Güete, en tanto en cuanto le sirva para conquistar a Cetina, criada de Leriana, convirtiéndose a través de la criada en mediador entre Leriana y Vidriano, su señor. Así Carmento, en una primera aproximación a Cetina, se lamentará del tormento al que su amor le somete, jurará haberle sido siempre fiel aunque ella le haya sido cruel, le rogará que le tome por servidor, llamará “crudas neronas” a las mujeres, apelará a los casos de amantes muertos por amor. La criada reaccionará burlona a esas historias sacadas “dessa vanas poesías”:

“quíeresme dar a entender
con esos tus juramentos
que es el cielo de paper
y que lo buelben los vientos”

En el segundo encuentro las cosas se aclararán. La táctica de Carmento cambia ahora:

“te quiero hazer sabidora
pues que quieres que hable llano,
que desseo sola una hora
tenerte toda a mi mano”
(II, 51-53 y 68)

El rechazo por parte de Cetina —quien parece habérselas arreglado ya con un aguador— transformará los buenos modales de Carmento en insultos: “suzia puerca”. Del mismo modo, en la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro, Faceto decide buscar “amiga” como su amo Aquilano, y piensa de manera práctica en la criada de Felicina, la dama a quien ama Aquilano: “No es hermosa / pero basta que es graciosa / y aun gentil para en la cama...” Y reflexiona con varonil modestia: “... tengo aparejo / para poder contentalla” (II, 475-476). Después de diversas especulaciones sobre cómo hacen crecer el “apetito” los remilgos de las mujeres (“aquel esconder del gesto / aquel huir y dar gritos”) y sobre lo que sería capaz de

¹⁰ Así el criado Jusquino de la *Calamita*, de Torres Naharro, se burla de la verborrea amorosa de su amo. Sus “palabras oscuras” le parecen conjuros y prefiere sus propios métodos: “Yo cierto soy más traviesso / que discreto / pero, señor, te prometo / que no con tantos rodeos / manifiesto mi desseo / si quiero que ayan efecto”, *op. cit.*, II, 391.

hacer si tuviese a Dileta “tras uno d’estos mançanos”, sale Dileta a la ventana. Faceto sufre de repente un ataque de incontinencia verbal, y entre lamentos exclama:

“Porque me mata
la fe que me tiene a tu mandado,
y muero porque no sé
como estoy allá en tu grado.”

Pero Dileta no pica:

“... como te hazes discreto
con enforrados denuedos.
Pues de mí, yo te prometo
que no me mamo los dedos
[...]
Tú querriás
con esas chocarrerías
que yo te abriesse a tu guisa
y después ensayariás
de buscarme la camisa”.
(II, 501-502)

Su rechazo, sin embargo, no tiene nada que ver con la estrechez moral, pues cuando la criada tenga que aconsejar a su señora, se mostrará experta en el asunto:

“... porque sanes de tu llaga
quando en tal cosa te topes
cierra los ojos y traga
[...]
que te hazes mala fiesta
en ser avara contigo
de lo que poco te cuesta”.
(II, 501)

La situación se vuelve a plantear de manera idéntica en *La Calamita*, del mismo autor. El criado Justino, después de poner en práctica todos sus conocimientos en retórica amorosa (*vgr.* “vos soys el dios en que adora mi deseo”), es rechazado burlescamente por Libina, no por remilgos morales, sino porque ya tiene otro asunto con un “escolar”, con el que a su vez engaña a su marido Torcazo.

¿Qué papel cumple en medio de todo este panorama algo que será móvil fundamental del teatro posterior: la honra y el deber del matrimonio? Lo cierto es que un papel bastante relativo. Una podía esperar, de nuevo, como contrapartida

a los amores grotescos de los pastores y al realismo de los criados, que fuesen las señoras quienes se convirtiesen en adalides de la virtud y de la castidad y sus galanes en cruzados del respeto a sus damas. Tampoco es así, y detrás de tantos suspiros, sollozos, lamentos, fuegos y ardores, rasgueos de vihuela, cartas exaltadas de pasión, amenazas y más amenazas de suicidio o alabanzas desmedidamente idealizadas, surge otra vez la pasión carnal pura y dura. Por eso a Vitoriano, en medio de sus alabanzas al “glorioso mirar”, “gentil aire en andar” y discreto hablar de Plácida, se le escapará: “¡Y qué pechos / tan perfetos, tan bien hechos / que me ponen mil antojos” (II, 342).

No es que no se reivindique el honor pasado por la vicaría. Se hace, pero no de una manera obsesiva. Hay heroínas que no pierden su honor por haber mantenido relaciones extramatrimoniales con sus galanes. Plácida confiesa haber entregado a Vitoriano su “cuerpo y alma”, haberle “abierto la puerta” en el doble sentido del término. En la *Comedia Seraphina*, Floristán es interpelado al respecto por su criado Lenicio (“¿consumiste el matrimonio?”), a lo que aquél responde llanamente: “y aun consumí el patrimonio / que ha sido mucho peor”.

Hay una corriente hedonista, una reivindicación del placer sin más en muchas de las piezas teatrales que ocasiona un final feliz, no siempre reconducido hacia el matrimonio. El final de *Plácida y Vitoriano* se ciñe al reencuentro de los amantes, cuyo ruego (“Dios nos dé vida a los dos / de plazeres y alegrías”) concuerda con la recomendación de Justino a Cristino en la *Égloga de tres pastores*: “trabaja por te alegrar”. La *Farsa hecha por Alonso de Salaya* concluye con la aceptación por parte de Florimena del amor de Laurelo, quien propone: “vámonos do ver podamos / el fin de aquesta jornada”. La criada es bastante clara sobre el fin que encierra esta intención:

“... i aun demás tengo pasión
i es de ver la condición
deste moço vergonçoso
i de ver de mi señora
sus estremos
vase ella holgar agora
rauío yo como una mora
no quiere que nos holguemos.”

La concesión de la señora confirma que la criada ha dado en el clavo: “No miráis la endiablada; / gózate cuánto quisieres”. La criada a pesar del consejo no deja de mostrar su pesar por el *partenaire* que le ha tocado en suerte en el reparto: “... que aunque le retoço / nunca me sabe dar gozo / ni en cosa sabe agradar” (pp. 53-54). Del mismo modo, la *Farsa Cornelia*, de Andrés de Prado, finaliza con la promesa de la dama de “dar favor” a su escudero. Cuando se dispone a abrir la

puerta, se ve interrumpida por la llegada de los pastores. Las *Farsa* concluye simplemente con la promesa reiterada de Cornelia de abrir la puerta en mejor momento.

Muchas otras comedias, sin embargo, finalizan en matrimonio. Hay que tener en cuenta que algunas de estas piezas se representaron para celebrar bodas¹¹. En todo caso, las soluciones no siempre serán del todo ortodoxas y depa-
rarán alguna que otra sorpresa. El *Auto de Clarindo*, de Antonio Díez, finaliza con el rapto de las dos damas por parte de los dos galanes, aunque el bobo salga después a escena para informarnos de que se han casado. En otras, como en la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Güete o en la *Calamita*, de Torres Naharro, los amantes llegan al matrimonio pasando por alto la voluntad de los padres, a pesar de las prescripciones de los moralistas de la época¹². Floribundo, en la *Calamita*, reivindica su derecho a decidir “lo que yo deuo comer”.

Pero el colmo de la elección de un camino tortuoso para llegar a la situación matrimonial lo representa la *Seraphina*, de Torres Naharro. Vale la pena recordarlo: Floristán se ha casado con Orfea, tras haber sido rechazado por Serafina, con la que, según ya vimos antes, había consumado el matrimonio. Serafina está rabiosa porque en realidad ama a Floristán y éste también la ama a ella. Serafina sabe que Floristán no puede “descasarse”, porque “lo que Déu ajunta / nou pot home descasar”. Así que de mutuo acuerdo deciden que Orfea debe morir por su propia voluntad. Floristán va a convencer a Orfea de que se ha de suicidar, pero como Floristán tiene buen corazón, antes de que consume el suicidio, va a proporcionarle un ermitaño para que Orfea confiese y pueda morir en gracia de Dios. Orfea, que padece por lo visto de tendencias masoquistas, acepta: “lo son nata per patire”, exclama. ... Y se encomienda a Dios, pero lo hace tan prolijamente que Floristán comienza a impacientarse y a meterle prisa. Menos mal que tan inesperada como providencialmente aparece un hermano de Floristán, antiguo enamorado de Orfea, y como resulta que Floristán dice no haber consumado su matrimonio con Orfea, cosa que el hermano está dispuesto a creer ciegamente, el ermitaño se muestra a su vez dispuesto a desunir lo que Dios había unido —al parecer no tan indisolublemente— y a reorganizar las parejas.

Los asuntos de honor, como se puede ver, no cobran el protagonismo que tendrán posteriormente. Es sintomática en este sentido aquella conversación, tan llena de resonancias ovidianas, que sostienen Felicina y su criada Dileta en la *Aquilana*. Felicina se debate entre entregarse a Aquilano o rechazarlo por temor

¹¹ Vid. J. P. Wickersham Crawford, “Early Spanish Wedding Plays”, *R.R.* XII (1921), 146-154.

¹² Así Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944), cap. XVIII, p. 134: “La virgen mientras sus padres hablan o platican en casarla, ayúdelos con votos y oraciones suplicando con gran aflicción y lágrimas a nuestro Señor, que alumbre e inspire en el corazón de sus padres lo que más fuere su santo servicio”.

a perder la honra, y Dileta le replicará que la honra es el escudo de los cobardes:

“... tú te engañas
 porque con tales entrañas
 los cobardes y los ruynes
 no hazen grandes hazañas.”
 (II, 509)

La contraposición honor-amor sería bellamente expuesta años después por Torquato Tasso en su *Aminta*. Sus coros de pastores acusaban al honor de ser el causante de la caída de la mítica Edad de Oro, pues al haberse introducido entre los amadores había trastrocado la ley natural, que hasta entonces había sido “ser lícito aquello que placía”¹³.

El tema del honor, de una manera no virulenta, hace su aparición en alguna de estas piezas tempranas. Así el criado Prudente, de la *Comedia Tideia*, advierte que el amor roba el honor y que el que ama pierde fama, hacienda y alma. Faustina, sin embargo, cederá a los deseos de Tideo previa palabra de matrimonio. Aunque la intervención de un alguacil moralista evite el desaguisado: “¿parécete es hora de salir a pasear?”. Los padres de Faustina acabarán aceptando a Tideo sin sangre, tras haber comprobado la nobleza de su origen.

En el *Auto de Clarindo*, los padres de las dos damas, Floriania y Clarisa, andan de cabeza tras los amores de sus hijas, lamentando que: “Dios puso en la mujer / la honra del hombre.” Aunque conocen a los galanes que las persiguen, no se enfrentan a ellos, simplemente tratan de apartar a sus hijas encerrándolas en un monasterio.

Incluso en la *Himenea*, de Torres Naharro, considerada como la primera comedia que dramatiza el conflicto del honor¹⁴, el tema se ve relativizado por las continuas exhortaciones al goce que salpican la obra. Desde el propio introito, el pastor cómico, que por “loco” dice verdad (“qu’es loco quien seso tiene”), expone la doctrina de que “quien menos huelga, más yerra”. Más tarde será la dama, Febea, quien se convertirá en exponente teórico de la doctrina: descubierta en entrevista nocturna con su amante Himeneo, Febea es amenazada de muerte por su hermano, que se considera deshonorado. La fuerza con que Febea defiende su

¹³ Cito por la traducción de Juan de Jáuregui, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, edición, introducción y notas de Joaquín Arce (Madrid: Castalia, 1970), pp. 62-63.

¹⁴ Así, Gillet (ed.), *Propalladia...*, *op. cit.*, IV, pp. 519 y ss. o D. W., Macpheters en su introducción a la edición de Torres Naharro, *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea* (Madrid: Castalia, 1973), p. 37.

“idea” —la cual ya había sido expuesta por la Melibea celestinesca, aunque de modo más tímido— es sorprendente:

“No me queda otro pesar
de la triste vida mía,
sino que quando podía,
nunca fui para gozar,
ni gozé,
lo que tanto deseé
[...] que las donzellas,
mientras que tiempo tuvieren,
harán mal si no murieren
por los que mueren por ellas”.

Cuando su hermano la obligue a confesar ante Dios sus culpas, la dama reincidirá:

“Confieso que pecca y yerra
la que suele procurar
que no gozen ni gozar
lo que ha de comer la tierra,
y ante vos
yo digo mi culpa a Dios.”

La aparición de Himeneo y posterior promesa de matrimonio soluciona el conflicto, pero Febea se permitirá todavía un comentario burlón respecto a la reacción de su hermano:

“Poque paréis mientes
que me quesistes matar
porque me supe casar
sin ayuda de pariente,
y muy bien.”

(II, 303-4, 316 y 318)

Si los galanes están dispuestos a llegar a sus damas y gozarlas, con previo compromiso o sin él, con la ayuda de sus criados o contratando el servicio de celestinas, las damas están dispuestas a lanzarse por el mundo solas y sin disfraz, ya sea para penar sus amores en soledad (así lo hace Plácida) o pura y llanamente para perseguir a sus amantes, sin necesidad de que medie en ello una palabra de matrimonio incumplida. Así lo hacen Ardamisa, en la *Farsa Ardamisa* y Blancaflor en la *Comedia Florisea*. Ello da pie a toda una serie de encuentros cómico-eróticos con personajes libidinosos de los que las damas saldrán más o menos airosas: Ardamisa logra zafarse del aguador que pretende “frotarse” en sus “lindos pechos”, y del portugués

que se le declara con el ruido de fondo de sus propias tripas. Pero no saldrá tan airosa de su tropezón con el rufián, quien, tras golpearla, pretende llevarla por la fuerza a su burdel.

Las damas no sólo son capaces de ser osadas sino también de reivindicar su propio cuerpo y su propio placer. Si Plácida afirma haber entregado su cuerpo a Vitoriano, Flugencia en la misma obra afirma ante Vitoriano: "yo soy de carne y hueso". Y Leriana, en la *Comedia Vidriana*, no tiene más remedio que confesar a su criada:

"¡Ay, hermana!
no me culpes de liviana
que me sacarás de quicio;
que aunque resisto de gana,
el cuerpo hace su oficio."
(p. 55)

Posiblemente siguiendo muy de cerca a la Felicina de la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro, que se confesaba casi con idénticas palabras a su criada:

"... no me culpe de liviana
lo que no hago por vicio;
que siendo mujer humana,
la carne haze su oficio."
(II, 506)

Sorprendentemente, la igualdad para el placer entre hombre y mujer la había declarado un autor religioso, Diego Sánchez de Badajoz, en su *Farsa del matrimonio*, a través del diálogo entre un pastor y un fraile:

Pastor: ... dime en qué cosas y quando
han de tener ambos mando
a ver en qué son iguales?
Fraile: En los actos conjugales
han de mandar a la iguala.
Pastor: Esse punto me declara
sin latines ni beruales.
Fraile: Porque no quedes en yerro
el romance es deshonesto
al oído en fin es esto.

El pastor, tras la confidencia al oído que le ha hecho el fraile, muestra su asombro. Y el fraile lo tranquiliza:

Mira hermano no te alteres
que en fin saber se requiere
tu della qué puede y quiere
y ella qué puedes y quieres.

Esa reivindicación del placer, esa corriente hedonista que subyace en muchas de las situaciones y declaraciones de nuestros personajes, toma cuerpo —según parece a primera vista— en una escenificación bastante más libre, más directa y manifiesta, menos oblicua que la de piezas teatrales más tardías¹⁵. Si Lope, en *Fuenteovejuna*, para indicar el intento de violación de Laurencia por parte del Comendador, exigía en la acotación: “Sale Laurencia desmelenada”, o para el de Elvira en *El mejor alcalde, el rey*: “Sale Elvira sueltos los cabellos”, en nuestras comedias nos encontramos con verdaderos acosos físicos en escena. En la *Égloga nueva*, un ermitaño rijoso se abalanza sobre una pastora aconsejándole: “mis ojos ¡estad quedita!”. La pastora tratará de zafarse: “¡Está quedo, Fray Bartolo! / Si no por Dios que dé grita”. La escena será interrumpida por un melcochero: “¿Queréis la mujer forçar? / pues yo os haré castigar / d’un yerro tan crimoso”.

En la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Güete, el pastor Gilracho se propone “tentar”, “pellizcar” y “arrimar a la pared” a la moza Citerea, y tras intentar darle un beso se llevará un bofetón de la moza, al que el pastor corresponderá con igual moneda. Similar situación se plantea en la *Comedia Vidriana* entre Carmento, que quiere besar a Cetina, y ésta, que replica: “tente allá / no te allegues tanto acá...”.

En la *Farsa Ardamisa*, Ardamisa, tras haberse librado del acoso de un portugués enamorado se las verá en escena con un rufián. La dama exclama: “¡Ah, Jesús dexame estar!”. El rufián amenaza: “¡Oh, qué loca! / ataparos he la boca...” La golpea y trata de llevarla por la fuerza a su burdel. La dama grita. La salva la aparición de su amado Guarilano, a quien la dama explica: “¡Ay que ma tomado aquí / y me ha querido matar”.

Intentos de besos y abrazos son moneda de uso corriente en muchas de nuestras comedias. En la *Farsa Cornelia*, de Andrés de Prado, el pastor Benito pretende retozar con Cornelia, abalanzándose sobre ella con la intención de abrazarla. En la *Seraphina*, de Torres Naharro, Gomecio, criado de un ermitaño, trata de besar a la criada Doresía en las manos, para pasar luego a mayores tratando de darle un beso en la boca. En la *Calamita*, del mismo autor, Jusquino hace creer a Torcazo, el marido cornudo, que es su primo, para poder acercarse a la mujer de Torcazo, Libina. El marido engañado presenta ante su mujer a Justino como su primo y los insta a abrazarse: “aprieta...” le recomienda a Jusquino, “... ¿y has miedo que es de manteca?”.

Las tentaciones en escena también podían dar mucho de sí. Así en la *Farsa militar*, de Diego Sánchez de Badajoz, la mujer, como alegoría de la carne, trata

¹⁵ No me refiero, claro está, a la parte que corresponde a la representación de actores, que ocasionalmente —y en cualquier época— puede dar mucho de sí, sino a lo que preveía el autor como escenificable.

de tentar a un fraile: comienza sentándose junto a él para acabar instándole a que le mire los pechos y le “tiente” las piernas. Situación similiar plantea la tentación que sufre Cristino por parte de la ninfa Febea en la *Égloga de Cristino y Febea*, de Encina.

Hasta podemos tropezar con algún tímido *strip-tease*. En la *Farsa del matrimonio*, de Diego Sánchez de Badajoz, el fraile enamorado repentinamente de la hija de unos pastores decide quitarse de encima los hábitos. De tal guisa lo encuentra el pastor, según se indica en la acotación: “y desque el pastor vee al frayle / en calças y en jubón abraçado con su hija / dexa todo y vase corriendo y dale un palo / en la cabeça.”

La plasticidad y explicitación de las maniobras eróticas, si bien tratadas de manera cómica, alcanzan su punto culminante en la *Calamita*, de Torres Naharro. Torcazo, el bobo, es engañado por Libina con un escolar al que ha introducido en su casa disfrazado de mujer, haciéndolo pasar por una prima suya. Libina se finge enferma y la prima, solícita, es la encargada de atenderla durante la noche, por lo que ambas tienen que dormir juntas en el lecho matrimonial, mientras Torcazo duerme sobre un duro arcón. Torcazo las ha oído resoplar toda la noche. Incluso entra en detalles sobre la situación: una arriba y la otra abajo, sucesivamente. Esta escena nocturna nos es narrada por Torcazo, quien no sospecha nada de la verdad del asunto, y confiesa ante el público haberse enamorado de la prima si bien reconoce que “tiene patas de hombre”. Torcazo no puede resistir más la pasión y va a pasar de la narración a la acción. La desprevenida prima sale a escena en ese momento. Torcazo arremete contra ella, le levanta las faldas y exclama asombrado: “tiene bragueta”. La astuta prima grita a voz en cuello: “milagro”. Y el ingenuo Torcazo se verá obligado a creer que ha sido Dios quien ha efectuado el cambio de sexo de la prima para así librarla de la inminente violación.

Todo esto no quiere decir que no haya comedias claramente moralizantes (la *Farsa*, de Juan de París, es un alegato en contra de la existencia de Cupido: es el diablo quien mueve los hilos del amor). Lo que ocurre es que la parte más realista y carnal late en las comedias de manera tan rotunda, ocupa un lugar tan importante que aunque finalmente se reconduzca el placer hacia el matrimonio, incluso aunque se corrijan los defectos en que habían incurrido los personajes de *La Celestina* (así en la *Comedia Vidriana*, de Jaime de Güete), lo que debía quedar en el público o en el lector asiduo de piezas teatrales era más el cuadro de costumbres que la finalidad moral. En este sentido es significativa la postura de Vives que se debate entre la aprobación de *La Celestina*, dado el castigo final de los amantes (en su *De rationi dicendi*), y su condena (en su *Institutio feminae christiana*). Como es también significativa su condena de los libros de amores porque “las más de las veces —dice— la causa de aprobar tales libros, es porque ven en ellos su vida como un retablo pintada”. Leer un libro como la *Instrucción de la*

mujer cristiana es leer el reverso moral de muchas de las situaciones que se producen en la comedia: las condenas de los abrazos, de los besos, de las cartas, de las miradas, el elogio de la castidad. Y quizá las situaciones planteadas en el teatro fueran más habituales en la vida de lo que parece, a juzgar por las agoreras advertencias que Vives hacía a la mujer cristiana:

“¿Pues por qué se queja tanto? ¿Por qué nunca duerme de noche? ¿Por qué guarda cantones, anda calles, pinta motes, ojea ventanas, da alboradas, escala paredes, despierta livianos? Yo te diré en dos palabras: por engañarte; y si alcanza lo que te pide, verás después de harto cuánto te quiso estando ayuno; por do conocerás si te hubiera amado, es a saber, si amara tu alma, nunca te aborreciera ni se empalagara de tu conversación; mas porque amaba solamente aquel deleite de tu cuerpo, luego que la flor estuvo marchita, se desvaneció el amor, y después de bien lleno y harto del placer, tomó hastío de la abundancia.”

El pasaje, en su furia condenatoria, resulta más descaradamente carnal que muchas de nuestras comedias, aunque los presagios de Vives no se cumplan en ellas.

Como Vives, los inquisidores juzgarían después igualmente peligroso desde el punto de vista moral el teatro del primer Renacimiento. Entre las obras prohibidas en el Índice de 1559 se incluyeron *Plácida y Vitoriano*, de Encina; las comedias de Torres Naharro; la *Tesorina*, de Jaime de Güete; la *Tidea*, de Francisco de las Natas, y el *Amadís* de Gil Vicente. Más tarde, la Regla VII del Índice Expurgatorio de 1583 ordenaría prohibir los libros “que tratan de cosas lascivas, de amores u otras cosas dañinas a las buenas costumbres de la familia cristiana”¹⁶. De haberse puesto seriamente en práctica, no sólo hubiese eliminado la mayor parte del teatro del primer Renacimiento, sino una buena parte de la literatura española.

TERESA FERRER VALLS
Universidad de Valencia

¹⁶ Vid. Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834* (Madrid: Taurus, 1980), pp. 189-201; Angel Alcalá “Control inquisitorial de humanistas y escritores”, en Angel Alcalá (ed.), *Inquisición española y mentalidad inquisitorial* (Barcelona: Ariel, 1984), p. 305, y Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en España* (Madrid: Taurus, 1983), p. 78.

EL EROS COMO CONVERSACIÓN

Es en especial a partir de 1495 cuando *conversari* viene a ser *vivir en compañía*, comportarse. Quizá, el eros como conversación no haga sino remitirnos a esa necesidad. Y aún más, desde la convicción de que el propio término *conversación* resuena en el seno de la Edad de Oro fundamentalmente como *trato carnal*, habremos de pensar hasta qué punto el eros como conversación nos insta a considerar que no cabe vivir sino en un modo determinado de *trato*, el trato que la propia carne es y nos da, el trato de la necesidad de compañía. Tratar y vivir desde la convocatoria de la carne serán un *tratar de vivir*.

I. ALGUNOS SOPORTES Y UN PAR DE RETRATOS

El eros como conversación es, por tanto, una expresión que se sostiene en y desde la convocatoria de la carne. La carne es siempre algo intermedio, entrometido, un *entre...* como el propio eros. El erotismo es, así, el lenguaje de la carne como conversación.

Pero dejémonos seducir por la literatura, y hagamos el recorrido que va del *yo* inaugural del *Lazarillo de Tormes*: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos...”¹ a la mirada de Lucrecia, en *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Tanto el *yo* (la forma del *yo* del *Lazarillo*, que tanto ha entretenido a excelentes lectores, como por ejemplo a Jauss), como la *mirada* de Lucrecia soportan (y por ello conducen) sus textos como conversación.

¹ Ed. Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1988), p. 3.

El *yo* del *Lazarillo* es fundamento del relato, que se sostiene en su subjetividad y en su memoria:

Tratado primero:

Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en *conocimiento*. Éste algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo al principio de su entrada, pesábame con él y hablale miedo, viendo el color y el más gesto que tenía; mas de que vi que su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque traía pan, pedazos de carne y en el invierno leños, a que nos calentábamos.

De manera que, *continuando posada y conversación*, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar².

La posada y conversación entre la madre de ese yo (ella) y el hombre moreno, su venir en conocimiento, sólo caben ahora en el relato que se funda en el yo magnífico que sostiene toda la acción. Pero no nos distraigamos más con este texto: sigamos *entretenidos* hacia lo que vamos.

En la obra de Fernando de Rojas, en el decimonono auto, Lucrecia escucha en el modo de una mirada, la mirada del deseo que pide conversación, que posibilita el relato, que lo exige, que muestra que hace falta.

LUCRECIA: Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los brazos de retoçar, ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vendida. (En algún sentido dejan de hablar para empezar a decir):

CALIXTO: Jamás, querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble *conversación* de tus delicados miembros.

MELIBEA: Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visita incomparable merced³.

Basten este par de sugerencias, no para recordar que el término *conversación* aparece expresamente como *trato carnal* (y, sin duda, no resultaría complicado, si tal vez inútil, hacer una recopilación o repertorio de su presencia), sino para proponer dos modos de soportar, y en algún sentido impedir, el eros como conversación...; soportar, y en algún sentido impedir, el eros como conversación...; soportar el insoportable (e imprescindible) eros: el *yo* y la *mirada* (ahora el *yo* del *Lazarillo* y la *mirada* de *Lucrecia*). Ambos posibilitan el relato y se dicen como relato; son su condición de posibilidad y su producción efectiva...; son el tejido en el que y con el que se teje el texto. Pero su supuesta *plenitud*, como veremos, es la expresión de la máxima *indigencia*, la del propio eros.

² *Ibíd.*, pp. 16-17.

³ Ed. D. Sherman Severin (Madrid: Cátedra, 1989).

⁴ *El Banquete*, 203A.

Para avanzar precisamos de algún soporte más. Nuevamente, *esporádico*. El fogonazo posibilita, en este caso, un retrato de familia: la del eros.

Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y entre ellos estaban también el hijo de Metis (la Prudencia), *Poro (el Recurso)*. Una vez que terminaron de comer, se presentó a mendigar, como era natural al celebrarse un festín, *Penia (la Pobreza)* y quedóse a la puerta. Poro, entretanto, como estaba embriagado de néctar —aún no existía el vino—, penetró en el huerto de Zeus y en el sopor de la embriaguez se puso a dormir. Penia entonces, tramando, movida por su escasez de recursos, hacerse un hijo de Poro, del Recurso, se acostó a su lado y concibió al Amor.

Este texto de Platón⁴, sin duda, cabe inscribirse en la innumerable relación de relatos/retratos de familia del eros, pero es especialmente relevante para nuestro interés. *Eros* conlleva las penurias de su origen, y sus estrecheces serán las de todo texto y toda conversación. El propio Platón recuerda que:

en primer lugar es siempre pobre y está muy lejos de ser delicado y bello, como lo supone, el vulgo, por el contrario es rudo y escuálido, anda descalzo y carece de hogar, duerme siempre en el suelo y sin lecho, acostándose al sereno en las puertas y en los caminos, pues por tener la condición de su madre, es siempre compañero inseparable de la pobreza. Mas por otra parte, según la condición de su padre, acecha a los bellos y a los buenos, es valeroso, intrépido y diligente; cazador temible que siempre urde alguna trama; es apasionado por la sabiduría y fértil en recursos: filósofa a lo largo de toda su vida y es un charlatán terrible, un embelesador y un sofista⁵.

De ahí este *carácter huidizo y escurridizo del eros*: “en un mismo día a ratos florece y vive... a ratos muere y de nuevo vuelve a revivir gracias a la naturaleza de su padre. Pero lo que se procura, siempre se desliza de sus manos”.

El eros es no sólo el término medio entre la riqueza (de *Poros*) y la pobreza (de *Penia*), sino, asimismo, entre la sabiduría y la ignorancia. Pero..., ¿quiénes son los que filosofan..., si no son los sabios ni los ignorantes...?, son los intermedios entre los unos y los otros, entre los cuales estará también el Amor...

De aquí que, en este retrato, el eros se revela como necesariamente filósofo (es decir, amante de la sabiduría), y por ser filósofo algo intermedio, con rostro entre mortal e inmortal, entre los hombres y los dioses, a fin de entrelazar todo consigo mismo y facilitar el comercio y el diálogo entre ellos.

Lejos de una lectura plenipotenciaria del eros, éste se reduce a un espacio de comercio y diálogo, espacio como veremos indigente, sin otro hogar que el de la ausencia del suelo de la conversación que la propia carne es.

⁵ *Ibid.*, 203D.

Pero del extenso álbum familiar del eros entresacamos otro retrato especialmente sugerente. Su autor: Hesíodo.

En primer lugar, existió el Caos.

Después Gea, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. (En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro).

Por último Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y de todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos⁶.

Esto da a *eros* un cierto aire de impropiedad: lo originario impropio, sin padre que se le conozca; originario, asimismo origen. Nos importa ahora subrayar en qué modo corresponde a esta *ausencia inaugural*, en qué medida es necesidad constitutiva, escisión (*scindere*: rasgar, rajar, dividir), carencia. Esta naturaleza "intermedia" del amor, el defecto que lo marca, la afinidad de miseria y de astucia, de ignorancia y de saber en que surge a la vida, hace que en él, como en toda escritura, se mezclen el olvido y el recuerdo.

II. LOS LÍMITES DEL YO Y LA MIRADA: DE LA INCONTINENCIA A LA MODERACIÓN

Con estos soportes, es hora de urdir nuestro relato.

El yo y la mirada que pretenden sostener un discurso en el que no sólo quepa la conversación, sino que se haga necesaria, están también prendados y prendidos por el eros. Su poder de *entre* y su ser en *penuria* se imponen. El yo y la *mirada*, que querían ser la causa del relato, vienen a ser no la causa, sino un efecto del mismo. El eros pone en su lugar los afanes frenéticos vulgares. Su cordura es la de *la moderación*. Y la moderación es el reconocimiento, ahora del escritor como escrito, como espacio de conversación erótica, como apertura de un hueco, un fallo, un vacío, que son los del autor desaparecido. Por ello, el *eros* es esencial desfondamiento, descentramiento... en y como conversación.

Tal vez resulte interesante, antes de proseguir y como modo de hacerlo, reconocer que otro tanto ocurre con la mirada. El platónico Marcelo Ficino, tan presente en la Edad de Oro, nos recuerda que los mortales son fascinados sobre todo cuando al mirarse con mucha frecuencia, dirigiendo su mirada fijamente a la mirada de los otros, unen sus luces y, desgraciados, se impregnan de un largo amor. Y alude a Museo (*Hero y Leandro*, 94) para subrayar que el ojo es toda la causa y el origen de esta enfermedad. Pero, ¿este exceso de visión, al potenciar el hablar no impide decir? La belleza es así provocación que abrasa (*kállos*, del

⁶ *Teogonía*, 120.

verbo *kaléo*)⁷. Provocación ante la visión de la belleza corporal. Es cierto que para Ficino el verdadero amor implica un esfuerzo por volar a la belleza divina y que precisamente el amor falso consistiría en una caída de la vista al tacto. Pero teniendo en cuenta que Ficino atribuye el tacto a la tierra y el olfato al olor de los vapores, quizá habría de reivindicarse, curiosamente con la ayuda de sus textos, una superación de la mirada hacia el olfato, el amor como perfume, olfato y diversión.

La mirada une y busca unidad, el olfato diferencia, divierte. Así se ha mostrado, desde el sugerente decir de *Heráclito* ("Si las cosas se volvieran humo, las narices las distinguirían")⁸, hasta el contundente de *Nietzsche* ("Los filósofos huelen mal. Carecen del sentido del olfato. El problema de los filósofos es de nariz")⁹. Y quizá en este sentido podrían leerse algunos sugerentes textos del propio Ficino. En su comentario al *Banquete* de *Platón* recuerda:

En cuanto al amor moderado, que es partícipe de la divinidad, no solamente el ojo es la causa, sino que también concurren la armonía y el encuentro de todas las partes.

Se remite así a algo más que la mirada y se alude a la definición de una manera de *vivir... hacia*, un vivir en compañía, un modo de relación, de meditar consigo mismo, con el cuerpo, con el sueño¹⁰. De ahí que Ficino proponga una serie de medidas que sitúa por encima de todas aquellas que los físicos aplican para proteger el corazón y alimentar el cerebro. (No insistiremos en la evidente vinculación entre filosofía y medicina... Y lo que es más sugerente, en el nacimiento de la escritura como escritura médica).

Estos remedios que entresacamos del texto de Ficino¹¹ pretenden el amor moderado y superan ya la reducción del eros al ámbito de la mirada y del yo, y proyectan hacia el de la relación consigo, el de la higiene y el cuidado de sí, asentando las bases del eros como conversación:

1. Tener cuidado de que nuestros ojos no se encuentren con los ojos del amado.

⁷ Tal vez se trate de una etimología popular, originada por el verbo latino *caleo*, 'abrasar'; la de *kállos* se desconoce. Cfr. M. Ficino, *De amore*. Comentario al *Banquete* de *Platón* (Madrid: Tecnos, 1986) II, V.

⁸ Heráclito, D. K. 7: "Si todas las cosas que hay se hicieran humo, qué es lo que es cada cual, narices habría que lo distinguieran." Así lee sugerentemente Agustín García Calvo (*Razón común*, Ed. crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de *Heráclito* (Madrid: Lucina, 1985) p. 151).

⁹ En éste y en similares sentidos se expresa reiteradamente Nietzsche. Cfr., por ejemplo, *Götzen-Dämmerung*, Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe (Berlin: Walter de Gruyter & C., 1969) Colli-Montinari, VI, t. 3, pp. 51-154.

¹⁰ Cfr. M. Foucault, *La inquietud de sí, Historia de la sexualidad*, t. 3 (Madrid: Siglo XXI, 1988), pp. 94-95.

¹¹ Cfr. *De amore*, o. c., c. XI, pp. 216-17.

2. Si hay algún defecto en el espíritu o en el cuerpo de aquél, evocarlo detenidamente en el espíritu.
3. Aplicar el espíritu a muchas, variadas y pesadas tareas.
4. Se debe sacar sangre a menudo.
5. Tomar vino claro, e incluso de vez en cuando embriagarse, para que, evacuada la sangre vieja, entre una sangre nueva y un espíritu nuevo.
6. Es importante hacer frecuentemente ejercicio hasta el sudor, por el cual todos los poros se abren y se produce la purificación.

Finalmente, y un detalle nada menor, Ficino se ampara en Lucrecio¹² para recordar que también se aconseja practicar la unión carnal.

Este amor que se inicia y se sostiene en la mirada, produciendo el efecto del espejo, una suerte de desdoblamiento¹³ hace que el mirar de Lucrecia hable de lo que Calixto y Melibea han de decir. Ya en la mirada se está convocando no sólo al habla, sino al *cabrillo* incesante de las palabras.

Las medidas de Ficino, en primer lugar, provocan la superación de los límites de la mirada. Convocan a un doble movimiento. Por un lado, inscriben en el movimiento que va de un bello cuerpo hacia los bellos cuerpos, de éstos hacia las almas, más tarde hacia lo que hay de bello en las ocupaciones, las reglas de conducta, "los conocimientos"¹⁴, hasta que lo que finalmente alcanza la mirada (nosotros añadimos, donde *se echa a perder* la mirada) es en la vasta región ocupada ya por lo bello. Este salir de sí de la mirada, su descentramiento, muestra a su vez que el eros es cuidado e higiene de sí, recreación del propio cuerpo, constitución de sí, *conversación consigo mismo*. Eros fomenta la inquietud y el cuidado de sí mismo. Por ello en la erótica platónica el amado no podía mantenerse en su posición de objeto, y había de tornarse sujeto de la relación.

Tal vez se muestra también, a la par, el *carácter intermedio del eros*, que no se reduce al cuerpo ni al alma, que se dice de modo más acorde con lo que el propio Ficino califica de *spiritus*. El eros lo es del y como *spiritus*: "cierto vapor sutilísimo, tenue y transparente, generado del calor de la sangre del corazón"¹⁵. Este *spiritus* que se difunde por todos los miembros, produciendo aquella flojera y flojedad a la que aludía Hesíodo, posibilita la conversación de Calixto y Melibea. Se restablecen de este modo los miembros por la sangre que corre por los arroyuelos de las venas. La fiebre del amor fluidifica la sangre y permite la circulación. Precisamente, la afirmación cartesiana del *yo* como fundamento coincide con el descubrimiento de la circulación de la sangre.

La superioridad del *spiritus* sobre el cuerpo da pie a la lectura del eros como superación de una mera física de los cuerpos y una propuesta del eros como *flui-*

¹² Cfr. *De Rerum Natura*, IV, pp. 1.063-66.

¹³ Vid. Rocio de la Villa, *Estudio preliminar* a M. Ficino, o. c., p. XXXIX.

¹⁴ Cfr. M. Foucault, *El uso de los placeres*, en *Historia de la sexualidad*, t. 2, ed. cit., p. 219.

¹⁵ *De amore*, VI-6.

dificación, una química (carnal y teñida de sangre) de los afectos. El aire del *spiritus* lo es de la *Poética* de Aristóteles. El eros es poético porque propone el ritmo de la respiración y el ritmo cardíaco y se ajusta a ellos, porque es ritmo aristotélico, conversación. De aquí que Ficino entienda ¹⁶ que el adolescente flemático o melancólico, a causa de la densidad de la sangre y los *spiritus*, no conquiste a nadie.

El eros es, por tanto, y de modo originario, conversación consigo mismo, desde la experiencia de una ausencia y carencia constitutivas. Extraño para nosotros mismos (el yo no funda nada, la mirada está extraviada), todos somos el *erasta* y el *erómeno* (el sujeto activo y el objeto perseguido). Es el eros el que enlaza la *epimelia heaytou* (el cuidado de sí) y la necesidad de unir saber y ejercicio (*epistemê-meletê*).

III. DEL AMOR COMO CORTEJO AL AMOR COMO CERTAMEN

De las conveniencias, de las prácticas de cortejo, de los juegos regulados del amor, nos vemos convocados ahora a una consideración del amor como certamen. *El eros* ya no es palabra, ni siquiera cosas... es en el seno de la conversación entre las palabras y las cosas. No se trata tanto de hablar del eros, no de decir *sobre* el eros, sino del decir del eros, del eros que es el del decir (y no es mero hablar). Un decir que es más gestual, una seña, un guiño, donde *el otro* se hace presente como objeto, pero *en su huir*. La presencia del amante pone al amado desconcertado, fuera de sí y, quizá, sublevado. El objeto huye y la distancia no se vence, se recorre y viene a ser huella, quiebra irreparable para ambos: soledad originaria, ausencia.

El eros se da como *descentramiento* y *desfundamentación*, *abismamiento*, una suerte de locura en la que uno queda convocado a ser sí mismo, a incorporar lo otro como un elemento integrante de sí. Pero lo otro es irreductible. Por el eros, nos sentimos, por fin, *en casa*; pero esa casa, sin suelo, es la casa de un perenne vagar: ahora, ya, por fin, somos los mortales que somos *algo adjetivo*. El recorrido va, por tanto, del *yo* (que quería ser sustantivo) por el *mirar* (que pretendía actuar como verbo) a un modo de estar (adjetivo) que calificaremos, en la lectura de Foucault¹⁷, como "*estar en sus brazos*" (*sympeplegmenoi*).

El eros, considerado como *entre*, se sitúa en el campo del *conversar con adjetivos*:

Los vivos placeres no son del mundo de los cuerpos, que es sustantivo, ni del mundo del espíritu, que es del verbo, sino del mundo animado del adjetivo, que es cualificación de la substancia mediante la emoción¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, cap. XI.

¹⁷ Vid. *El uso de los placeres*, en *Historia de la sexualidad*, t. 2, ed. cit., p. 220.

¹⁸ Cfr. Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, (Paris: Gallimard, 1969), p. 2.

Este decir del *estar en sus brazos*, el eros, contra el hablar lógico y gramatical, contra el habla categorial, es un *decir* casi extradiscursivo en el seno del discurso mismo, decir erótico:

con toda seguridad, no sabe todavía cuál es la naturaleza verdadera de aquello a lo que aspira y le faltan palabras para describirlo, pero "echa los brazos" alrededor del amante y "le da besos"¹⁹.

Este decir adjetivo es el de la conversación:

Momento importante: a diferencia de lo que sucede en el arte de cortejar, la "dialéctica del amor" incita aquí a los dos amantes dos movimientos exactamente análogos: el amor es el mismo, ya que, para uno y para otro, es el movimiento que los lleva hacia la verdad²⁰.

Y en verdad, la conversación se muestra como imposibilidad e inviabilidad de la identidad personal como plenitud y satisfacción. Lo otro aparece como presente insidiosa e irreductiblemente... y como propio.

Y es en este terreno en el que se cumple la exigencia de una simetría y de una reciprocidad en la relación amorosa, en el de la necesidad de un *combate* difícil y de largo aliento consigo mismo, y el de la purificación progresiva de un amor que no se dirige sino al ser mismo como sujeto de deseo. Con ello, *el certamen* recoge los mejores ingredientes del cortejo. El juego es higiene, mimo y cuidado: ascético y moderado. "Ascetismo" que no es la descalificación del amor, sino una manera de *estilizarlo* y, al *darle forma y figura*, de *revalorizarlo*²¹.

El eros, por tanto, no pregunta ni responde a una cuestión por el *qué* y no se satisface en una definición. El eros se sitúa en el ámbito del *quién* y su respuesta es un relato. El hombre y la mujer como relato, cuya única identidad es la identidad narrativa, en la que se echan a perder; cuya única vida en compañía es la de una vida como relato en busca de narrador²².

El eros es la posibilidad misma de que haya relato, trama, texto. Y se cumple así no un decir sobre el amor, ni siquiera sólo el decir en el que consiste el amor, sino el amor en que consiste el decir *el eros del decir*.

El eros es por tanto *un certamen* en el que se arriesga el relato que uno es, en el que la vida como relato se pone en cuestión/conversación. En este certamen todo el mundo del sí mismo está en juego. Así, el amor propio se muestra como fasci-

¹⁹ Cfr. Platón, *Fedro*, 255e-256a y Foucault, *El uso de los placeres*, o. c., p. 220.

²⁰ *Ibid.*, p. 220.

²¹ *Ibid.*, p. 220.

²² Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, *Le temps raconté* (Paris: Eds. du Seuil, 1985), pp. 352 y ss., y *La vida, un relato en busca de narrador*, en *Educación y política* (Buenos Aires: Docencia, 1984), pp. 45-54.

nación de lo otro de sí, y como confirmación de la inviabilidad de su reducción. El eros nos convoca a la soledad constitutiva y a la dicha de ello en la conversación en que se arriesga. En esta persecución uno *se persigue* a sí mismo. Si lo otro siempre requerido huye, este rayo que no cesa de huir, es convocado a una tarea imposible: la necesidad de transformar el amor fugitivo en una amistad recíproca y duradera. Pero este sueño del *Banquete de Jenofonte* no ha de ignorar que ante el enamorado delirante no cabe la serenidad²³.

El encomio del amor es asimismo una cesión: si se hace como es debido, a un amante de valía (éstos son los límites). Así, no hay nada de impúdico ni de vergonzoso ya que bajo la ley del amor (ahora en la conversación como certamen), la buena voluntad armoniza con la buena voluntad.

IV. EL EROS EN EL CUERPO DEL LENGUAJE

El *yo* (en el *Lazarillo*) y la *mirada* (en *La Celestina*), que querían ser soportes, vienen ahora a provocar insatisfacción y necesidad. El eros exige *decisión*, la que corresponde a la escisión y corte originarios de todo cuanto hay (cuanto hay que decir). Es más, *el eros corresponde a la acción misma del lenguaje*.

Precisamente por ello el eros nos invita a no ser nada sino sí mismos, echados a perder en relatos:

Proclamarse lo que sea es, siempre, hablar bajo la instancia de un Otro vengador, entrar en su discurso, discutir con él, pedirle una parcela de identidad: "Usted es... sí, soy yo". En el fondo, el atributo es lo de menos; lo que la sociedad no toleraría es que uno no sea... nada, o, para ser más precisos, que el *algo* que uno es se considere abiertamente como pasajero, revocable, insignificante, inessential, en una sola palabra: *impertinente*. Con sólo decir "yo soy" uno está socialmente salvado²⁴.

Pero de lo que se trata es de descentrarse hacia una vertebración más arriesgada que la satisfacción comodidad del ser yo, del yo que es: la del deseo. Una soledad y pérdida (la de la erótica de lo que hay) más graves.

"Queremos verte actuar como si estuvieras solo", piden Juliette y la Chairwil a uno de los huéspedes napolitanos en los textos de Sade. Pero la posición de testigo no deja de ser peligrosa, ya que el libertino no conoce ninguna palabra y, en definitiva, no le preocupan las compañías más que para afirmar mejor la soledad sin escape en que lo confina en *el deseo*: "No se tiene ni idea de lo que concibo, de lo que quisiera hacer." (*Madame de Saint Ange*).

Así, se produce la inscripción del deseo no sólo en la carne de los actores y de

²³ Platón, *Fedro*, 244.

²⁴ Cfr. R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (Barcelona: Paidós, 1987), p. 342.

sus víctimas, en la memoria y en la imaginación de los hombres, sino, más secretamente, en el cuerpo mismo del lenguaje.

Para Sade²⁵ sólo hay erotismo si se “razona el crimen” y *razonar* aquí quiere decir filosofar, disertar, arengar, en una palabra: *someter el crimen* (término genérico que designa todas las pasiones sadianas) al sistema del lenguaje articulado. Con ello, es el lenguaje el que deviene criminal, el remedio es veneno, *farmakon*.

Pero también esto quiere decir combinar según reglas precisas las acciones específicas de la lujuria, de manera tal que de esas series y de esos agrupamientos se haga una *nueva*. “*lengua*”, no ya hablada, sino actuada: la “*lengua*” del crimen, o nuevo código de amor, tan elaborado como el código cortés.

El eros se muestra como cumplimiento y subversión del lenguaje, mediante la *irrupción del no-lenguaje en el seno del lenguaje mismo*. Por ello Sade²⁶, actuando casi siempre según las líneas de una descripción previa que regula explícitamente y, con el mayor detalle, las figuras y su sucesión, crea mediante la estructura del cuadro la posibilidad de la acción, la exige, la hace posible. El texto mantiene la posibilidad del acto y de su actualización por la escritura.

De este modo, si en el *yo* del *Lazarillo* cabía la descripción de la conversación como *trato carnal*, ahora en el texto que reclama conversación, se exige el acto por hacer y se convoca a él, se pide realizar una acción (la acción como ejecución): se busca un efecto. La cuestión ya no se reduce a qué es el texto erótico, sino cómo funciona, qué efectos produce. El discurso, al consumirse por el fuego, se nutre de él. El lenguaje realiza una acción y busca un efecto (la correspondencia conversada de un acto).

Es el deseo (deseo de vivir en compañía, necesidad de conversar) el que trata de sobrepasar el desdoblamiento que por la mirada / espejo uno es. Y sólo en la muerte, siempre próxima, el deseo escapa a su soledad. Es el eros y sólo el eros el que hace el discurso permeable. La escritura sin medida y sin reservas se hace relato, y así el lenguaje finge renunciar a sí mismo.

Pero no hay que hacerse ilusiones. Estamos ante una vacía transgresión. Tras la máscara del yo y de la mirada no hay un verdadero rostro. Sin embargo, ellos nos han permitido llegar a una superficie, a una epidermis, que soporta la carne, que se nutre de sangre... el cuerpo de la escritura y el texto como conversación. Efectivamente: “El acto por hacer, cuanto menos se hace, más llama a la puerta, ¿y a qué puerta sino a la de la vacuidad literaria? Uno se da cuenta de que hacia donde conducen los pasillos de la exposición es hacia ellos mismos”²⁷.

²⁵ Cfr. R. Barthes, *El árbol del crimen*, en *El pensamiento de Sade* Buenos Aires: Paidós, 1969), pp. 46-72, pp. 58-59.

²⁶ Cfr. H. Damisch, *La escritura sin medidas*, y P. Klossowski, *Sade o el filósofo infame*, en *El pensamiento de Sade*, o. c., pp. 94-121 y 13-46, pp. 95, 103 y 43.

²⁷ P. Klossowski, *Sade o el filósofo infame*, o. c., p. 44.

V. EL EROS HERMENÉUTICO

Si el deseo se inscribe en el cuerpo mismo del lenguaje, el eros corresponde a la acción de dicho lenguaje. Por ello hoy se habla de una Ontología formal de la literatura; de la literatura como experiencia de los límites del lenguaje; de la literatura como experiencia del pensamiento y de sus propios límites; de la literatura como diálogo del lenguaje consigo mismo...

De igual modo que el desfondamiento y descentramiento del autor como subjetividad y mirada, el eros convoca en el texto a la búsqueda erótica de la erótica del lector. Excita la expresión y exige, como la guerra, no sólo persecución, sino, a su vez, declaración. El final de la pretensión de que el texto se sostenga en la intención del autor que, dándole un sentido, espere que haya de ser liberado o alcanzado por la genialidad de un lector es, a la par, el reconocimiento del carácter siempre trágico (nunca dramático) del eros dominador y tirano que incita a la acción. Pero el eros, queriendo ser acción, se quiebra en cada acto y se reduce a la *mímesis* de la acción, a la recreación de las posibilidades de que algo resulte erótico.

El eros como violencia que impide la absoluta transgresión, pero que la reclama, como irrupción incontrolada, es, de este modo, reinención y cuestión permanente: *eros hermenéutico* en el que *conversan escritura y lectura* en un abrazo poético y carnal. El eros les da cuerpo de conversación, cuerpo capaz de desear, cuerpo desasido. La conversación siempre lo es hacia la búsqueda del cuerpo perdido que, como cuerpo de escritura, nos interpela. El relato es ya el único sujeto del eros: en él toman cuerpo las mujeres y los hombres. No hay recreo sino en el amor: fuerza generadora y creadora.

Leer y escribir: así se producen los efectos del eros. En esa epidermis, el eros como amor nace en la dispersión de la carne, hecha "trizas y cenizas", en cuyas extremidades se produce su cumplimiento como insatisfacción placentera.

El eros es la verdad de la carne. Supera la escisión cuerpo/alma y recupera el ámbito intermedio (quizá invivible) en el que brillan los ojos de lo mortal. Sólo en este espacio cabe la *joie de vivre*, la alegría y dicha de vivir (lo que Nietzsche denomina beatitud), donde trágicamente, sin aspavientos, *la carne dice*. Sólo en este terreno podemos liberarnos de "la traición a la alegría; ya sea en favor de un falso heroísmo como de una falsa e inhumana idea del deber"²⁸.

En el eros como conversación retornan los espacios al margen del lenguaje. Se dice desde una especie de afasia que nace del exceso de amor:

"Ante Italia y las Mujeres y la Música, Stendhal se queda literalmente *desconcertado* (*interloqué*), es decir, interrumpido incesantemente en su locución." Sólo "al

²⁸ M. Scheler, *Amor y conocimiento* (Buenos Aires: Sur, 1960), p. 103.

pasar del Diario a la Novela, del Album al Libro (haciendo uso de una gran distinción de Mallarmé) ha abandonado la *sensación*, parcela viva pero inconstruible, para abordar esa gran forma mediadora que es el Relato..."²⁹.

De ahí que el eros como conversación reclame una escritura en la que todo resulte más trágica y dichosamente *mudo*. La conversación sostiene ese *silencio*.

Rober Jammes³⁰ ha calificado las primeras palpitaciones de un corazón virgen que se abre al amor, en el cuentros entre Acis y Galatea, en el *Polifemo* de Góngora, como *escena muda*. Sus palabras preservan ese silencio:

Cuando Acis ha depositado su ofrenda a los pies de Galatea, cuando ella aún no ha despertado, la penumbra del soto se anima de repente y una ligera brisa agita impalpables cortinas, sugiriendo ya el próximo himeneo:

vagas cortinas de volantes vanos
corrió Fayonio lisonjeramente
a la de viento cuando no sea cama
de frescas sombras, de menuda grama.

Estas palabras no resisten una única lectura. Su soledad muda lo impide. Solicitan amor hermenéutico. El eros es ya siempre interpretación: *voces*³¹.

ÁNGEL GABILONDO
Universidad Autónoma de Madrid

²⁹ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, o. c., pp. 354 y 356.

³⁰ *La obra poética de D. Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1988), pp. 458.

³¹ "Cuando se vive solo no se habla muy alto ni se escribe muy alto, pues se teme la resonancia hueca, la crítica de la ninfa ECO. Todas las voces tienen diferente timbre en la soledad." (F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, 182).

LA TRADICIÓN LITERARIA DEL GALÁN DE MONJAS

Durante años, y salvo raras excepciones, la única alternativa femenina al matrimonio ha sido el convento, en una sociedad donde no se concebía que una doncella respetable pudiera vivir de manera independiente¹. Es el caso, por ejemplo, de sor Juana Inés de la Cruz que, a pesar de ser una mujer excepcionalmente erudita, consciente y singular en muchos aspectos, se ve obligada a ser monja porque, según ella misma confiesa en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691):

(...) para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado, y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros².

A veces, son los propios padres de la doncella, siendo ésta todavía muy joven, quienes la obligan a ser monja en contra de su voluntad. Situación ésta que denuncia, por ejemplo, Alfonso de Valdés en su *Diálogo de Mercurio y Caronte*³,

¹ J. Pérez: "La Femme et l'amour dans l'Espagne du XVI^e siècle," en *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, ed. de A. Redondo (Paris: Univ. de la Sorbonne, 1985), p. 25 y ss. Véase también J. L. Sánchez Lora: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad laica* (Madrid: FUE, 1988), pp. 39-165.

² Edición de L. Ortega Galindo (Madrid: EN, 1978), p. 55. Véase la sugerente interpretación de O. Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix-Barral, 1988), pp. 143-161 y 511-566.

³ Edición de J. F. Montesinos (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), p. 82.

Sebastián de Horozco en su *Cancionero*⁴ o fray Marco Antonio de Camós en su *Microcosmia*⁵, y que debió de ser muy frecuente, a juzgar por las numerosas composiciones poéticas de tipo popular donde aparece la figura de la “malmonjada”, como la del *Cancionero musical de Palacio* que dice: “No quiero ser monja, no / que niña namoradica so”⁶.

De hecho, en la literatura medieval, aparece con frecuencia un tipo de monja rebelde, que actúa al margen de los votos monásticos. Así, en la novela primera de la tercera jornada del *Decamerón*, Boccaccio nos cuenta la historia de un tal Maseto de Lamporecchio, que “se finge mudo y va de hortelano a un monasterio de mujeres, y todas ellas con él yacen”⁷. En la novela segunda de la jornada novena, se cuenta otra historia de una monja que “estando un día a la grada hablando con un su pariente que la había venido a ver, súbitamente se enamoró de un mozo que con él estaba”⁸. Boccaccio no condena la satisfacción directa del instinto sexual cuando se trata de monjas, sino que se divierte con la descripción del juego erótico y sólo lo castiga cuando se disimula de manera hipócrita. Algo semejante sucede en los *Ragionamenti* del Aretino, donde, sin embargo, el erotismo de Boccaccio se transforma casi en pornografía⁹.

Por otra parte, también hay varias poesías populares de carácter erótico, como la de “No me las enseñes más, / que me matarás”¹⁰ de Diego Sánchez de Badajoz y otras recogidas por P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorges en su *Poesía erótica del Siglo de Oro*¹¹. Todos estos testimonios literarios sugieren lo relajada

⁴ Edición de J. Weiner (Berna-Frankfurt: M. Herbert Lang, 1975), pp. 63, 103, 109, 212 y *passim*. Según apunta F. Márquez Villanueva, Horozco pudo tener en cuenta la carta de Fernando de Pulgar *Para su hija monja*: “Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca”, en *Literatura en la época del Emperador*, ed. de V. García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1988), p. 145.

⁵ (Barcelona: Pablo Malo, 1592), 2.ª parte, cols. 121b-122a.

⁶ En *Lírica española de tipo popular*, ed. de M. Frenk Alatorre (Madrid: Cátedra, 1984), núm. 119, y también núms. 118 y 120-123. En este mismo sentido, véase la antología de J. M. Alín: *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968), pp. 346-346 y núms. 65, 210, 398, 441-649. Además, véase el comentario de M. R. Lida de Malkiel: “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*”, *NRFH*, XIII (1959), 66-77, nota 56. Descendiente de la tradición literaria de la “malmonjada” es el *Diálogo entre una monja descontenta y su eco* de Sebastián de Horozco, ed. de M. Gauthier (seudónimo de R. Foulché-Delbosc): “De quelques jeux d’esprit: Les échos”, *RHi* XXXV (1915), pp. 56 y ss.

⁷ Cito *El Decamerón* según la traducción anónima de 1436, ed. de M. Olivar (Barcelona: Planeta, 1982), p. 153 y ss.

⁸ *Ibid.*, p. 508.

⁹ *Diálogos amorosos*, trad. de J. Santina (Barcelona: Bruguera, 1982), 1.ª parte, 1.ª jornada, pp. 7-43.

¹⁰ “No me las enseñes más / que me matarás. / Estábase la monja en el monasterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, / que me matarás,” apud. M. Frenk Alatorre, núm. 180, p. 116. Véase también J. M. Alín, núm. 61, pp. 343-346.

¹¹ (Barcelona: Crítica, 1983), núms. 34, 126 y 127. Recordemos también un debate poético, escrito hacia el siglo XI, entre un escolar y una monja, que comienza: “Te mihi meque tibi genus, aetas et decor aequant,” ed. de R. Arias: *La poesía de los goliardos* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 256-257, o el poema goliardesco de mediados del siglo XII donde las monjas del convento de Remiremont se reúnen para discutir si es preferible tener por amante a un clérigo o a un caballero. F. M. Warren: “The Council of Remiremont,” *MLN*, XXII (1907), pp. 137 y ss.

que podía llegar a ser la vida conventual. Incluso Gonzalo de Berceo, en los *Milagos de Nuestra Señora*, nos cuenta “cómo una abadesa fue preñada et por su conbento acusada et después por la Virgen librada”¹². Un caso parecido, aunque sin intención hagiográfica ni mediación divina, es el que cuenta Cristóbal de Castillejo en su *Diálogo de las mujeres*. Se trata de una monja que, estando embarazada, se libra del niño en secreto y lo entrega de manera anónima a un caballero que, por casualidad, pasaba cerca del convento¹³.

El convento era la solución *in extremis* para los típicos “puntillos de honra”, por ejemplo, el de la doncella que pretende casarse contra la voluntad de sus padres o de sus allegados, como sucede en el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura¹⁴, o el de la viuda que decide entrar en un convento para asegurar su castidad, como sucede al final de *El celoso extremeño*, donde Leonora abandona a Loaysa, su amante en ciernes, y se entra monja “en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad.”¹⁵.

Sin duda, en una época tan profundamente religiosa como la de los siglos XVI y XVII es natural que hubiera un gran número de vocaciones verdaderamente sinceras. En otros muchos casos, sin embargo, el convento servía como asilo de hijas desobedientes o descarriadas, como casa de recogimiento para viudas de buena familia, como lugar de consuelo para las doncellas que no habían podido casarse, o que no habían podido casarse según su condición social, o que eran demasiado independientes como para resignarse al matrimonio. Así pues, en torno al convento, se tejía toda una red de expectativas eróticas fallidas que podían llegar a dificultar con frecuencia la observancia estricta de la regla primitiva.

Los testimonios abundan, y no sólo los de carácter literario. Sabemos, por ejemplo, que uno de los más altos funcionarios de la corte de Carlos V, el licenciado Francisco de Vargas (tesorero general del Consejo de Guerra, del Consejo Real y del Consejo de Indias) mantenía una relación ilícita con una religiosa del convento de las Huelgas de Burgos. El hecho se descubre cuando el licenciado fallece repentinamente, después de haber escalado una noche las paredes del convento y “de haber holgado con su dama”, según lo relata Martín de Salinas en una carta dirigida al Emperador¹⁶. También es interesante la declaración de don

¹² *Milagos de Nuestra Señora*, ed. de M. Gerli (Madrid: Cátedra, 1987 2), milagro XXI, vv. 500-582. Véase H. Mendeloff: “La disensión conventual en Berceo”, *Thesaurus*, 30 (1975), 249-53 y H. Boreland: “Typology in Berceo’s *Milagos*: the *Judtezo* and the *Abadesa preñada*”, *BHS*, 60 (1983), 21-29.

¹³ En *Obras de Cristóbal de Castillejo*, ed. de J. Domínguez Bordona (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), I, 172-173.

¹⁴ *Proceso de cartas de amores*, ed. de P. Aullón, E. Alonso, P. Celdrán y J. Huerta (Madrid: El Archipiélago, 1980), p. 38 y ss.

¹⁵ *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber (Madrid: Cátedra, 1983 5), II, 135.

¹⁶ Ed. de A. Rodríguez Villa: “El emperador Carlos V y su corte”, *BRAH*, XLIII (1903), 187-188.

Diego, duque de Estrada, sobre su relación ocasional con una monja dominica del convento de la Madre de Dios, en Toledo, tal y como lo cuenta el propio protagonista en su autobiografía¹⁷.

Por su parte, José de Pellicer nos ha dejado varios testimonios en sus *Avisos históricos*. El 31 de mayo de 1639 escribe sobre una religiosa de Zamora y un maestre de campo que “llegaron a los últimos lances”. El 1 de noviembre de 1639 describe otro caso semejante, pero frustrado. Lo curioso es que Pellicer se queja de que cortejar a las monjas es una costumbre extendida e incluso tolerada: “correspondencia escandalosa, mal consentida de los Ministros espirituales y temporales”, “absurdo mal permitido en estos Reynos”¹⁸. El escándalo se produce tan sólo cuando se llega a la consumación sexual o cuando ésta se descubre, normalmente de manera aparatosa, como sucede en el siguiente caso, que lleva fecha de 17 de diciembre de 1641:

Antonio Rodríguez de Fonseca, Portugués de nación y Corredor de cambios, casado y con quatro hijos, había algunos años que era devoto de D.^a Manuela de Montalvo, monja de Santa Clara, con 16 años de hábito, hija de Montalvo, Boticario de la Inquisición. Sacóla por una alta y una maroma y hásela llevado con gran escándalo de la Corte¹⁹.

Otro de los escándalos que cuenta Pellicer se produce entre un religioso y una religiosa, el 1 de marzo de 1644:

De Cataluña sólo se dice el sucesò del Padre Sala, Agustino, que fue el que escribió la *Proclamación Católica*, y a quien el Rey de Francia había pagado con una Abadía Claustral: y es que siendo devoto de una Monja de los Ángeles de Barcelona remaneció preñada (...) ²⁰.

Los moralistas, por supuesto, se hacen eco de este estado de cosas. El jesuita Alonso de Andrade dedica varios capítulos de su *Guía de la virtud* (1644) a condenar “las correspondencias y amistades que llaman devociones de Monjas”²¹, a propósito de lo cual cuenta varios milagros ejemplares, como el de la monja abofeteada por la imagen de Cristo cuando iba a ver a su galán (libro VI, capítulo XXI) o el del caballero enamorado de una monja que ve su propio entierro (libro VI, capítulo XXIII), leyenda ésta que aparece ya en el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada²² y que se populariza en varios romances y

¹⁷ *Comentarios del desengañado de sí mismo*, ed. de H. Ettinghausen (Madrid: Castalia, 1982), pp. 141-153.

¹⁸ *Avisos históricos*, en el *Semanario erudito*, vol. 31, ed. de A. Valladares (Madrid: 1790), pp. 20 y 92.

¹⁹ Vol. 32 del *Semanario erudito*, p. 182.

²⁰ Vol. 33 del *Semanario erudito*, pp. 147-48.

²¹ *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora. Segunda parte* (Madrid: F. Maroto, 1644), libro VI, capítulos XIX-XXV, pp. 620-671.

²² Edición de G. Allegra (Madrid: Castalia, 1982), pp. 272-274.

relaciones en verso, como la que se titula *Un castigo que hizo Nuestro Señor en un mal hombre que quiso sacar una religiosa de su orden* (1572) de Cristóbal Bravo. También aparece en las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) del doctor Cristóbal Lozano y, durante el Romanticismo, en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda o en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla²³.

Una de las acusaciones más frecuentes en contra de las monjas es la de ser demasiado *parleras* y vanidosas. El gallo de *El Crotalón*, por ejemplo, dice de ellas que son:

el género de gente más vano y más perdido y de menos seso que en el mundo hay (...) Dízense ser orden de religión: yo digo que es más de confusión, y si algún orden tienen, es en el comer y dormir; y en lo que toca a religión es todo ayre y libiandad, tan lexos de la religión de Cristo como de Hierusalén. No saben ni entienden sino en mantener parlas a redes y loquorios²⁴.

Fray Marco Antonio de Camós critica también la parlería de las mojas aludiendo a las disposiciones del papa Sixto V (1585-1590):

Si no passasse algo de lo que yo digo en algunas partes del mundo, no despidiese y mandara el papa Sixto V publicar por él un breve tocante a estas cosas, previniéndolas de saludable remedio, como lo es atajar las conversaciones y pláticas de los parlatorios²⁵.

Los intentos de reforma se habían intensificado, por lo menos, desde que un breve de Alejandro VI, el 27 de marzo de 1493, les concede a los Reyes Católicos licencia y autoridad para reformar los monasterios femeninos. El 13 de febrero de 1495 Cisneros quedaría como encargado de esta reforma²⁶. La observancia femenina implicaba, sobre todo, la aceptación de la clausura estricta. Sin embargo, esta exigencia chocaba con dos obstáculos insalvables: en primer lugar, existían casas de religiosas femeninas que no habían aceptado plenamente el estatuto monacal y, por otra parte, los monasterios con clausura dependían para su supervivencia económica de la mendicidad, lo que justificaba y facilitaba el contacto de las religiosas con el exterior²⁷. Las quejas de Santa

²³ Véase V. Said Armesto: *La leyenda de D. Juan* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946), pp. 173-192, y R. Marrast: *José de Espronceda et son temps* (Paris: Klincksieck, 1974), pp. 647-660.

²⁴ *El Crotalón*, ed. de A. Vian (Madrid: Univ. Complutense, 1982), II, 236. Con anterioridad, véase también el *Espill* de Jaume Roig, ed. de M. Gustá (Barcelona: Eds. 62, 1978), pp. 87-104.

²⁵ *Microcosmia*, 3.ª parte, cols. 178a-178b. En contra de los galanes de monjas, ibid., col. 178b.

²⁶ M. Bataillon: *Erasmus y España*, trad. de A. Alatorre (México: FCE, 1966), p. 4. Véase J. García Oro: *La reforma de los religiosos españoles en tiempo de los Reyes Católicos* (Valladolid: Instituto "Isabel la Católica", 1969), estudio reelaborado en *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos* (Madrid: CSIC, 1971), especialmente pp. 164-171 y 239-271.

²⁷ Véase J. García Oro: "Conventualismo y observancia", en *Historia de la Iglesia Española*, ed. de R. García-Villoslada (Madrid: Ed. Católica, 1979), III/1, 332-334.

Teresa en este sentido son frecuentes. Refiriéndose al convento de La Encarnación, escribe:

(...) aunque en la casa donde estaba había muchas siervas de Dios y era harto servido en ella, a causa de tener gran necesidad salían las monjas muchas veces a partes, adonde con toda honestidad y religión podíamos estar; y también no estaba fundada en su primer rigor la regla, sino guardábase conforme a lo que en toda la orden, que es con bula de relaxación²⁸.

En la práctica, la clausura estricta era una novedad para las monjas españolas, que no la habían asumido anteriormente. El Concilio de Trento tampoco extrema las medidas en este aspecto, que se prolongaría también durante el siglo XVII²⁹.

Además, según los teólogos de Felipe II, hay razones sentimentales que dificultan la observancia estricta de la clausura femenina porque, como se dice en un informe que le presentan al rey en 1590 un grupo de religiosos dominicos y franciscanos: “las monjas, por ser mujeres, son frágiles, y con facilidad se desconsuelan y afligen”. Por este motivo, necesitan personas que las consuelen espiritualmente y que no pueden ser sino los religiosos, letrados y predicadores³⁰.

En resumen, hay toda una serie de factores que propician la existencia del galán de monjas: desde las propias condiciones sociales y económicas de los conventos femeninos hasta las prerrogativas especiales de las que gozaban las religiosas en cuanto a la clausura. Hemos visto que las “devociones de monjas” son una costumbre socialmente aceptada o que, por lo menos, se tolera, excepto cuando se produce algún escándalo. En cierto modo, se podría hablar incluso de un código establecido que regula convencionalmente las veleidades de las religiosas hacia el erotismo mundano, siempre que no se pase a mayores.

Teóricamente, las relaciones entre las monjas y sus devotos se reducen a las pláticas en las rejas del locutorio o al intercambio de regalos, sin que ello implique la consumación sexual. En esto la tradición literaria del galán de monjas es diferente de aquella otra tradición literaria de la “malmonjada”, donde aparecen religiosas sexualmente muy activas, como sucede en algunos relatos de Boccaccio y en numerosas composiciones poéticas de tipo popular. Hecho éste que tam-

²⁸ *Libro de la vida*, ed. de D. Chicharro (Madrid: Cátedra, 1984), cap. 32,9. Véase J. García Oro: “La vida monástica femenina en la España de Santa Teresa”, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, ed. de T. Egado, V. García de la Concha y O. González de Cardenal (Salamanca: Universidad Pontificia, 1984), I, 331-349.

²⁹ A. Domínguez Ortiz: “Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia de la Iglesia española*, IV, 41-45.

³⁰ Véase J. García Oro, en “Conventualismo y observancia”, *Historia de la Iglesia española*, III/1, 314. Hay una copia del citado informe en el Ms. 4013 de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Papeles históricos del siglo XVI y XVII*, fols. 321v-323v. Véase también el *Diálogo de la clausura de las monjas* (Academia de la Historia, Ms. 9/2357) de Diego de Caballar.

bién se denuncia en la literatura, de signo anticlerical o no, que intenta reformar las costumbres religiosas del clero.

Se puede pensar que los galanes de monjas rozan lo irreverente y lo sacrilego, al relacionarse con una “esposa de Jesús”, pero también se suele reconocer que son capaces de numerosos sacrificios para sostener una relación que, al fin y al cabo, no consuman plenamente. Así los retrata Quevedo en sus *Indulgencias concedidas a los devotos de Monjas*³¹ y también en *El Buscón*, por boca de Pablo:

En verano, es de ver cómo no sólo se calientan al sol, sino se chamuscan; que es gran gusto verlas a ellas tan crudas y a ellos tan asados. En invierno acontece con la humedad nacerle a uno de nosotros berros y arboledas, en el cuerpo. No hay nieve que se nos escape, ni lluvia que se nos pase por alto; y todo esto, al cabo, es para ver una mujer por red y vidrieras como gúeso de santo; es como enamorarse de un tordo en jaula, si habla, y, si calla, de un retrato. Los favores son todos toques, pero nunca llegan a cabeas: un paloteadico con los dedos³².

Quevedo coincide en señalar que el amor de monjas es un “inútil pasatiempo” del que no se puede extraer el provecho apetecido, como queda bien explícito en otro romance satírico atribuido al mismo autor:

(...) Dejad el juego de monjas
que es inútil pasatiempo
que se pasa en pasar cartas
estando el basto quedo (...) ³³

El “juego de monjas” al que alude Quevedo debía de ser popular, a juzgar por la facilidad y familiaridad con la que un estudiante de la época podía llevarlo a cabo. La anécdota la cuenta Juan Arce de Otálora en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, un manuscrito del siglo XVI todavía inédito³⁴. Los dos interlocutores de

³¹ Edición de P. Jauralde, en *Obras festivas* (Madrid: Castalia, 1981), pp. 103-105. Véase también la *Pensión del endevotado* de F. Andrade y Ribera, ed. de M. C. García de Enterría: *Crotalón*, I (1984), 373-391.

³² *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1980), pp. 272-273. Véase F. Lázaro Carreter: “Originalidad del *Buscón*”, *Estilo barroco y personalidad creadora* (Salamanca: Anaya, 1966), pp. 131-134.

³³ Citado por J. P. Etienvre: “El juego como lenguaje en la poesía del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, IV (1985), 60. D. Ynduráin aduce otros testimonios poéticos semejantes en “El Quevedo del *Buscón*”, *BBMP*, LXII (1986), 105-106. Los poemas satíricos o simplemente burlescos sobre los galanes de monjas son muy abundantes. Además de la *Pensión del endevotado*, se podían citar también varios manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid donde aparecen composiciones poéticas del mismo tipo, tal y como me ha indicado Pablo Jauralde.

³⁴ Cito los *Coloquios de Palatino y Pinciano* por la copia que se conserva en el British Museum (Col. Egerton, 578). Véase también la anécdota que cuenta Mateo Alemán, por boca del pícaro, sobre “un catedrático de prima” de la Universidad de Salamanca que “visitaba por su entretenimiento a una señora monja”, en *Guzmán de Alfarache*, ed. de F. Rico (Barcelona: Planeta, 1983), p. 500.

este coloquio visitan a las monjas clarisas de Tordesillas con el decidido propósito de “mantener palacio” con ellas, según la expresión de la época. Después de la misa y de la comida, acuden las religiosas a la red del locutorio, cubierta la cara con un velo, como era preceptivo. Uno de los dos estudiantes insiste en que se lo quiten: “que agora no estamos en quaresma ni en aviento” (fol. 356r). Se inicia así un discreto galanteo en el que Palatino, el estudiante en cuestión, se declara enamorado de una de las monjas y confiesa con afectados conceptos que no puede vivir sin ella:

PALATINO.—Si yo no veo y conozco cuál fue la que agora me hirió, podré dezir que tódas y cada una me han llagado, pero tengo esperança que en la ora de mi muerte se me revelará este secreto y me aparecerá mi señora y esto no será tarde según me congoxa ya la tardança de no la ver.

PINÇIANO.—Pues, si os ha de matar su vista ¿por qué la ymportunáis por ella?

PALATINO.—Por no bivar sin verla.

PINÇIANO.—¿No veis que es esso morir desesperado?

PALATINO.—No muere desesperado quien muere para bivar y esperar la vida en muerte.

PINÇIANO.—Razón es que se os haga esta merçed, pues tan bien la sabéis encareçer (fol. 357r).

De esta manera continúa el juego conceptuoso, muy en la tradición de los cancioneros o de la novela sentimental, sobre el ver o no ver a la dama, que mata al amante con su ausencia, pero que también lo mata con su mirada. A este propósito Palatino recuerda varias composiciones cancioneriles, como la que comienza: “si no os oviera mirado/ no penara/ pero tampoco os viera” (fol. 357v)³⁵ o aquella “cançión vieja” que dice así:

Con dos extremos guerroo,
qualquiera me ha de acabar:
no os mirando, mi desseo
me mata porque no os veo,
y el veros me ha de matar (fol. 358r)³⁶.

Cita también otra dos composiciones definiendo el amor, una de Juan de Mena: “Amor es un medio de dos coraçones” (fol. 360r) y otra que comienza: “Es amor donde se esfuerça / su affiçión no resistida / una poderosa fuerça / del for-

³⁵ Hay una composición semejante de Luis Vivero en el *Cancionero General* de 1511, ed. de A. Rodríguez-Moñino (Madrid: RAE, 1958), fol. LXVII v. Es la número 0675 del *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV*, ed. de B. Dutton (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982).

³⁶ Hay una composición semejante de Alfonso de la Torre en el *Cancionero General*, fol. LXXXIII v., núm. 1894 del *Catálogo-Índice*.

çado consentida” (fol. 360r)³⁷. Posteriormente, una monja canta el *Ne recorderis* de Garci Sánchez de Badajoz (fol. 363r).

En la tradición cortesana de lo que se ha llamado la “religión del amor”³⁸, que se caracteriza por utilizar términos sagrados para definir el amor profano, Palatino se ve a sí mismo como un “mártir” (fol. 361r), comparable a Macías y que “podría entrar sin peligroso el arco de los leales amadores y en la cámara defendida” (fol. 361r), en clara alusión al *Amadis* (libro II, capítulo XLIV). Cuando Palatino mira el rostro de las monjas, le parece ver “los cielos aviertos” (fol. 357v) y afirma que “si tubiera unas campanillas, yo las tañera para aleluya deste gozo” (fol. 357v). Por otra parte, Palatino afirma que la propia imposibilidad de consumir el deseo físico es la más alta excelencia del amor de monjas porque “el más alto quilate de los amores es querer sin esperanza y sin ynterés, y tener la misma causa por galardón, y la misma pena por consuelo, sin esperar otra paga” (fol. 364r). Además de que, como las religiosas están encerradas en el convento, su galán puede estar seguro de que no se casará “ni la verá en poder de otro, que son partes para ser muy más queridas [las monjas] que otras mugeres” (fol. 365r). Claro que el cortejo a las monjas se entiende como una convención retórica, socialmente aceptada y apropiada para entretener momentáneamente el ocio de las religiosas en la clausura: “que, según las pocas recreaciones que tienen es obra de charidad el alegrarlas” (fol. 366v). Por eso se añade que: “si esto fuesse cada día, sería malo, pero assi de passada lícito es burlar un rato y salir de seso” (fol. 367r).

En cualquier caso, Otálora presenta al galán de monjas, sin tomarse demasiado en serio el rigor de la regla conventual, como un *cortigiano* galante, un *vir facetus* que sólo pretende divertir y divertirse. Exalta así el placer puramente verbal del juego erótico y también el desinterés del servicio amoroso. Algo semejante sucede en otro libro mucho más antiguo que los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, pero que también es muy audaz, sobre todo a la hora de mezclar indiscriminadamente el fervor religioso, la fe sincera del creyente y el desenfado erótico. En el episodio de doña Garoza, el Arcipreste de Hita alaba el amor de las monjas que, según su particular sistema de valores, no es “loco” sino “limpio amor”:

Rescibíome la dueña por su buen servidor;
siempre le fui mandado e leal amador;
mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor:
en quanto ella fue biva, Dios fue mi guñador.

³⁷ Hay una composición semejante de Pedro de Cartagena en el *Cancionero General*, fol. LXXXVIII r., núm. 0897 del *Catálogo-Índice*.

³⁸ Véase, por ejemplo, M. Gerli: “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *HR*, 9 (1981), 65-86.

Con mucha oración a Dios por mí rogava,
con la su abstinencia mucho me ayudara;
la su vida muy linpia en Dios se deleitava:
en locura del mundo nunca se trabajava.

Para tales amores son las religiosas,
para rogar a Dios con obras piadosas,
que para amor del mundo son peligrosas,
e son las escuseras perezosas, mintrosas³⁹.

El galán de monjas, esa figura híbrida entre lo sagrado y lo profano, se aleja tanto del erotismo desenfadado y “cazorro” de la lírica popular o de algunos cuentos de Boccaccio como de la corriente reformista que propugna un rigor absoluto en las formas conventuales de la vida religiosa. El amor del galán de monjas, a medio camino entre la *caritas* cristiana y el *eros* profano, es un ejercicio muchas veces retórico donde se agudiza el ingenio, al mismo tiempo que se depuran las inclinaciones espirituales, sin que sea necesaria la consumación sexual. Se parece en eso al “buen amor” del Arcipreste de Hita, pero también al *fin'amors* de los trovadores o al amor cortesano, entendido no como un concepto histórico que se define por unas determinadas características precisas o exclusivas, sino como una corriente general que aparece en casi todas las épocas. Se trata de un amor idealizado y que no es puramente carnal, pero que tampoco es lo que se llama comúnmente “amor platónico”.

El amor cortesano implica la coexistencia del deseo erótico y de las aspiraciones espirituales, de tal modo que no se puede subrayar el componente sexual del amor cortesano en detrimento de su componente ideal o viceversa⁴⁰. Hay una ambigüedad consciente y buscada en este sentimiento que se basa en la posesión física, pero que aparentemente está divorciado de ella y que, en el fondo, parece responder a una constante de la psique humana, incapaz de deleitarse en la mera posesión del objeto amado. Como se lee en un poema del *Cancionero Musical de la Colombina*: “porqu'el concluir desfaze / lo qu'el dessear abiva”⁴¹. Claro que este tipo de respuesta psicológica está condicionada, en gran parte, por el refinamiento cultural que imponen las modas y los modos sociales, que suponen casi siempre la transformación de los impulsos sexuales más primitivos o puramente

³⁹ *Libro de Buen Amor*, ed. de A. Blecua (Barcelona: Planeta, 1983), estrofas 1503-1505. Véase el comentario de N. E. Álvarez: ‘Loco amor, goliardismo, amor cortés y ‘buen amor’: el desenlace amoroso del episodio de doña Garoza’, *JHP*, 7 (1983), 107-119. Además, véase la nota de J. L. Bueno: “¿Serían monjas las ‘dueñas’ de Juan Ruiz?” *La Corónica*, 9 (1980), 19-24, y la réplica de J. Joset: “Algunas ‘dueñas’ de Juan Ruiz son monjas”, *La Corónica*, (1981), 120-21.

⁴⁰ Véase el estudio ya clásico de R. Boase: *The Origin and Meaning of Courtly Love* (Manchester: University, 1977) y, del mismo autor: “Courtly Love in Spanish Literature: A Continuate Debate”, *JHP*, 9 (1984), 67-73.

⁴¹ Cit. por Álvaro Alonso, introducción a su antología de la *Poesía de Cancionero* (Madrid: Cátedra, 1986), p. 18.

físicos en otros sentimientos más complejos y elaborados. Creemos saber que el erotismo no se identifica de manera exclusiva con el sexo, y quizá sea esta creencia la que ha modificado más profundamente nuestro comportamiento amoroso. Hay que reconocer, sin embargo, que la sublimación del instinto físico es en la mayoría de los casos un mecanismo de defensa frente a la sociedad, y ello explica la existencia de muchos ritos eróticos más o menos convencionales.

JESÚS GÓMEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

LA TRIPLE INVASIÓN: LA “PROFECÍA DEL TAJO”, DE FRAY LUIS DE LEÓN

La mayoría de las definiciones de “erotismo” que he examinado, cualquiera que sea su énfasis o variación, presentan como denominador común alguna noción de amor o deseo sensual/sexual. Prescindiendo de la interpretación del término que se escoja, ya sea la de la Real Academia, la de Georges Bataille, la de Camilo José Cela¹, o cualquier otra, un hecho es cierto: muy pocos lectores acudirían a la poesía de Fray Luis de León en búsqueda de ejemplos ilustrativos.

Nos disuadiría, en primer término, la imagen del fraile agustino a quien hemos sido condicionados a considerar como demasiado intelectual, demasiado austero tanto en su vida como en su trabajo, demasiado atento al cielo en sus aspiraciones, y demasiado alienado de la casa-prisión del cuerpo en su severo ascetismo. Sin embargo, él, por supuesto, no ignoraba la sexualidad humana —ahí estaban *Las confesiones* de San Agustín para recordárselo—, así ocasionalmente en sus escritos levanta el velo que la esconde y, al menos de palabra, echa una mirada en esta dirección prohibida.

Ahora bien, el lenguaje, especialmente en la teoría de los nombres desarrollada por Marcelo en *De los nombres de Cristo*, es el medio por el que el hombre microcosmos toma posesión del mundo que le rodea y se abre camino bien hacia el puro espíritu del macrocosmos o bien hacia su más básica naturaleza mediante imágenes intelectivas: “...Todas las cosas viven y tienen ser en nuestro entendimiento, cuando las entendemos y cuando las nombramos en nuestras bocas y len-

¹ Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: Editions de Minuit, 1957); Camilo José Cela, *Enciclopedia del erotismo*, vols. XIV-XVII de *La obra completa de Camilo José Cela* (Barcelona: Destino, 1982-86); véase “Palabras previas”, XIV, pp. 15-25.

guas."² En este sentido, expresar verbalmente el comportamiento animal del hombre es poseerlo, es experimentarlo, aunque sólo sea indirectamente.

Uno de los poemas de Fray Luis presenta un retrato inolvidable de María Magdalena, la arrepentida sensual por excelencia, captándola en el momento de mayor interrelación física, se podría decir prácticamente de intimidad, con Cristo. La Magdalena lava los pies de Cristo con sus propias lágrimas, los seca con sus cabellos y los besa mientras lamenta sus pecados y gime su arrepentimiento. Mientras tanto, su salvador le lava el alma limpiando sus transgresiones. Un intercambio simultáneo: Interno/externo, físico/espiritual, literal/figurativo, ablución/absolución.³

En otra de sus composiciones, la traducción y el comentario del *Cantar de los Cantares*, Fray Luis topa con el deseo sexual, tema inevitable en el libro canónico más abiertamente erótico de la Biblia. Aquí, la sexualidad se espiritualiza de nuevo, habiendo sido primeramente santificada por el matrimonio y posteriormente alegorizada por siglos de exegetas cristianos cuyas huellas sigue voluntariamente Fray Luis, rodeando así el obstáculo central de la sexualidad humana.⁴

El propio poeta nos disuadiría también (especialmente a los más atrevidos) mediante explosiones tan amonestadoras como la siguiente, dirigida a los críticos de su traducción: "¿Qué tienen que ver los ojos que resplandecen en la cara, con la torpeza que esconden las piernas?"⁵ No obstante, el lector que persiste, a pesar de estos avisos, hallará más de un pasaje que demuestra que el poeta —como San Agustín— ha luchado con cuestiones tan intrigantes como ésta con mayor frecuencia de lo que se haya podido imaginar.

Lo que aquí quisiera llevar a cabo es examinar este forcejeo en uno de los poemas más conocidos de Fray Luis, la "Profecía del Tajo" (*Poesías*, pp. 467-72), en el que lo que requiere un tema arriesgado aunado a la tentativa del poeta de mantenerlo bajo control crea un ejemplo interesante del "hueco erótico" que este Seminario propone considerar. Es esta ausencia/presencia, esta "hipóstasis de un vacío",⁶ lo que especialmente quisiera apuntar en este texto. Todos aquellos críticos que han tratado este poema en particular —Menéndez Pidal, Vossler,

² Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, en *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, ed. de Félix García, O.S.A. (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1957), I, 415. Acerca de la teoría de Fray Luis sobre los nombres, y acerca de sus implicaciones véase Alain Guy, *El pensamiento filosófico de Fray Luis de León*, trad. de Ricardo Martín Ibáñez (Madrid: Ediciones Rialp, 1960), pp. 81-163; véase también Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (Madrid: Editorial Castalia, 1970), pp. 170-89.

³ Fray Luis de León, "De la Magdalena", en *Poesías de Fray Luis de León*, ed. Ángel C. Vega, O.S.A. (Madrid: Saeta, 1955), pp. 462-466. Todas las citas de la poesía de Fray Luis proceden de esta edición, refiriéndonos a ella a partir de ahora como *Poesías*.

⁴ Fray Luis de León, *Exposición del Cantar de los cantares de Salomón*, en *Obras*, I, 47-210.

⁵ "Respuesta de Fray Luis de León estando preso en la cárcel", en *Obras*, I, p. 215.

⁶ Barbara Johnson, "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida", en *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. de Robert Young (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), p. 239.

Dámaso Alonso, Spitzer, Macrí⁷— reconocen, Spitzer más abiertamente que otros, que su punto de partida es una escena erótica. Sin embargo, dado que el poeta tan pronto como presenta tal escena la esconde de nuestra vista, exceptuando una remirada durante la profecía del río, estos críticos y editores han seguido la llamada del poeta, concentrando su atención en otros aspectos del poema: la historicidad de los hechos, las fuentes horacianas y virgilianas del texto, la estructura métrica y rítmica de éste o la propia profecía. Al igual que el poeta, estos críticos tan sólo ocasionalmente vuelven a echar una mirada a la causa de todo ello. Ahora bien, ninguno, ni tan siquiera Spitzer, que es quien más se aproxima, trata a fondo el aspecto erótico del poema.

Así pues, aquello que aquí trataré de mostrar es que la escena erótica inicial del poema, a la vez que es distanciada del lector, queda relegada al servicio de una causa más elevada. Todo ello, no obstante, en vano. Mi intención no es psicoanalizar al poeta, para lo cual no estoy cualificado en absoluto, sino la de analizar el texto del poema y extraer mis conclusiones a partir de un escrutinio de su dinámica estructural y expresiva.

Mi interpretación parte de la de los distinguidos críticos ya mencionados, cuyo trabajo sintetizo y aumento cuando parece necesario. En principio, se está generalmente de acuerdo con respecto a la tradición intertextual en la que se basa este poema: la historia del rey Don Rodrigo y La Cava proviene de la tradición dual de leyenda e historia, culta y popular a un mismo tiempo, escrita y oral, clásica y moderna, que fue establecida por Menéndez Pidal y moderadamente readaptada por Macrí; el marco en el que tal historia se relata proviene de la oda horaciana del vaticinio de Nereo (I, XV)⁸ con reminiscencias puntuales de Virgilio. Normalmente, también se está de acuerdo en que el Tajo recuerda a un profeta del Antiguo Testamento, no obstante, no parece haberse realizado ningún esfuerzo para vincularlo a la tradición hermenéutica de exégesis bíblica, a la cual me referiré más adelante.

Por ahora quisiera centrar nuestra atención en lo que el poeta, de entre todas sus fuentes, decidió utilizar y especialmente en aquello que decidió no usar, a fin de distinguir entre las semejanzas y lo que viene a ser todavía más elocuente: las diferencias. De Horacio, Fray Luis adaptó, todos están de acuerdo al respecto, la

⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo el último Godo*, en *Clásicos castellanos*, 62, 71, 84 (Madrid: La Lectura, 1925-28), II, 44-46; 202-05; Karl Vossler, *Fray Luis de León*, trad. de Carlos Clavería (Buenos Aires: Espasa-Calpe argentina, 1946), pp. 121-25; Dámaso Alonso, "Notas sobre Fray Luis de León y la poesía renacentista", en *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires: Revista de Occidente argentina, 1946), pp. 1151-74; "Forma exterior y forma interior en Fray Luis", en *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1950), pp. 121-204; Leo Spitzer, "La profecía del Tajo de Fray Luis de León", en *Estilo y estructura en la literatura española* (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), pp. 195-212; Oreste Macrí, trad. Fray Luis de León, *Poesie* (Florenca: G.C. Sansoni, 1950), pp. 158-64.

⁸ Horacio, *Opera*, ed. de Fridericus Klingner (Leipzig: Teubner, 1940), pp. 18-19.

figura del amante ilícito (Paris) cuyo rapto de Helena es una transgresión tanto de la institución del matrimonio como de las leyes de hospitalidad, una transgresión que será redimida únicamente a través de una catástrofe (la caída de Troya). Fray Luis tomó, asimismo, la figura de una divinidad acuática que advierte al troyano en fuga de lo que los hados le tienen especialmente reservado; a su vez, tomó también la organización general del poema, una breve narración seguida del vaticinio al que se dedica el resto de la composición. Una diferencia relevante entre la oda de Horacio y la imitación de Fray Luis consiste en la propia escena inicial: la pausa en el "voyage" del rapto, durante el cual ni Paris ni Helena son vistos directamente, se convierte en el poema de Fray Luis en breve pero intenso instante en el que el amante ilícito, Rodrigo, posee a su víctima, La Cava.

De la leyenda de Don Rodrigo a la que el poeta transfirió tantas funciones propianas como pudo, procedentes de la historia de la pasión indomable entre Paris y Helena, Fray Luis no escogió un momento relativamente neutral que correspondiera a la escena de la calmada barca en la que el raptor recibe las predicciones del desastre. Por el contrario, eligió ese momento altamente cargado descrito más arriba, en el cual el rey satisface su lujuria, desestimando los tabús que viola: la relación de rey-vasallo (ante los ojos de un poeta que no reconoce el "ius primae noctis"); la relación entre anfitrión y huésped; su propio estado de casado y, por supuesto, la virginidad de La Cava. Si, tal como afirma George Bataille, "el erotismo difiere de la sexualidad animal en que la sexualidad humana está limitada por tabús y el área del erotismo es la transgresión de esos tabús" (p. 283), entonces Fray Luis ha enfatizado la sugerencia presentada en su fuente principal y al hacer esto ha ensalzado su erotismo implícito.

El hecho de que él haya escogido este momento frente a otros momentos dramáticos que podían haber sido usados para apuntar cualquier extremo de la polaridad crimen/castigo —como por ejemplo la apertura de puertas prohibidas y la entrada en la casa de Hércules o bien las serpientes que se comen a Rodrigo "por do más pecado había"— nos dice tanto que Fray Luis quería seguir a Horacio en cuanto a la proporción del castigo (una invasión que recae sobre toda una nación inocente) como que pretendía, asimismo, presentar el crimen en términos sexuales más desencubiertos, de tal forma que fueran más impactantes, y que a la vez prefiguraran la naturaleza de tal castigo.

Aproximándonos al texto, vemos que Fray Luis ha estructurado el poema como una serie de desplazamientos encadenados: una serie que desaparece hacia dentro, más allá de la captación del lector, desde el texto hasta los impenetrables secretos del acto de la creación poética, y a partir de ellos hasta las todavía más remotas experiencias del poeta como lector y como hombre; otra serie, en sentido opuesto que lleva desde el narratario a través de los receptores subordinados del río en el texto (Rodrigo, el Betis, la cara patria) y vía el superlector de Riffaterre hasta las posibilidades de lecturas individuales llevadas a cabo por

lectores empíricos. Las fases en las que me centraré son aquellas hipotéticamente reconstruibles a partir de una lectura a fondo del texto, el cual, a su vez, es un tejido de varios nudos problemáticos creados por conexiones fortuitas en los manuscritos y en las versiones impresas.

El primer desplazamiento sucede a nivel del discurso: la voz que presenta el poema es seguida, inmediatamente después de la primera estrofa, de una segunda voz. Como resultado, el texto del poema queda dividido en dos secciones desproporcionadas. En la primera, un narrador omnisciente establece las coordenadas del mundo diegético del poema (el relato de un suceso infame del pasado legendario) y sirve tanto para enmarcar como para accionar la segunda sección, la profecía realizada por una visionaria divinidad de río. El narrador de la primera estrofa y su narratario no son los mismos que el hablante intradiegético de la segunda sección y sus receptores textuales: no obstante, los primeros engloban a estos últimos debido a las premisas en las que se basa el discurso⁹.

En la primera estrofa, el narrador omnisciente cuenta la violación de La Cava por el rey Don Rodrigo. Su relato del episodio comienza con una reconstrucción "in medias res" de la acción: "folgaba"; luego presenta a los protagonistas, y a continuación el escenario, las riberas del Tajo. El se esfuerza en especificar que no había testigos presentes, "sin testigo", y de este modo llama la atención sobre el completo privilegio de su aventajado punto de mira que le sitúa fuera y más allá del propio suceso, lo que parecería contradecir la supuesta historicidad del episodio. Su breve narración finaliza con la irrupción de un testigo, la propia divinidad acuática.

La omnisciencia del narrador y su punto de vista objetivo, derivados de convenciones narratológicas, aportan un adecuado contrapeso y un marco discursivo apropiado para la perspectiva del río, la cual es profética gracias a las convenciones de la poesía clásica, las mismas que fluyen a través del Padre Tormes garcilasiano en la "Égloga II". El rol del Tajo en este poema es complejo: ser testigo del acto sexual en su ribera y mirar hacia las catastróficas consecuencias futuras; denunciar la lujuria del rey; contar detalladamente la catástrofe que ésta causará, un desastre nacional comparable a la caída de Troya, y mientras tanto exhortar al rey a abandonar su acto carnal y acudir en auxilio de la nación tan malamente gobernada por él.

Desde la perspectiva del primer narrador, el pasado (el acontecimiento supuestamente histórico que nos cuenta) y el futuro (la anticipación del desastre por el Tajo) son simultáneos y se mantienen nitidamente enfocados por el continuo presente de su discurso en evolución. Este momento en desarrollo de la

⁹ Los términos "diegético" e "intradiegético" son definidos por Gérard Genette en *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 238-240.

enunciación es el grado cero de la temporalidad ambigua del poema, la cual es ambigua en parte porque el presente y el futuro diegéticos son, tanto para el hablante como para su narratario, dos instantes casualmente vinculados que han sido recuperados del pasado. La profecía del Tajo es, después de todo, lo que los retóricos denominan *vaticinio ex eventu* desde la perspectiva del primer narrador y del narratario hacia el que dirige su breve recitación. Esta misma perspectiva define asimismo el grado cero de la ambigua sexualidad del poema, ya que indica que Rodrigo estaba involucrado en una acción de violencia sexual, "folgaba", un dato que el Tajo confirma desde el interior de la propia situación diegética cuando llama a Rodrigo "injusto forzador".

El narrador delega su función de hablante al Tajo, el cual inicia en la segunda estrofa el discurso profético que desplaza al del primer hablante y que va a ser el texto del resto del poema. La profecía es una cita insertada en la narrativa y desde luego homóloga al discurso del narrador por razones métricas. Ahora bien, es otra voz la que invade y se apodera del discurso que la enmarca. La imaginación dialógica que opera en la creación de esta polifonía textual no sorprenderá a nadie que haya observado la interpretación del cambio dialógico en el *Cantar* por parte de Fray Luis y su creación del diálogo en los *Nombres*¹⁰.

El aria del Tajo subyuga el breve esbozo del narrador, no sólo por su longitud, sino también por su complejidad conceptual y afectiva. Al desplazar al narrador en el espacio poemático, el Tajo traslada igualmente su historia y a los personajes de ésta a otro plano diegético, en el que, además, estos personajes se convierten en receptores hacia quienes el río dirige su mensaje. Este mensaje mismo se transforma a medida que se desarrolla e inunda las orillas del río emisor: comienza a modo de diatriba dirigida hacia el "injusto forzador" y hacia el mal que está cometiendo, se convierte luego en un aviso de castigo, el cual llega a ser una narración proleptica de la invasión de España por los árabes, lo cual se transforma a su vez en un lamento, dirigido primeramente a un río hermano, el Betis, y se extiende para abarcar no solamente los cuatro puntos cardinales del mapa nacional, sino también algo menos tangible, una entidad espiritual llamada "la patria".

Paralelamente al cambio de hablantes se da un cambio de oyentes. El narratario, hacia el cual el narrador implícitamente dirige su relato de la transgresión del rey, posee, por definición, una perspectiva análoga a la omnisciencia del narrador, aunque, lógicamente, al otro extremo del eje de comunicación jakobsoniano, el del receptor, desde el cual su rol se difumina, como ya he sugerido, hacia el rol del lector empírico comprometido en la decodificación del texto¹¹.

¹⁰ Véase M. Bachtin, *The Dialogic Imagination*, trad. de Caryl Emerson y Michael Holmquist (Austin: University of Texas Press, 1983) y Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (Madrid: Editorial Gredos, 1984).

¹¹ Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", en Thomas A. Sebeok, *Style in Language* (Cambridge, Mass.: M.I.T., 1960), pp. 350-77.

Una vez que empieza a hablar el Tajo, el silencioso narratario del primer narrador es desplazado por quienes están dentro de la situación diegética del poema, Rodrigo y La Cava, asimismo silenciosos. El anterior oyente de una voz única, el narratario del poema, adquiere un rol más complejo en lo que viene a continuación; toma el rol de oyente multiplicado cuya función se modula en consonancia con la progresión de receptores en el texto: desde un rey que no presta o no quiere prestar atención a la voz del Tajo hasta una abstracción que no puede oír excepto mediante los ojos de los lectores —Quevedo podía oír con los ojos¹²—, abstracción que en última instancia engloba a todos los destinatarios, conformando al unísono una personificación múltiple llamada “patria”.

Un segundo desplazamiento importante puede observarse en la estructura temporal del poema, cuya ambigüedad ya ha sido apuntada en términos generales. Tal estructura se configura en diferentes fases. La narración introductoria sitúa el acontecimiento que rememora en un pasado definido aquí con respecto al momento de la enunciación, un pasado no menos relativo y volátil que los pronombres denominados “shifters” y los deícticos. El tiempo tradicional de la narración, el imperfecto de “folgaba”, inicia la cadena verbal que constituirá el texto y que se convertirá en poema a la vez que muestra la violación de La Cava como un suceso que ni empieza ni finaliza en este texto específico. Frente a este imperfecto, las acciones gemelas del Tajo se proyectan en pretérito, “sacó fuera” y “habló”, ya que ambos tiempos verbales, juntos, configuran el tiempo fundamental de la narración¹³.

El pasado del marco de la narración abarca la situación diegética que él mismo crea, a la vez que, en la práctica, es desplazado del primer plano al establecer el Tajo su propio momento de enunciación cuando empieza a hablar desde el “aquí” y “ahora” de su situación intradiegética para una serie de receptores incluidos también en ella. El “ahora” de su situación no es puro ni absoluto (ver Weinrich, pp. 98-99), sino más bien un “ahora” mediatizado, refractado a partir de un “entonces” diegéticamente anterior y de un momento de enunciación que le precede lógicamente y textualmente. Con respecto a tal “entonces”, el “ahora” se encuentra subordinado, a pesar de su arrolladora longitud. Es un presente, además, que sustituye al futuro en la narración del Tajo, en la que diversos acontecimientos todavía no sucedidos son presentados como si estuvieran ocurriendo, reforzándose a menudo los verbos con la palabra “ya”. En el discurso del Tajo, el presente actualizante, transmitido junto a una creciente involucra-

¹² Véase el soneto “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos...”. En Francisco de Quevedo, *Obras completas, I: Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua (Barcelona: Editorial Planeta, 1963), p. 105.

¹³ Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. de Federico Latorre (Madrid: Editorial Gredos, 1968), p. 97.

ción afectiva debida sin duda al fracaso de su intento de persuadir al recalcitrante rey, deja espacio para un solo verbo en el futuro, "darás", que por otro lado ha sido desplazado en la profecía al igual que el pasado de la narración ha sido desplazado por el presente. La única perspectiva desde la que todos los segmentos de este esquema temporal tienen razón de ser, en la que lo cronológico parece ser también lógico, es la que comparten el narrador omnisciente y su narratario.

El resultado de estos desplazamientos (y de otros más que apuntaré próximamente) es el distanciamiento de la propia escena erótica, tan brevemente presentada en el marco de la narración, tan rápidamente velada por la profecía y, sin embargo, tan impresionante para el narrador cuya única función es fijarla como premisa y "générateur" del poema, y tan impresionante también para el dios del río, a través de cuyo cóncavo espejo de ojos glaucos continúa desarrollándose la escena que evoluciona mientras él está hablando.

¿Qué es lo que afirma el narrador antes de que la escena inicial quede rápidamente sobrepasada por el resto del poema? Que el rey tiene una relación sexual con La Cava; que Rodrigo y La Cava estaban solos (exceptuando el punto de vista demiúrgico del narrador, rápidamente suplantado por los ojos proféticos del Tajo); y que la actividad sexual era tal, que el mismo río, cuyas orillas sirven de escenario para esta escena erótica, emerge de sus profundidades, una irrupción cuya dinámica vuelve a trazar la oleada de deseo sexual en el rey, para denunciar lo que él claramente nombra una violación, "te goces", "injusto forzador".

Una vez que aparece un testigo en escena —y éste es un testigo muy especial, semi-humano y semi-divino, semi-escenario y semi-actor— la actividad sexual del rey se convierte en actividad sexual observada. Los espectadores no participantes del juego sexual de otros son denominados por la terminología psicoanalítica actual "voyeurs" cuyo goce sexual es de este tipo indirecto y las escenas como la observada por el Tajo son llamadas "escenas originarias"¹⁴. Dado el tono de denuncia del Tajo, obviamente destinado a convertir el incidente visto en una lección más noble, ¿podemos justificar la aplicación de la anacrónica terminología de nuestra era posfreudiana a su rol poemático didáctico? La transformación del crimen en castigo, del pecado en pena, ¿cubre por completo la dura escena que lo inspira con un velo moralizante? ¿O bien la vehemente retórica de las palabras con las que el río acompaña la apasionada hazaña de Rodrigo sugiere que puede existir un desgarro en la "fermosa cobertura", desgarro por el cual nosotros podemos atisbar la terciaria pasión del observador?

El texto nos muestra que la denuncia del Tajo, confirmadora tanto de la apa-

¹⁴ Véase Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. de James Strachey (New York: W.W. Norton, 1977), pp. 369-71.

sionada violencia del rey como de su injusticia, no borra completamente el crimen. Su propia vehemencia indica que la acción sexual continúa, que su evolución es simultánea y correlativa a su propia explosión retórica. El comportamiento sexual de Rodrigo y el sermón del Tajo están indisolublemente unidos en el texto de este poema: uno no existiría sin el otro. El texto muestra asimismo que si la arenga del Tajo comienza sopesando el presente crimen en términos de sus inevitables resultados, cuando la arenga se convierte en una narración profética, como ocurre muy pronto, la visión del Tajo sobre el futuro, que, como hemos visto, narra en un presente actualizante, no basta para desplazar el acto sexual que está sucediendo ante él. Llevado por su pasión moral, él lanza la narración del desastre, narración que a pesar de su vibración y a pesar de su fuerza no es lo bastante suficiente como para que el Tajo se involucre de pleno en ella.

Su atención, por el contrario, vuelve a la escena que está ante sus ojos. En el momento culminante de su narración proléptica, la invasión de los moros, en el que su apasionado discurso alcanza tal intensidad que parece que otro dios superior ha poseído a esta divinidad pagana, se fija de nuevo en Rodrigo y La Cava y lleva a cabo un último intento de persuadir al rey a cesar su agresión sexual mediante una serie de desesperados imperativos. El esfuerzo, no obstante, es inútil, como sabe el narrador, incluso antes de citar las palabras del río. Su futilidad ha sido garantizada de antemano por la irrevocable naturaleza de la historia (o de la leyenda), por la irreversibilidad de la flecha temporal.

El dar paso al discurso de otro hablante, siendo consciente de que su mensaje no tendrá el efecto deseado sobre su destinatario, tal como hace el narrador con respecto al Tajo, es remarcar su inutilidad. Es a su vez una forma de caracterizar al hablante. El río, a pesar de su presciencia, arenga en vano. De hecho no existe ninguna señal en el texto de que Rodrigo le haya escuchado, ya que el placer del rey parece que continúa sin disminuir a pesar de la amonestación del Tajo. El río podrá ver el futuro, pero este privilegio no le posibilita alterar el presente. Él carece de poder. Es, como dijo una vez Dámaso Alonso, "impotente", una cualidad que lo convierte en un "voyeur", particularmente idóneo, de la escena no solamente erótica, sino además violentamente erótica.

¿Para el beneficio de quién desata su arsenal retórico, traspasando tan claramente el futuro al presente? Obviamente no es para el beneficio del "injusto forzador", cuya proeza sexual ha estado contemplando todo este tiempo y parece que no solamente verbalizando sino también correspondiendo impotentemente desde sus propias aguas, tal como Glauco sigue desde el mar el objeto de sus deseos en un intento igualmente infructuoso descrito en el poema de Góngora: "¡Oh cuanto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra!"¹⁵.

¹⁵ Luis de Góngora, "Polifemo", en *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez (Madrid: Aguilar, 1956), p. 623.

Es obvio que los esfuerzos del Tajo a fin de desviar las futuras consecuencias de actos presentes llegan demasiado tarde para Rodrigo. Sin embargo, no son tardíos de cara al lector, para quien el crimen y el castigo han sido yuxtapuestos a través del telescopio de historia/tiempo a fin de que él, ya que no lo hará Rodrigo, aprenda así una lección. Es igualmente obvio que si bien el poema está basado en un encuentro sexual, su propósito no es una titilación erótica. El texto está claramente al servicio de un objetivo prudencial: demostrar el castigo del pecado a partir de un caso bien conocido por todos.

El dilema ante el que se encuentran los autores didácticos, entre ellos los de la novela picaresca, el de cómo convertir el pecado o el crimen en algo poéticamente eficaz y al mismo tiempo moralmente repugnante, no se resuelve siempre de una forma unívoca, como nos demuestran los desacuerdos sobre el arrepentimiento del *Guzmán de Alfarache*. Fray Luis soluciona el problema en su poema, minimizando la mostración de la escena erótica y maximizando las dimensiones de la catástrofe nacional que supuestamente produce. Esta solución implica el mayor desplazamiento del poema del cual deriva la fuerza de los otros desplazamientos hasta ahora examinados: la sustitución del efecto por la causa, lo que en seguida reconocemos como un modo de definir la metonimia, el tope principal, aunque no sea el único de este poema. El que el propio poeta haya usado ese tropo con plena consciencia de sus posibilidades expresivas puede observarse en la descripción que nos da de él en el *Cantar*: "y poniendo el nombre de la causa a su efecto, valdrá tanto en este lugar como decir..." (I, 88).

A fin de apreciar más hondamente la decisión del poeta de usar la sustitución metonímica del efecto —la invasión de España— por la causa —la violación de La Cava— en este poema nos será útil distanciarnos del texto brevemente para tener en cuenta lo que he estado diciendo dentro de un contexto más amplio, el de la historia tradicional recreada por Fray Luis y el del macrotexto del poeta.

La relación entre la violación de La Cava y la llegada de los moros a la Península se establece mediante la interacción de leyenda e historia, de la tradición oral y escrita. Durante al época de Fray Luis era considerada generalmente una relación causal más o menos histórica, tal como Menéndez Pidal ha demostrado. Sin embargo, una relación causal, incluso aquella canonizada por la tradición, no constituye de por sí un tropo. La vuelta hacia el sentido figurado ocurre cuando, como vemos en este poema, un miembro del par causa-efecto es desplazado o sustituido por el otro. Fray Luis utiliza aquí esta sustitución metonímica, la cual permite que el poeta se concentre más en las posibilidades edificantes de su tema que en su potencialidad erótica. Esta figura, entonces, es especialmente adecuada para el objetivo didáctico del texto.

Este objetivo, a su vez, abre otra vía de exploración con respecto a las prácticas intelectuales y literarias del hacedor de este texto. Fray Luis, exegeta y traductor de la Biblia, había tenido contacto con las técnicas hermenéuticas del

comentario bíblico en sus primeros días de estudiante en Salamanca, es decir, desde 1541 en adelante. Durante la época en que dicen que escribió el poema, fechado desde 1551 hasta 1580 (Macri, p. 159)¹⁶, tales técnicas se estaban convirtiendo en un hábito mental, quizá no tan desarrollado como lo estaría más tarde, pero bastante familiar. De entre estas técnicas interpretativas, una de ellas en especial merece ser mencionada aquí: la tipología bíblica, llamada también interpretación de las figuras, definida por Auerbach en su ya clásico estudio como: "La interpretación de las figuras establece una conexión entre dos acontecimientos o personas, el primero de los cuales apunta no solamente a sí mismo, sino también al segundo, mientras que el segundo corresponde o completa al primero"¹⁷. La *figura* en la que se basa tal interpretación ha sido también definida por Auerbach: "Figura es algo real e histórico que anuncia algo más a su vez real e histórico. La relación entre los dos acontecimientos es revelada mediante un acuerdo o semejanza" (p. 29). Los términos utilizados para describir el primer acontecimiento son *umbra* e *imago*, y el segundo es denominado con frecuencia *veritas*.

El que Fray Luis, en esta profana aplicación de la técnica de la tipología bíblica, haya escogido seguir a Horacio al delinear a un dios pagano como profeta, no nos debe ofuscar con respecto al hecho de que estaba tratando un tema extraído de la historia cristiana, y especialmente de una fase de la historia cristiana nacional, que apuntaba la amenaza que contra la Iglesia constituía la invasión de los infieles. El Tajo, frecuentemente comparado con un profeta del Antiguo Testamento (p. ej., Vossler, p. 124), deriva en gran parte de la tradición profética fundamental al sistema tipológico, el cual descubría a Cristo en figuras previas como las de Adán o Jonás, y halló la relación entre Israel (léase "Iglesia") y Cristo prefigurada en el *Cantar de los cantares*, tan íntimamente vinculado a Fray Luis. En este punto, cabe preguntarse acerca de la escondida ligazón o semejanza vista por nuestro poeta-tipologista entre la violación de La Cava y la invasión árabe de España, semejanza que conduciría a una mente entrenada como la suya a realizar el desplazamiento de la violación por la invasión. ¿Era simplemente una cuestión de causa y efecto o era también un caso de *umbra* y *veritas*?

Dirijamos la pregunta hacia el texto, el único que puede responderla como puede responder también las otras preguntas que le siguen. Existe un denominador común que enlaza los dos acontecimientos mediante un vínculo tan profundo como el que une causa y efecto (y Nietzsche nos advirtió de cómo la

¹⁶ Véase Aubrey F. G. Bell, *Luis de León (A Study of the Spanish Renaissance)* (Oxford: Oxford University Press, 1925), pp. 97-104.

¹⁷ Erich Auerbach, "Figura", en *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridian Books, 1959), pp. 11-98; esta cita procede de la página 53.

relación causa-efecto está sujeta a operaciones tropológicas y al error de *post hoc ergo propter hoc*)¹⁸. El denominador al que me refiero es una homología, una configuración que en este poema convierte la violación en algo más que una mera excusa para invadir. La violación viene a ser, en esta duplicación de la conexión, también una prefiguración de la invasión árabe que puede ser expresada en forma de proporción: la violación es, con respecto al cuerpo de La Cava, igual que la invasión con respecto al cuerpo geográfico-político de España.

Empezamos, entonces, a comprender por qué Fray Luis escogió una "escena originaria" para el principio de su poema y por qué decidió aparejar estos sucesos en vez de, por ejemplo, la violación y la pena de Rodrigo, tal como ya se encontraba en la tradición oral/escrita y tan útil para el poeta que quiera presentar una edificante historia. También podemos ver por qué, dado el objetivo del poema, Fray Luis escogió explayarse en cuanto al castigo y limitarse en cuanto al crimen.

Esta homología realza la similitud entre la violación y la invasión que de otro modo queda velada por el desplazamiento metonímico que sustituye a la una por la otra. Como sabe cualquier crítico o psicoanalista de nuestro siglo, en los poemas, así como en las fantasías sexuales, existe una diferencia, y también una tensión creativa potencial, entre el contenido latente y el manifiesto. Incluso a riesgo de simplificar excesivamente, quisiera explorar las implicaciones de esta homología a lo largo del texto del poema, dentro de las posibilidades de espacio que se nos permiten.

La violación de La Cava por parte de Rodrigo es una invasión violenta del cuerpo de su víctima. Análogamente, la entrada de los árabes en España es una invasión igualmente traicionera y violenta de la "cara patria" del Tajo ("patria", dicho sea de paso, que en cuanto palabra es semánticamente masculina pero gramaticalmente femenina). Tanto Rodrigo como los árabes son ejemplos de "injusto forzador"; cada uno de ellos encarna en distintas proporciones las nociones gemelas que juntas forman el *topos* de amor/guerra en el verso garcilasiano "y duro campo de batalla el lecho" (soneto XVII)¹⁹, así como en los poemas de otros contemporáneos de Fray Luis.

Al igual que las metáforas de este *topos*, y al igual que la sinécdoque, la metonimia puede prestarse a revertir los términos que vincula, tal como Kenneth Burke ha apuntado. Tras señalar cómo se entrecruza la metonimia con la metáfora (definida como "perspectiva" por Burke) así como con la sinécdoque ("representación" en su definición), este último afirma: "Por esta razón usamos

¹⁸ Véase lo apuntado por Jonathan Culler sobre causalidad en Nietzsche. En Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), pp. 86-89.

¹⁹ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, en *Clásicos Castalia*, 6 (Madrid: Castalia, 1969), 53.

el término sinécdoque siguiendo la acepción tradicional del diccionario, de significados tales como: la parte por el todo, el todo por la parte, continente por contenido, signo por el objeto significado, material por el objeto hecho (lo que nos aproxima a la metonimia), *causa por efecto*, *efecto por causa*, genus por species, species por genus, etc. Todas estas conversiones implican una relación integral, una relación de convertibilidad entre los dos términos”²⁰.

Lo que me interesa aquí especialmente es esta relación de convertibilidad, la cual, junto a otros datos del texto, abre la posibilidad de una lectura dual de la narración del Tajo sobre la invasión árabe, en relación con el suceso que viene a substituir. Esta lectura, por supuesto, debe demostrarse mediante el propio texto para ser algo más que el capricho de un intérprete arbitrario que insiste en ver a toda costa un Lacan tras cada obelisco. Me gustaría comenzar mi demostración recogiendo aquí un concepto ya presentado: el concepto de que la violación y la narración proléptica de la invasión sean expuestas como acontecimientos simultáneos en el presente diegético del poema, de tal forma que la violación se presenta como un hecho ya en proceso cuando el Tajo surge de las aguas y emite su amonestación y su profecía. Las analogías generadas por el desplazamiento metonímico, junto a las ambigüedades que derivan de la implicada convertibilidad de los términos, pueden seguirse detalladamente a partir de la metonimia controladora que organiza el texto del poema a todos los niveles considerados hasta ahora y, por añadidura, a nivel léxico y prosódico. Aquí sólo puedo sugerir lo que un análisis más extenso mostraría más ampliamente.

A nivel léxico, el poema ofrece un campo semántico que abarca, por un lado, una acción sexual literal (“folgaba”, “te goces”, “injusto forzador”) y por el otro una acción de guerra también literal (“asolamientos”, “lanza blanda”, “escuadras”). Entre ambos lados se extiende una amplia zona —se podría decir que un campo de minas— de entrecruzamientos producidos por la metonimia controladora y manifestada en una serie de frases y palabras que antes de pasar a formar parte de este texto ya eran comúnmente ambivalentes. En este contexto, su naturaleza dual se enfatiza mediante la dinámica que he estado describiendo y puede tomarse como una clave de la doble lectura que yo considero efecto del desplazamiento metonímico. Frases y palabras como “bramido”, “la lanza ya blanda”, “entrada”, “armada”, “menea”, “hierro”²¹. En otro contexto señalar estos dobles

²⁰ Kenneth Burke, “The Four Master Tropes”, en *A Grammar of Motives* (Berkeley: University of California Press, 1969), pp. 503-17. Esta cita procede de las páginas 507-8. El subrayado es mío.

²¹ Los siguientes ejemplos de palabras ambivalentes, enumerados según su orden de aparición en el poema, serán suficientes para demostrar lo que aquí vengo explicando; no obstante, no me hago cargo de una investigación exhaustiva de este complejo tema léxico, investigación que todavía debe ser llevada a cabo. Puesto que la bibliografía preparada por el grupo de investigación de cara a la *Enciclopedia* de Camilo José Cela (véase la nota 1) incluye un gran número de “Fuentes Científicas”, entre ellas los diccionarios por todos conocidos y abundantes obras del Siglo de Oro, simplificaré esta nota

significados sería desencajar el concepto. No creo que sea así en este caso. Ni tampoco lo es, quisiera añadir para apoyar esto último, en el caso de *La reivindicación del conde Don Julián*, de Juan Goytisolo, en cuya prosa, los versos que incluyen una de estas imágenes "La lanza ya blanda / el árabe cruel..." se deslizan tan suave e insinuantemente como el reptil del encantador de serpientes²².

Las ambigüedades que aquí describo son el resultado de la interacción sinérgica entre lo que la metonimia suprime y lo que la homología afirma, entre significados latentes y manifiestos. Puesto que la sinergia sólo puede estudiarse en acción, fijémonos brevemente en tres segmentos del texto en los que su dinámica puede observarse más claramente: el discurso del primer hablante (primera estrofa) y, dentro del discurso del segundo hablante, el punto en que la metonimia se pone en práctica (estrofa IV), y finalmente el momento en que lo expresado aparece más próximo a lo implicado (estrofas XI-XIII).

Como discurso, la breve narrativa del primer hablante parece bastante directa, aunque la construcción periódica de "el pecho sacó fuera / el río..." produce desde un principio una nota de ambigüedad. ¿Quién es el sujeto de "sacó fuera": Don Rodrigo o La Cava? Es simplemente una duda momentánea que se resuelve seguidamente a través del encabalgamiento que trae al Tajo en escena, el cual ahora está doblemente presente, por así decirlo, como escenario y como

citando las definiciones de Cela cuando estén basadas en textos del siglo XVI o del XVII. Al citar estas últimas me limitaré a indicar brevemente la fuente textual colocándola entre paréntesis tras la definición. Cuando sea necesario, recurriré también a *Tesoro de la Lengua Castellana o Española (Tesoro)*, de Sebastián de Covarrubias, siguiendo la edición de Martín de Riquer (Barcelona: S. A. Horta, 1943): "Folgaba"/s.v. *holgar*, "copular" (*Quijote; Marcos de Obregón*); "Cava"/*Tesoro*, "Mujer mala de su cuerpo, que se da a todos... así como la Cava o hoyra recibe en sí diversidad de aguas, así la tal recibe variedad de simientes y los confunde"; "testigo"/*Tesoro*, s.v. *testiculos*, "Los compañeros, y juntamente se llaman testigos"; Marcial, hablando con equivocación in *Amillum*, lib. 7, epig. 61, *Reclusis foribus, etc.: Illud saepe facit quod sine teste facit*"; "te goces"/"conocer carnalmente a una mujer" (*Lozana andaluza*); "forzador"/*Tesoro*, s.v. *forçar*, "a veces significa conocer una muger contra su voluntad"; "bramido"/*Tesoro*, s.v. *bramar*, "dar bramidos es de fieras, como el toro, el tiempo de la brama, y quando las reses salvajes están en zelo"; "ardor"/"excitación sexual" (*Floresta de poetas eróticas del Siglo de Oro*); "rompen"/"desvirgar, quitar la virginidad" (*Floresta*); "lanza"/"pene" (*Lozana andaluza*); "cubra la gente"/*Tesoro*, s.v. *cubrir*, "cubrir el cabello a la yegua, emparejarla"; "encienden"/"excitar sexualmente" (Quevedo); "entrada/cópula carnal" (Foulché Delbosc, *136 sonnets anonymes*); "punta"/"pene" (*Celestina*; Quevedo); "acerada"/s.v. *acero*, "pene" (*Lozana andaluza*); "padre"/"pene" (*Lozana andaluza*); "armada"/"erección del pene" (*Lozana andaluza*); "espuela"/"pene" (Conde de Villamediana); "menea"/"realizar los movimientos del coito" (*136 sonnets*); "hierro"/"pene" (*Lozana andaluza*); "caballos"/"tumor venéreo" (Quevedo), "pene" (*Lozana andaluza*, Baltasar del Alcázar); "sangre"/"Por antonomasia, la menstrual" (*Floresta*).

²² En las primeras páginas Juan Goytisolo cita, es decir, se apropia del poema de Fray Luis sin identificar su fuente: "llamas, dolores, guerras, muertes, asolamientos, fieros males ... el árabe cruel blanda jubilosamente su lanza: guerreros de pelo crespo, beduinos de pura sangre cubrirán algún día toda la espaciosa y triste España...". *La reivindicación del Conde Don Julián*, 2.ª edic. (México: Editorial Joaquín Moritz, 1973), p. 16. Más tarde cita e identifica este poema: "obligándote a recitar, para consolar, la Profecía del Tajo: oye que al cielo toca con temeroso son la trompa fiera que en África convoca el moro a la bandera que al aire desplegada va ligera" (p. 45).

divinidad, como observador de la escena de la violación —¿tenemos que recordar aquel juego de palabras sobre “testigo” que ya existía en los tiempos de Marcial?— y como hablante de la profecía que los suplanta.

El discurso del Tajo comienza como una denuncia literal de Rodrigo y pasa rápidamente de la expresión literal a la figurativa a partir de alguna metonimia mitológica (“el bramido / de Marte, de furor y ardor ceñido”), metonimia del tipo estudiado por Margherita Morreale en otra de las odas de Fray Luis²³. Para cuando el Tajo llega a la tercera estrofa de su solo de quince estrofas, ha fundido lo literal con lo figurativo y convertido a La Cava en una colección de metáforas (o si se prefiere, en una metonimia):

Llamas, dolores, guerras
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras,
trabajos inmortales...

En vez de abrazar a una mujer, Rodrigo está abrazando una colección de desastres. El futuro ya ha llegado en el discurso profético del Tajo, en el que el efecto ha desplazado a la causa.

La narración del Tajo se alza desde un comienzo ya bastante elocuente hasta su punto retórico culminante, señalado por una proliferación de “yaes” y de “¡jays!”²⁴, que se logra (en la estrofa XIII) mediante los imperativos que, como otros tantos proyectiles verbales, un profeta incapaz de alterar el curso de la historia profiere hacia un rey indiferente a las advertencias en el caluroso momento de sus apasionados placeres. La historia de la violación, la historia de la invasión y el discurso del Tajo alcanzan al unísono su momento de máxima intensidad emocional en tal estrofa, el clímax del poema. El Tajo permite que la escena de la violación se desdibuje al ahondar aún más en su relación de las preparaciones de la invasión. Él sigue a los invasores mientras éstos se reúnen en África, preparan sus naves y se aproximan a la orilla ibérica. Su léxico ambivalente cuenta el viaje en estos términos:

²³ Margherita Morreale, “Fray Luis de León entre la inspiración clásica y la eclesiástica: La oda ix ‘A Querinto’”, en *Renaissance and Golden Age Studies in Honor of D.W. Mc Pheeters* (Potomac, M.D.: Scripta Humanistica, 1986), pp. 169 y 179.

²⁴ La relación entre “ay” y “ya”, posiblemente anagramática y, por extensión, conceptual (aunque por supuesto no sea etimológica), es decir, el que una palabra se parezca a la otra deletreada al revés, es una relación intrigante en este poema. Covarrubias (*Tesoro*, s.v. *Ay*), de hecho, sometió al vocablo “ay” a esta manipulación: “En el uno [Ayax] y en el otro [Yacinto] se encierran los principios de sus nombres, salvo que en Yacinto se trasponen, y la I es ipsolon, YA, que si se lee al revés dirá AY.” Fray Luis debería de ser especialmente sensible a las posibilidades expresivas de conmutaciones quiásmicas como ésta, dada su atención y su uso de operaciones cabalísticas similares en hebreo: “Y aun si leemos al revés este nombre, nos dirá también alguna maravilla de Cristo. Porque *Bar*, vuelto y leído al contrario, es *Rab*...” *De los nombres de Cristo*, en *Obras*, I, 772-73. Este párrafo de los *Nombres* es citado y su escritura invertida es relacionada con la operación cabalística denominada *Temurah* por Catherine Swietlicki, *Spanish Christian Cabala: The works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz* (Columbia: University of Missouri Press, 1986), pp. 121-22.

El Eolo derecho
hinche la vela en popa, y larga entrada
por el hercúleo estrecho,
con la punta acerada,
el gran padre Neptuno da a la armada.

Si bien puede ser pertinente anotar que el tridente de Neptuno ha sido reducido por sinécdoque a una sola punta, una *explication de texte* sería aquí superflua.

El hecho de que el subtono erótico de este lenguaje ambiguo sea en gran medida específico de este contexto, por las razones que he venido adelantando, se apreciará tal vez mejor si se consulta un control externo, otra narración del mismo poeta sobre el "voyage" de la invasión árabe. En la "Oda a Santiago" (pp. 530-39), no es el dios de los mares quien guía a los invasores hacia la tierra de un injusto tirano, sino por el contrario una flotilla de "Nereidas a millares, / Del agua el pecho alzando" quienes gentilmente —y asexualmente— guían el barco que transporta los restos de Santiago a través del *Plus ultra* de las mismas y sin embargo diferentes columnas de Hércules:

Esfuerza, viento, esfuerza;
hinche la santa vela, hiere en popa;
el curso haz que no tuerza
do Abila casi topa
con Calpe, hasta llegarla al fin de Europa.

En nuestro poema, habiendo llevado su narración de la invasión hasta el momento en que los moros están próximos a penetrar las defensas de la Península, el Tajo trae de nuevo al destinatario de su mensaje al primer plano de su discurso en un último intento de incitarle a defender el país que gobierna tan mal como gobierna sus propias pasiones:

¡Ay, triste! ¿y aun te tiene
el mal dulce regazo? ¿Ni llamado
al mal que sobreviene,
no acorres? ¿Abrazado
con tu calamidad, no ves tu hado?²⁵

Acude, acorre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano;
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano

²⁵ La variante de los últimos versos de esta lira, "¿Ocupado / no ves ya el puerto a Hércules sagrado?", que es la usada por Dámaso Alonso (*Poesía*, p. 115) y por Oreste Macrí (p. 130), no afectaría mi interpretación de estas estrofas.

Esta exhortación a guerrear, dada la continuada ocupación sexual del rey, adquiere un tono notablemente irónico a raíz de la interacción entre la situación y el ambivalente léxico de amor/guerra característico de la tradición poética. El sentido manifiesto del Tajo parece bastante claro, tal como lo han confirmado las distintas generaciones de críticos que han leído aquí únicamente el lenguaje de guerra. Ahora bien, las palabras que sólo se refieren al momento futuro se convierten en una parodia al ser dichas en la situación diegética presente. Al instar al rey a luchar, el hablante está en realidad incitándole a incrementar su ardor. En su punto de mayor crescendo e ironía, esta incitación al apasionado rey se apoya en la equívoca frase, “hierro insano”, cuyos significados, mediante un urdido contextual y semántico, sintetizan la interpretación que voy exponiendo, frase síncope, por otra parte, que a su vez viene a ser un juego de palabras: *Hierro insano*, arma guerrera, arma sexual y —como juego de vocablos— error moral, *yerro insano*. Los significados alternativos que se encuentran potencialmente presentes en cada significante, de acuerdo con la teoría de Saussure, han convergido en el primer plano de este ambiguo signo.

Esta visión de la dinámica expresiva del poema es, en su mayor parte, compatible con el profundo y definitivo análisis de Dámaso Alonso acerca de su estructura métrica y rítmica (*Poesía española*, pp. 135-55), análisis que sopesa más plenamente y con mayor detalle del que es necesario aquí el movimiento ascendente, interrumpido tan sólo por dos respiros menores, que llega a su cumbre en la sección que acabamos de ver (estrofas XII-XIII) antes de descender al anticlímax final de las últimas estrofas. Mi interpretación, sin embargo, ofrece una lectura doble tanto del crescendo, una curva ascendente de excitación sexual descrita en términos de una invasión militar por un excitado pero impotente “voyeur”, y del decrescendo, una melancolía anticlimática que yo encuentro inexplicable, excepto en virtud de esta lectura dual. Ahora bien, mientras que estoy de acuerdo con Dámaso Alonso (aunque no lo esté Vossler) acerca de que las tres últimas líras son anticlimáticas y acerca de que la última es “profundamente anticlimática”, apunto también que contienen la única descripción de la batalla que decide el destino de las fuerzas cristianas y que formalmente completa la profecía del Tajo. ¿Qué podría explicar la “frialidad fatídica” que Dámaso Alonso encuentra en la última estrofa? ¿Por qué se relata la decisiva —o sea, culminante— batalla de nacional relevancia en una cadencia tan profundamente anticlimática? ¿Es posible que la narración de la invasión, es decir, todo ímpetu marcial al comenzar en medio de estandartes y lanzas en África y toda “frialidad fatídica” al decidirse la batalla y el destino de España en el sexto día esté contando dos historias en una? ¿Puede darse que la invasión árabe se use en el poema no sólo a modo de historia en sí misma, con sus propias peripecias, sino también como transposición de otra historia, como metonimia del efecto por la causa? Y, finalmente, ¿es posible que, como tal, esta metonimia alcance su apo-

geo en la invasión del cuerpo de una mujer, desplazando y alegorizando esta invasión? Si admitimos esto último, entenderemos por qué el suceso que era el momento crucial en la historia se convierte, en este contexto, en una "dying fall" (Twelfth night, I, i) no sólo en cuanto a la retórica del Tajo, sino también en cuanto a la tensión poética y emocional.

Este poema, propongo, es un campo de batalla de distinto carácter, un campo de batalla textual. Pienso que, dado todo lo que conocemos de Fray Luis, podemos aceptar que éste no pretendía crear un poema erótico. Es posible estar bastante seguro de esto último teniendo en cuenta el propio macrotexto, sin insistir en las intenciones del autor, un terreno escurridizo en el que muchos críticos respetables han tropezado. Muchos indicadores del texto apuntan hacia un intento de crear una demostración prudente del pecado y de su castigo a través de la exposición de un ejemplo, bien conocido por los lectores, de sexualidad humana desenfrenada, de cariz violento e injusto, más imperdonable aún en la persona de un rey que en los de los otros mortales. Tales indicadores apuntan también hacia un claro intento de controlar la demostración de tal manera que una parte suficiente (pero no excesiva) del pecado se muestra a fin de propulsar tanto el poema como el anuncio del castigo. Esta muestra se lleva a cabo mediante la "jeremiada" de un dios pagano, realizándose del modo más expresivamente concreto y por tanto del modo más eficaz que se puede.

Ahora bien, el "générateur" del texto, de la narración que enmarca el poema, no es la pausa neutral dentro de un "voyage" de raptó ilícito durante el tiempo en que el mar es calmado por un dios lo suficientemente poderoso como para apaciguarlo y anticipar los decretos de los hados, que es precisamente lo que Horacio seleccionó de la leyenda de Troya. Por el contrario, aquí se trata de un momento evanescente pero crucial de la leyenda de Rodrigo, la violación de La Cava, un episodio abiertamente sexual que especifica lo simplemente implícito en Horacio. Lo que Fray Luis escogió para empezar su poema es una exposición directa, aunque breve, del "crimen-pecado sexual". Con ello desató una fuerza instintiva de tal intensidad que todos los desplazamientos y las supresiones que hemos observado en el texto (o sea, las posibles técnicas de autocensura) no la han podido reprimir completamente. La batalla principal del poema no se menciona en el texto: la inútil batalla para contener una fuerza que, una vez admitida, no puede ser refrenada.

Este forcejeo textual fue notado por Fray Luis en otro texto, el *Cantar de los cantares*, en el que ya hemos visto que el poeta afronta un tema altamente erótico que la hermenéutica tradicional ya había transformado en una alegoría de intenciones diferentes. En su comentario, Fray Luis trata el problema de cómo mantener un desdoblamiento consistente, lo que los teóricos llaman decoro poético. Más de una vez, Salomón y su esposa parecen olvidar que están hablando como personajes pastoriles y pasan entonces a hablar por su propia persona: "Ya otra

vez he comenzado a advertir (y quedará aquí dicho para otros muchos lugares donde es menester adelante) que, aunque esta plática que pasa entre Salomón y su Esposa, es como si pasase entre dos, pastor y pastora; pero alguna vez se olvidan de la persona a quien representan y hablan conforme a quien son..." (I, 90). Aquí también, como en nuestro texto, lo reprimido se reafirma a pesar del control consciente, y Fray Luis espía la contradicción, como nosotros lo estamos haciendo con el poema que nos ocupa.

La historia, especialmente el episodio de la historia escogido por Fray Luis para generar su poema, es duplicado continuamente, incluso en las ausencias. La analogía entre la traicionera penetración del cuerpo de La Cava y la penetración árabe de la Península Ibérica ya ha sido perfilada. No puede haber una manifestación más clara de la fuerza de este tema erótico que la intensidad con que el paradigma de invasión y ocupación se replica a sí mismo a través del poema. Esto puede verse en la muerte y la destrucción que se infiltran y se apoderan del acto de la procreación, un proceso que Bataille cree esencial para su definición de erotismo; puede verse también en la forma en que la víctima femenina, que ha quedado prácticamente suprimida gracias a la alegoría, continúa, sin embargo, implícitamente presente a medida que su cuerpo ofendido (la parte) crece por implicación hasta abarcar la nación entera (el todo). Esto, no obstante, es otro punto y aparte que requeriría un estudio por sí mismo. La réplica del paradigma de invasión y ocupación al que me refiero puede verse también en la manera en que el fantasma de un profeta del Antiguo Testamento toma posesión de una divinidad acuática pagana; en el modo en que la profecía de este observador impotente inunda las orillas del río, cubriendo la breve narración de una escena erótica con un torrencial sermón sobre el pecado individual y un relato proléptico de sus consecuencias de catástrofe nacional; en la forma en que la escena erótica desplazada vuelve a ocupar el mismo futuro que convierte su presencia en una ausencia; en la manera en que el discurso intradieético sobrepasa y desplaza el marco diegético del poema, abriéndose así una "paradoja de la lógica parergonal"²⁶, paradoja no resuelta por el cierre del poema.

Finalmente, y aquí llegamos a la tercera invasión, puede verse en el modo en que Fray Luis invadió y se apoderó del texto de Horacio. El poeta español del siglo XVI, normalmente tan deferente para con el poeta latino a quien consideraba "el lírico" por antonomasia, y tan respetuoso de sus poemas, penetró y subyugó aquella oda horaciana en una deliberada lectura equívoca del texto, invadiéndolo con una historia análoga pero ajena y doblegándolo a su voluntad y a sus propios propósitos. Harold Bloom ha visto en este tipo de violencia tex-

²⁶ Véase Jacques Derrida, "The Purveyor of Truth", en *Yale French Studies*, 52 (1975), 99. Véase también el análisis de Barbara Johnson al respecto, pp. 235-37.

tual la ansiedad de las influencias²⁷, ansiedad cuyo estudio nos llevaría a aquellas experiencias más íntimas del poeta como lector y como hombre. Ante esto último, no obstante, prefiero detenerme y dar paso al psicoanalista.

GEORGE HALEY
The University of Chicago

²⁷ Véase Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973). Véase también su obra *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).

RISA Y EROS. DEL EROTISMO EN LOS ENTREMESSES

En tanto género bajo, ínfimo o subsidiario —como el *fabliau*, la facecia, la farsa o el pliego de cordel— el entremés aloja, en su pequeño mundo, la variedad de constantes formales y temáticas propias de la que llamamos —a veces con demasiada alegría— cultura popular, cultura folklórica o, más precisamente en los últimos tiempos —Bajtín *dixit*—, cultura carnavalesca¹. Pues, en efecto, si existe alguna unidad de orden superior que unifique formas a veces tan dispares entre sí como las enunciadas, ésa es el Carnaval. A imagen de esa realidad, surge la literatura carnavalesca, en la que ocupan lugar relevante los géneros subalternos, inferiores, o bajos, frente a los géneros altos o idealistas, e inferiores también en cuanto lo corporal inferior —el sexo— se convierte en una recurrencia obligada.

Hay que decir que el análisis de estos géneros —al menos en lo que se refiere a la literatura española— presentaba hasta no hace mucho tiempo un *status* a todas luces insuficiente; en cierto sentido, yo diría que desvirtuador incluso, puesto que sólo se entraba en descripciones neutras de formas y contenidos, cuando no en un mero acopio documental de fuentes². Por fortuna, hoy el panorama es muy otro, y justo es reconocer la influencia determinante que algunos nuevos métodos críticos (la semiótica, la sociocrítica, la crítica antropológica) han tenido en esa positiva valoración de los géneros que llamamos carnavalescos. Por lo demás, un planteamiento menos pudoroso de la crítica filológica ha

¹ Hay ya una amplia bibliografía sobre el asunto. Remito para mayores detalles a Javier Huerta Calvo, ed., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989), en prensa, con la inestimable aportación, entre otros, de Agustín Redondo, que ha tratado ya en varios artículos la presencia de lo carnavalesco en *Don Quijote*.

² En francés el panorama bibliográfico sobre la cuestión es, ya desde hace tiempo, bastante rico; merece citarse la dedicación al tema del lexicógrafo Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité* (Paris, 1978) y su *Dictionnaire érotique* (Paris, 1978). Véase también de P. Legman su *Psychanalyse de l'humour érotique* (Paris, 1968).

permitido una mejor comprensión del léxico y el estilo característicos de estos géneros. Podría decirse que la crítica ha experimentado en su seno el proceso que suele proponerse como objeto de estudio en tales géneros; a saber, la carnavalización. Se ha carnavalizado la crítica —y no sé ya si con exceso—, y esta transformación ha resultado gratificante y necesaria casi desde un punto de vista hermenéutico, pues textos que surgieron, sobre todo, para provocar la risa y excitar otras pulsiones humanas eran interpretados en clave seria, de suerte que la distancia entre la obra de creación y la obra crítica que la analizaba resultaba insalvable. Sobre la grandeza y la servidumbre de esta nueva actitud crítica nos ha avisado el profesor Robert Jammes en este mismo Seminario, y a sus consideraciones nos remitimos.

Ya hace unos años quien esto escribe se ocupó de la relación entre la risa y el erotismo a propósito de la función del personaje femenino en el teatro cómico breve³. Entonces —y es opinión que sigo sosteniendo— el género del entremés se me antojaba no sólo como una *machine à rire*, en la acertada definición de la farsa francesa por Bernadette Réy-Flaud⁴, sino también como un artefacto accionado por un personaje con valores casi demiúrgicos que era la mujer. Esta apreciación personal ha suscitado luego opiniones contrarias, reacciones incluso airadas por parte de un feminismo militante, en exceso restrictivo desde mi punto de vista⁵.

Por mi parte sigo en mis trece. Veo la mujer como una auténtica *Dea ex machina* del género entremesil, plasmada en la escena de diversas formas: la presencia de su cuerpo deseado por los personajes masculinos; su omnímodo modo de hacer su real gana —fuera de alguna que otra excepción—; su capacidad de torear a maridos y amantes por igual; su proteica transformación en el elenco de *dramatis personae*: ya niña precoz de perversas aficiones; ya soltera rebelde al padre tirano; ya mujer malcasada —como en la antigua lírica—; ya vieja celestina componedora de virgos y conchabadora de relaciones adúlteras, etc.⁶.

Todo un repertorio, pues, de hembras muy activas que, a mayor abundamiento, no se transmutaban a la hora de salir a escena —como en otros teatros europeos— en lampiños mancebos, sino en muy atractivas actrices, cómicas que,

³ En el artículo "Cómico y femenino bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro", *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68.

⁴ *La farce ou la machine à rire* (Ginebra: Droz, 1984).

⁵ Puede verse la polémica en el volumen *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo (Madrid: Ministerio de Cultura, 1988), que recoge las ponencias y los debates que tuvieron lugar en las Jornadas de Almagro de 1988.

⁶ Claro es que esta visión de la mujer concuerda con la propuesta por M. Bajtín cuando escribe: "(...) La mujer está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo bajo, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre" (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral, 1974, p. 215).

de hacer caso a los censores moralistas, cumplían una indiscutible función erótica en la representación. Esta apoteosis femenil del entremés contrasta con la pasividad de la mayoría de los varones: la inocencia sexual de los Bobos y los Alcaldes, la grotesca impotencia de los Vejetes y hasta la ridícula galanura de los sacristanes. Todos ellos girando alrededor de la mujer, dentro de la máquina imparable de los entremeses de burlas amatorias, aquél donde el erotismo risible se hace más patente⁷.

Según la tipología de la burla, tan sagazmente estudiada por Monique Joly⁸, las burlas o “formas de engaño con implicaciones sexuales” entrarían a ser consideradas como burlas pesadas, junto a las burlas de engaños —propias de villanos— y aquéllas que van contra los preceptos divinos. La propia profesora Joly remite al pasaje de la *Philosophía antigua poetica*, en el que López Pinciano hace hablar a sus personajes a este propósito⁹:

Vgo dixo: Sí; tres especies ay de admiraciones..., porque vnas son ni alegres ni tristes, como el buelo de Pegaso; otras, trágicas y tristes, como la muerte de Priamo y desuentura de Hécula; otras son ridículas, como las burlas entre Mercurio y Sosia.

Fadrique, riendo, dixo: ¿Y por qué no dezís las de Júpiter y Amphitríon?

Y riendo respondió Vgo: Porque éssas son burlas muy pesadas.

Como se sabe, la aludida burla de Júpiter y Anfítrion es, como diría Valle-Inclán, una “donosa burla de cornudos”. Lo que interesa, en cualquier caso, es subrayar la gravedad del tipo de burla cometida, así como las implicaciones morales de la misma. En este último sentido opina M. Joly que “dans une perspective moralisante, l’auteur d’une *burla pesada* est dépourvu de sens moral; pour les prédicateurs, c’est par excellence le pêcheur ou le Diable (...) Dans une perspective mondaine —sigue diciendo—, l’auteur d’une *burla pesada* est l’homme auquel manque le sens de la mesure qui distingue le vrai courtisan”¹⁰.

⁷ A la mayor parte de los entremeses pueden aplicarse estas palabras de Philippe Menard sobre los *fabliaux*: “Des motifs peut-être mineurs, mais constants de la littérature misogyne, sont d’autre part absents des *fabliaux*: le bavardage, la médisance, l’envie, le goût de l’argent, l’impossibilité de conserver un secret”, (*Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Age*, Paris: P.U.F., 1983, p. 137). Para la relación entre farsas y *fabliaux*, cf. también B. Réy-Flaud, *La farce...*, cit., cap. II.

⁸ En *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)* (Lille: Université de Lille III, 1982).

⁹ II, p. 61. Cito por la edición de A. Carvallo Picazo (Madrid: CSIC).

¹⁰ *La bourle...*, p. 54 n. Aparte del libro de M. Joly, es necesario contar con las inteligentes contribuciones de Marc Vitse, como su extensa reseña a la tesis de Émile Arnaud sobre Salas Barbadillo. (*Critición*, 1980). Vitse llama a la época de Felipe III “la edad dorada de la burla” (p. 9); burla a la que concede la siguiente interpretación ideológica: “La burla demuestra ser, en el ámbito urbano y aristocrático y dentro del recinto de una Castilla pacifista, un sustituto heroico-cómico de la conquista de una fama más corrientemente adquirida en los campos del oficio, de la guerra o del arte” (p. 67). Más discutible me parece el establecimiento de una periodización de la burla de acuerdo con los sucesivos reinados, tal como pretende también en su artículo “Burla e ideología en los entremeses”, en *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, (ed. L. García Lorenzo, cit.)

En efecto, un recuento del campo léxico referido a las burlas amoratorias, puesto en práctica por los moralistas, revela este significativo balance¹¹:

- “cosas de amores”
- “embustes de rameras”
- “enredos de terceras”
- “riñas de rufianes”
- “palabras amorosas”
- “mentiras, enredos y ficciones con que se enseña a pecar a los hombres y se les dan lecciones eficaces para solicitar a las mujeres”
- “sensualidad con sus acciones y palabras deshonestas”
- “fábulas y argumentos amoratorios”
- “traza de amores”
- “burlas y juegos del amor que los santos llaman fornicaciones y adulterios”
- “enredo amoroso”

Y del recuento he elidido, como se ve, todas las denuncias a la ejecución escénica de tan reprobables argumentos. Desde su perspectiva puritana, clerical o, simplemente, preilustrada —pues los ilustrados abominarán también de los entremeses— los moralistas condenan un teatro que, esencialmente, parece basado en el juego o la burla pesada del amor, en el erotismo cómico.

Un programa de investigación de los entremeses de burlas amoratorias habría de responder a cuestiones como las siguientes:

a) ¿Cómo se produce la burla? ¿Cuál es su mecánica? Pues como afirma Marc Vitse, “sólo la consideración de los esquemas estructurales y de su articulación dinámica permite un reconocimiento valedero de lo ideológico en un texto”¹².

b) En qué circunstancias o situaciones se produce¹³.

¹¹ Lo extraigo de los textos analizados por mí en “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”, *1616*, 111 (1980), pp. 69-81.

¹² “Burla e ideología en los entremeses”, en *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, cit., p. 176. (Cf. también Claude Chauchadis: “Risa y honra conyugal en los entremeses”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (París: CNRS, 1980), pp. 165-78.

¹³ La casa es el escenario propio del desarrollo erótico, por más que el acatante represor quiera convertirla en fortaleza, guardadora de la virginidad de la mujer; he aquí cómo se manifiesta en este ejemplo deslexicalizador de la fórmula refraneril: “*Vejeje*. Hija mía, las doncellas,/ quebrada la pierna, en casa./ *Hija*. Eso es lo que yo no haré,/ aunque me quiebren entrambas.” (*Colección*, p. 563b). Claro es que para la mujer adúltera la casa se convierte en el lugar de sus engaños, allí donde vende su mercancía sin necesidad de salir de su recinto: “*Domingo*. Quien della compra lleva buena hacienda./ *Vejeje*. No la llevan, porque es mercadería/ esta en queda en entrar doña Tomasa,/ que la vende, y se queda siempre en casa.” (*Colección*, p. 625a). De ahí al simbolismo sexual de la casa solo hay un paso; véase este ejemplo de: “Aquesta burla, amiga Magdalena,/ tu bárbaro la ordena/ para que con el miedo, tu marido/ quede de vuestra casa divertido.” (*Colección*, p. 728b) El Alcalde sale después santiguándose y lleno de miedo haciendo su testamento: “Alcalde: Item, mando al barbero./ Magdalena: ¿Qué?/ Alcalde: Mi casa./ Magdalena: ¿Por qué, si a mí me toca el poseella?” (*Colección*, p. 728b). Todas las citas las hago, mientras no se indique lo contrario, por la *Colección de entremeses...*, de Emilio Cotarelo y Mori (Madrid: NBAE, 1911); siempre cit. por *Colección*.

c) Qué personas la protagonizan por activa o por pasiva.

d) Qué forma y qué función cumple el erotismo en el lenguaje verbal y teatral del entremés.

Es a este último punto al que he de referirme en el resto de la ponencia, pues coincido con Sareil cuando en su libro *L'écriture comique* afirma: "Dans tous les chefs d'oeuvre comique, ce n'est jamais la pensée qui est originale, mais l'expression, la formulation intelligente, la mise en place, l'angle de vision, l'imagination, le rire..."¹⁴ Veamos cómo se resuelve todo ello en la escritura cómica del entremés.

Como ha señalado María Grazia Profeti, la técnica más utilizada en la poesía erótica de los siglos XVI y XVII es la de la *representación*, con el uso de medios verbales o sígnicos que nos remiten al teatro¹⁵. Como ejemplo de estas técnicas alega M. G. Profeti el célebre soneto de la *Floresta*, en el que se describe de forma muy dinámica el coito:

1) Aquel cogerla a oscuras a la dama
y echarla, luego, mano a la camisa
y aquel su resistir y mucha risa,
y aquel su pidiros que miréis su fama¹⁶.

Esta misma tendencia a la teatralidad se advierte en otras muchas composiciones, algunas de ellas convertidas en diálogos completos, como letrillas y también sonetos:

2) ¿Qué hacéis, hermosa? —Mírome a este espejo.
—¿Por qué desnuda? —Por mejor mirarme.
—¿Qué véis en vos? —Que quiero acá gozarme.
—Pues, ¿por qué no os gozáis? —No hallo aparejo¹⁷.

No sé si esta tendencia a la teatralidad o el predominio de la técnica de la representación podría considerarse como una de las características de la poesía erótica popular frente al erotismo de tipo culto, que desarrollaría más bien las técnicas de la narración y la descripción.

Otro punto cuya discusión me parece de interés sería diferenciar el erotismo intenso de la poesía frente al más difuminado del entremés. La economía verbal

¹⁴ (París: P.U.F., 1984), pp. 115-16.

¹⁵ En "Il corpo attraente-il corpo repellente", en *Codici della trasgressività in area ispanica* (Verona: Università degli Studi di Padova, 1980), pp. 95-115; en particular, p. 104.

¹⁶ *Floresta de poetas eróticas del Siglo de Oro*, ed. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (Toulouse: France Ibérie Recherche, 1975), núm. 15. (Cit. en adelante *Floresta*).

¹⁷ *Floresta*, núm. 6.

de un soneto o de una seguidilla induce a utilizar el juego verbal más estricto. Dentro de esos límites, la alusión resulta transparente, el guiño al lector, inmediato, su efecto risible, rápido. Compárese, por ejemplo, el empleo erótico del término llave (*penis*) en un poema de la *Floresta* —por ejemplo, en el villancico “Soy toquera y vendo tocas/y tengo mi cofre donde las otras”¹⁸—, y en un entremés como el de *El viejo celoso*, de Cervantes. O, en un caso menos conocido, el del término *puerta* (*cunnus*); en la seguidilla:

- 3) Si la puerta es chiquita y los tres no caben,
entre el uno dentro y los dos aguarden¹⁹.

Frente a *La ronda*, de Quiñones de Benavente:

- 4) ¡Venid acá, flojona, descuidada!
¿Por qué os dejáis la puerta
de par en par abierta?
¿Qué fuera, buena cara,
que como yo me he entrado otro se entrara?²⁰

En el ejemplo 4 la bisemia es difícil de resolver del lado erótico; “puerta”, “entrar” son términos referidos a la casa, situación en la que se encuentra la mujer, tanto para convivir con el marido como para engañarlo.

En otras ocasiones es la naturaleza pragmática de una situación determinada la que aclararía el erotismo difuminado, mediante el juego textual o la aparición de signos instrumentales en la escena. Veamos dos ejemplos paralelos, en los que se utiliza el término *rábano* (*penis*); con toda transparencia en el soneto erótico:

- 5) Tú, rábano piadoso, en este día
visopija serás en un trebajo.
Serás lugarteniente de un carajo,
mi marido serás, legumbre mía.

Un poquito más largo convenía,
mas no importa, que irás por el atajo.
Entra de punta y sácame de cuajo
las gotas que el que pudre me pedía²¹.

¹⁸ *Floresta*, p. 150.

¹⁹ *Floresta*, p. 264.

²⁰ *Colección*, p. 727b.

²¹ *Floresta*, p. 226.

En el diálogo teatral la alusión se resuelve del modo siguiente:

- 6) *Tiburcia*: ¡Rábanos!
Pedrosa: ¿Eres gallega?
Tiburcia: Sobre antojo no hay disputa.
Mochales: Sí, pero hay la mitad della.
Pedrosa: Si rábanos se le antojan,
 mi estómago es una huerta.
 (*Saca muchos rábanos.*)
Mochales: Es enano, porque aqueste
 tiene más gentil presencia.
 (*Saca otro mayor.*)
Pedrosa: Yo sacaré de la puja,
 que este tiene legua y media.
 (*Saca uno muy largo.*)
Mochales: ¿Y aqueste? ¿Hay disciplinante
 que tal capirote tenga?
 (*Saca otro mucho más largo.*)
Tiburcia: ¡Ay! ¡Ay! Diferente antojo²².

Lo que en el ejemplo 5 era un erotismo transparente, resuelto mediante el texto, que permitía descodificar el significado oculto mediante el curioso desarrollo alegórico, por no hablar de las alusiones directas, en el ejemplo 6 podría tomarse como un simple y gracioso juego que se resuelve de un modo también claro mediante el juego paraverbal con rábanos de tamaño creciente. Sin duda que las causas para un erotismo velado de este carácter estriban en la censura, que no hubiera consentido un desarrollo tan explícito de la materia erótica, por más que algunos de estos censores —pioneros de la semiótica teatral— se lamenten de que una cosa era el texto leído y otra muy diferente el que luego representaban los actores: “porque no se torna a representar lo que se presenta como lo que mostraron escrito”²³. Es innegable que el manuscrito —medio común en que circulaba la poesía erótica— ofrecía unas posibilidades de libertad que no tenía el impreso. No hay más que leer una curiosa obra epistolar de fines del siglo XVII —anticipadora de la literatura pornográfica del siglo XVIII—, la *Picaresca*, de León Mercante, y compararla, en su grueso y salaz erotismo, con la obra lírica y teatral del mismo autor²⁴. Recientemente me he ocupado de un entremés de transmisión manuscrita, *El Carnaval*, tenido por Cotarelo como irrepresentable

²² *Las gorrinas*, en *Colección*, p. 90a.

²³ Lo dice J. Ferrer en su *Tratado de las comedias*, apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Tipografía de Revistas y Archivos, 1904), p. 251a.

²⁴ Cf. J. Huerta Calvo, “La risa del inquisidor. En torno a la *Picaresca*, de León Merchante”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, (Amsterdam: Rodopi, 1989), en prensa.

desde el punto de vista de la decencia²⁵. Ciertamente allí se emplean términos harto salaces como *salchicha*, por ejemplo, pero la inmoralidad de la pieza radica más en su posible representación: escenas con reiterados tocamientos y sobos, "meteduras de mano" en la "manera", besos, caricias, abrazos, aparte de jeringazos y bromas más que pesadas, como una escena de sodomía involuntaria entre dos vejetes, disfrazado el uno de mujer²⁶.

Así pues, es difícil encontrar un entremés donde el erotismo aparezca expresado y desarrollado de un modo tan intenso y transparente como en las poesías eróticas²⁷. Lo normal es que el erotismo se resuelva en una atmósfera general, inductora, con pequeños golpes de escena y chistes, cuyo significado el público captaría de modo inmediato. De todo ello hay un buen muestrario en mi "Cómico y femenino bureo". En todo caso, hay algunas excepciones notables, en las que el entremés puede haber sido escrito en clave erótica desde la primera a la última línea. Ya Maurice Molho ofreció una apasionante lectura de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes²⁸. Pero más percibible por los espectadores de la época sería el erotismo subyacente en una pieza como *La sierpe*, de Quiñones de Benavente, entremés en el que empiezan a estar connotados eróticamente los nombres de los personajes: el amante que pone los cuernos se llama Cornelio; el marido cornudo se llama Ramiro, de donde se deduce la categoría de su mujer como una ramera. Cornelio le avisa a Ramiro de que tiene en su casa una sierpe:

- 7) *Cornelio*: Sabed, Ramiro, que tenéis en casa
una sierpe.
Ramiro: ¿Y con eso me asombraba?
Si tengo a mi mujer, claro se estaba.
Cornelio: Que no, sino una sierpe verdinegra.
Ramiro: Pues si no es mi mujer, será mi suegra.
Cornelio: Que no es de esas, hermana, sino sierpe
con garras, con veneno y con alones.

²⁵ Se publicará en *Arcadia. Textos y estudios dedicados a Francisco López Estrada* (Madrid: Universidad Complutense, 1989), en prensa.

²⁶ Este de la sodomía es tema que daría para un largo estudio, visto desde el campo de la risa. En su vertiente sería, un profundo estudio del tema de la homosexualidad en la poesía contemporánea es el de Angel Sahuquillo: *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad* (Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 1986).

²⁷ Como ciertamente señala José Luis Alonso Hernández, el simbolismo (en este caso el sexual) se acomoda de forma distinta según el tipo y la extensión del relato: según sea una narración folklórica larga (un romance o un cuento popular, por ejemplo), donde se cuenta "una historia legible a nivel simbólico", o una narración corta, como sería el caso de una copla ("Algunas claves para el reconocimiento y la función del símbolo en los textos literarios y folklóricos", en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles* (Groninga: Universidad de Groninga, 1980), p. 180.

²⁸ *Cervantes: ratces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1975).

Más adelante es la propia mujer la que nos aclara el significado real de esa *sierpe*:

8) ¡Ay, si viniese ya mi sierpecita,
mi serpentín regalo, mi Cornelio,
que, por mi amor, en sierpe convertido,
remedio viene a ser contra marido!

Por fin, y gracias a los elementos paraverbales, la alusión se hace diáfana:

9) Sale Cornelio vestido de sierpe, y trae en las
manos una invención que se alarga y encoge.

Antonia: Apártate, Ramiro, no te pique.

Ramiro: Yo pienso que esta sierpe, hermana Antoña,
me pica a mí y a vos os emponzoña.

Casilda: A muy buen tiempo son esas malicias,
cuando las dos pensamos ser su cebo²⁹.

Como se ve, cada fragmento nos muestra un grado de la interpretación en clave erótica; en 7) la alusión resultaba oscura, casi misteriosa, una vez descartada la asociación simbólico-bíblica de la mujer con la serpiente. En 8), en cambio, el término, utilizado en forma diminutivo e, incluso, masculinizado (“mi serpentín”) por la mujer, que desea su llegada, aclara alguna oscuridad. Finalmente el fragmento 9) desarrolla cómicamente el símbolo hasta entonces verbal mediante esa curiosa invención que se alarga y encoge.

Pero es en el léxico utilizado sectorialmente —por oficios— donde vemos corporeizarse y hacerse, por tanto, más erótico el lenguaje entremesil. Vemos, efectivamente, al médico “tomarle el pulso” a la doncella de turno, que está “enferma de la cintura para abajo”; aplicarle —y cómo!— una “medicina” infalible para su “herida”; vemos también a la Molinera y al Sacristán “moler” a destajo, ensuciándole ella a él su “loba” con “harina”³⁰; vemos también a una mujer que ordena a un Barbero ambiguo “a sangrar/a su aprendicito nuevo/de la vena del amor”³¹.

Es sin duda en el territorio del lenguaje donde el teatro cómico breve ofrece su propuesta más renovadora respecto de la comedia mayor, *ad usum* Lope. En ese

²⁹ Colección, p. 657b.

³⁰ En *El molinero y la molinera*, de Quiñones, se lee: “Fugite, maledicte: a un licenciado,/ de tinieblas y parces graduado,/ ¡ha de abrazar la molinera indina,/ ensuciando mi loba con su harina?” (Colección, p. 689b) El ejemplo evoca la letrilla de la *Segunda Parte del Romancero General*: “Déjeme cerner mi harina,/ no porfie, déjeme,/ que le enharinaré...” Curiosamente la protagonista de la letrilla busca también un clérigo para remediarse de amores: “que yo buscaré un bonete,/ y con él me entenderé.” (*Floresta*, pp. 142-43).

³¹ Más ejemplos en mi “*Cómico y femenino bureo*”, cit.

territorio se manifiesta con una pujanza y originalidad grandes, propias de un moderno teatro experimental, llevando a él las hablas minoritarias, las jergas marginales y otras patologías idiomáticas— y asimismo con una fuerza revulsiva parodiando los lenguajes solemnes de ciertas profesiones, motivo cómico por excelencia, como ya viera Bergson en su libro sobre la risa³².

Con fines eróticos, este lenguaje se muestra también pujante; mediante los eufemismos escondidos en el latín macarrónico de los sacristanes, las rimas burlescas y recurrencias diversas del fonetismo expresivo, como en el siguiente ejemplo³³:

10) Muérome por tus amores,
por darte cachumba chum³⁴.

O en este ejemplo, donde se vislumbra una especie de jítánjáfora:

Don Crispín

11) Danme en las basas, ¡ay!, unos gurguces
tan desabridos, rápidos y fieros,
que me hacen, como a niño, hacer pucheros.
Vanme acudiendo en estos pedagogos,
circucidando aquestas cantimploras (...)

Aqueste mal me sube y me deciende
por estos teglerifos con tal fuerza,
que no hay quien su designio aparte o tuerza
de estos métodos rígidos en todos;
y son los espicinios de mil modos,
desabridos, picantes y traviesos,
que no tienen conmigo paz mis huesos³⁵.

³² Véase el artículo de Ricardo Senabre sobre el lenguaje de los entremeses en *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, cit.

³³ Como afirma M.G. Profeti, “del medio deriva la necesidad de que la alusión ridícula sea inmediata, los juegos de palabras sencillos y tales que sea posible captarlos por el oído”, en *Risa y Sociedad...*, cit., p. 15.

³⁴ *Colección*, p. 637b.

³⁵ *Colección*, p. 602b-603a. En todos estos casos se manifiesta una saludable desinhibición desde el punto de vista del lenguaje. Véase, por ejemplo, este diálogo de mujeres en *Las habladoras*, en el que alude sin recato alguno a ciertas intimidades: María: ¡Jesús, qué calor! No tiene talle/ de hacer fresco a la puerta de la calle./ Francisca: La peor salida es de las salidas,/ que como están las piedras encendidas/ con el sol, la bellaca que se sienta./ parece, si la tal puede sufrillo,/ vieja en invierno sobre maridillo./ Juana: Pues, ¿hay más que regar?/ Francisca: No es acertado,/ que si una mujer se sienta en lo regado,/ con favor del caldero y de la sogá,/ granjea un mal de madre que la ahoga/ y a bien librar una legión de pulgas,/ que saliendo del centro,/ se entran a más andar la tierra adentro;/ después de echar en nuestras carnes sisa/ juegan a salta tú por la camisa.” (*Colección*, p. 762a)

³⁶ Suscribo las palabras de J. Sareil en relación con la naturaleza destructora de la risa: “Une caractéristique majeure du comique est d’être négatif. Même s’il n’entend pas démolir, et que la plaisanterie soit sans méchanceté, il est forcément contre. Jamais il ne nous fait connaître les sentiments positifs de l’auteur, sinon par implication” (*L’écriture comique*, cit. p. 31)

El lenguaje erótico de los entremeses culmina, pues, en estas formas de fantasía verbal, que abocan a la creación de un espacio lúdico, apropiado al paréntesis festivo que la intercalación de estas piezas suponía. La propia estructura del espectáculo teatral subraya, en efecto, esta función parentética, y también de anacoluto, que cumple la intercalación de entremeses y piezas cortas en la sintaxis de la fiesta teatral. La semántica erótica de los entremeses —tanto en su realización verbal como en su proyección paraverbal— contribuye a realzar los posibles valores transgresores del género³⁶. En cualquier caso, dicho erotismo está puesto al servicio de la risa, último y ambiguo propósito de todos los teatros cómicos que en el mundo han sido.

JAVIER HUERTA CALVO
Universidad de Amsterdam

LA SEXUALIDAD EN EL *QUIJOTE*

La división de nuestra especie en dos sexos fue advertida muy temprano. Sólo en años relativamente recientes, sin embargo, se ha constituido en tema obsesivo de las formas más variadas del discurso público. En su monumental historia de la sexualidad, Michel Foucault ha observado que “ningún otro tipo de sociedad ha acumulado, en tan breve tiempo, semejante cantidad de discursos preocupados por el sexo. Puede ser que hablemos más del sexo que de cualquier otro tema. Nos entregamos plenamente a la tarea. Nos convencemos de que lo ya dicho nunca es suficiente, y que siempre queda más por decir”.¹ El ritmo de especulación y debate se ha intensificado a medida que la crítica feminista de Freud ha ido colocando en primer plano del discurso académico los temas de diferenciación sexual y la insuficiencia de definiciones en función de criterios falocéntricos. Se ha acumulado una bibliografía masiva que confieso no haber dominado. Es más, como hombre de mi edad, soy al mismo tiempo víctima y beneficiario de aquella ideología falocéntrica que la crítica feminista intenta echar abajo.

A base de las lecturas limitadas que he realizado, me he dado cuenta de que el debate actual sobre sexualidad enfoca sobre todo las nociones de diferencia o diferenciación e identidad sexuales. Efectivamente, una definición provisional de la sexualidad sería algo así como “las consecuencias físicas y psíquicas de la división biológica de nuestra especie en dos sexos.” La primera consecuencia de esta división, evidentemente, es la necesidad de ser uno u otro. Pero las cosas no son tan fáciles. Resulta que la diferencia sexual no está dada, sino que, como todo lo humano, es lo que se ha descrito como “una construcción vacilante e imperfecta.” Robert Stoller, colega remoto mío en la Facultad de Medicina de UCLA,

¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, 3 vols. traduc. de Robert Hurley (New York: Pantheon, 1978) 1: 33.

ha hecho la importante distinción entre sexo (macho, hembra, un concepto biológico) y género (masculino, femenino, un concepto psicológico, eso es, social). Esta distinción no se ha generalizado todavía en el mundo de habla inglesa, en parte porque entre nosotros no existe la noción de género lingüístico distinto de sexo biológico que pudiera servir de modelo. El discurso a nivel popular, sobre todo, y en menor medida la comunicación entre profesionales sigue identificando masculino con macho, femenino con hembra.² Si como Kate Millet ha hecho ver, Freud mismo, a pesar de sus intuiciones geniales a propósito de la identidad sexual, confundió una y otra vez estas dos categorías, no debe extrañarnos que los demás no hayamos sido capaces de evitar la misma confusión.³

Actualmente está de moda criticar a Freud, y habiéndome ido con la corriente del uso y cumplido con ese deber, quisiera añadir que, en un ensayo llamado "Se está pegando a un niño," Freud mismo introdujo la noción de la psicobisexualidad humana.⁴ Esto es, que los seres humanos nacemos sin diferenciación psicosexual, y que a medida que vamos creciendo reprimimos o renunciamos un complemento de características psicosexuales (de género, no de sexo) en favor de las que parecen coincidir con nuestro sexo biológico y con las expectativas de nuestra sociedad. De ahí surge nuestra identidad sexual. Unas investigaciones más recientes sugieren que la identidad sexual sufre modificaciones a medida que pasan los años. David L. Gutmann ha hecho ver que las características reprimidas vuelven a aparecer en la edad mediana y la vejez. Tanto los hombres como las mujeres, explica el psicólogo norteamericano, "empiezan a vivir la dualidad hasta ahora ocultada de su naturaleza primitiva."⁵ Jacqueline Rose ofrece un resumen conciso de estos conflictos: "Hombres y mujeres se instalan en posiciones de oposición simbólica y polarizada, contra la corriente de una naturaleza multifaria y bisexual, que Freud fue el primero en identificar en el síntoma y que permanece, presente pero desapercibida, a lo largo de la vida adulta sexual normal. Las líneas de esta división son frágiles en proporción directa a la fuerza con que nuestra cultura insiste sobre ellas."⁶ Volviendo a nuestra definición provisional de la sexualidad, podemos concluir que las consecuen-

² Robert J. Stoller, M.D. *Sex and Gender* (New York: Science House, 1968), VIII-IX.

³ Kate Millett, *Sexual Politics* (New York: Doubleday, 1969), 253-287, donde se pormenorizan los defectos de Freud en este sentido.

⁴ Sigmund Freud, "A Child is Being Beaten. Contribution to the Origin of Sexual Perversions" (1919), en S. Freud, *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff (New York: Macmillan, 1963), 107-132.

⁵ David L. Gutmann, "Psychoanalysis and Aging: A Developmental View", en Greenspan, Stanley y George H. Pollack, eds. *The Course of Life*. vol. 3, *Adulthood and the Aging Process* (Washington D.C.: National Institute for Mental Health, 1980), 503.

⁶ Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision", en su *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), 226.

cias físicas y sobre todo las psíquicas de la división de nuestra especie en dos sexos son primero conflicto, inseguridad, relaciones perturbadas y problemáticas, con el prójimo y con nosotros mismos.

Cervantes explora este terreno resbaladizo en las vidas de casi todos sus personajes. El *Quijote* ofrece algo para todos los gustos en materia de motivación psicosexual y comportamiento sexual, sea éste realizado, fantaseado o amenazado. Hay encuentros eróticos clandestinos en hoteles de ínfima categoría. Hay unos "yuppies" florentinos que montan un extraño "ménage à trois." Puedo contar cuatro parejas consistentes en hombres ya maduros con mujeres de edad más propia para hijas que para amantes. Hay viejos que se lanzan gallardamente a la palestra amorosa, hay parejas adolescentes, parejas interraciales, una feminista cerrada que se niega totalmente a participar. Hay todo aquello que Avallé-Arce ha calificado de "infamante cachondeo" en el palacio de los duques. ¿Qué diremos nosotros de la amistad de Anselmo y Lotario que no haya sido dicho ya? Hay hombres maduros con niños adolescentes, y por supuesto mucha servidumbre y disciplina sadomasoquistas, sobre todo en el segundo tomo. El travestismo, con la resultante atención que llama sobre la identidad sexual, está presente en todas las mutaciones posibles: sacerdotes católicos igual que laicos vestidos de mujer con o sin barba, mujeres vestidas de hombre, muchachos vestidos de muchacha. La identidad sexual es frágil. El deseo es universal. La contienda descrita por Jacqueline Rose entre las normas impuestas por la sociedad y la psique de los personajes está omnipresente en las páginas cervantinas.

En lo que sigue quiero ensayar el estudio de unos personajes femeninos así como masculinos, y su sexualidad, intentando definir "sexualidad" de modo que incluya tanto la cuestión de identidad sexual como el hecho de deseo, en relación con las normas sociales. Lo que está en juego para los personajes, creo, es cómo viven su propia identidad sexual, y, en vista de ello, cómo viven sus relaciones con el sexo opuesto y el propio, y cómo estas actitudes encuentran su expresión en el comportamiento. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos personajes son entes de ficción que existen sólo para ser leídos, de modo que su sexualidad es una sexualidad imaginada por el lector, una sexualidad que interesa sólo en la medida en que salga del texto y haga engranaje con algo en el lector, en la construcción, vacilante e imperfecta, que el lector está siempre realizando de su propia identidad sexual.

Entre los muchos personajes definidos por su sexualidad, el más importante es don Quijote. Como he propuesto en otra parte, su identidad es el resultado de haber huido de sus propios deseos eróticos inaceptables.⁷ Es grato observar que este concepto del personaje, al principio tan chocante, se ha abierto camino en la

⁷ Carroll B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote* (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1983).

crítica respetable, al menos en Estados Unidos. Ruth El Saffar, en un artículo reciente titulado "In Praise of What Is Left Unsaid" (En loor de lo que se deja de decir), califica a don Quijote de "el héroe que simultáneamente busca y se escapa de las mujeres," y observa que el personaje "se siente espoleado por las exigencias inaguantables de sus impulsos eróticos, pero incapaz de reconocerlos por suyos".⁸

A propósito de lo que se deja de decir, la historia no narrada de Marcela y el tío tutor que administra su hacienda me ha fascinado siempre. Lo más visible en este episodio es el miniseminario convocado por Cervantes sobre la teoría y práctica de la narración, el punto de vista narrativo y la relación entre historia y discurso: una lección de narratología. Todo lo que sabemos a propósito de Marcela, lo sabemos a través de una serie de narradores masculinos. Cada uno tiene un conocimiento fragmentario de los hechos, pero todos coinciden en hacer responsable a Marcela de la muerte de Grisóstomo, que no vacilan en calificar de asesinato. Al repartir el recuento de la historia entre varios narradores, Cervantes llama la atención sobre las cuestiones teóricas y prácticas que acabo de mencionar. ¿Quién cuenta esta historia? ¿Cuánto sabe? ¿En qué medida el discurso que produce viene determinado por su conocimiento limitado, su visión parcial, y sobre todo por sus actitudes y deseos, productos de su identidad sexual masculina?

Pero, coexistente con estas cuestiones de metaficción, hay una ficción, en la que Marcela es un personaje verosímil que se comporta como los seres reales nos comportamos. Dejando de lado por el momento los diferentes discursos, masculinos o femeninos, que surgen alrededor de su comportamiento e intentan explicarlo, lo más importante de la historia de Marcela es su huida al campo para evitar ser dominada por el orden social patriarcal. Su tío sacerdote no es su padre biológico, sino un soltero celibato, pero encarna la función paterna, y pertenece a una clase de hombres definidos por una paternidad ficticia y que se hacen llamar padre. Marcela puede verse, así, de una manera totalmente compatible con la teoría feminista, en función de la cuestión de identidad sexual. Se niega a ser definida a base de criterios falocéntrico-patriarcalistas. El que su herencia, administrada por su tío, figure tanto en lo que se dice de ella sugiere que su huida al bucolismo simboliza su negativa a dejarse convertir en un objeto de intercambio entre hombres, según los patrones delineados por Levi-Strauss. Al mismo tiempo, se niega a ser definida en función de un hombre a que pertenezca, dentro o fuera del matrimonio.

Lo que se esperaba de la mujer perteneciente a un hombre está resumido en la siguiente frase de Vives, que quiero que valga para todas: "Daré fe de todo lo que

⁸ Ruth El Saffar, "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quixote*", *MLN* 103 (1988): 205-222.

él dijere, aun quando contare cosas inverosímiles e increíbles; reflejará todas las expresiones de su rostro; si se riere, ella reirá; si se entristeciere, se le manifestará triste.”⁹ La total absorción de la mujer por el hombre. Esto es precisamente lo que Marcela no puede tolerar. Se niega a ser “de Grisóstomo,” tanto novia como mujer. Correlativamente, insiste en la libertad de disponer de su propio cuerpo. Las posibilidades ofrecidas por aquella sociedad a las jóvenes decentes, y señaladas por Mariló Vigil en un estudio reciente —ser esposa o ser monja—, significan precisamente no disponer de su propio cuerpo, ya que suponen someterse a una autoridad de patriarca. Vigil observa que el *status* actual de Marcela de “doncella” (mujer joven aún no casada) no constituía un papel social propiamente dicho, sino una transición entre la casa del padre y la del marido, o en caso de no conseguir marido, el “aparcamiento de mujeres” que es el convento.¹⁰ Efectivamente, no hay ningún sitio para Marcela en la realidad. Su única salida está en la literatura.

Pero no se gasta toda la significación de la huida de Marcela a la vida pastoril observando que representa una negativa de conformarse con las expectativas de una sociedad patriarcal. Dicha huida no sólo la libera de debajo del pulgar del patriarca, sino que hace recaer sobre ella el control no sólo de su propia vida, sino también sobre los hombres que la habitan. En un artículo importante llamado “Skirting the Men” (juego de palabras intraducible a base de *to skirt* ‘esquivarse de,’ y *to skirt* ‘ponerle una falda a alguien’), Elizabeth Rhodes ha llamado la atención sobre la eminencia y el poder esgrimidos por las mujeres en la literatura pastoril, que no se les concede en los demás géneros literarios renacentistas.¹¹

Se recordará en seguida que en la literatura pastoril, los hombres se dedican principalmente a reaccionar a las decisiones tomadas por las mujeres. Esto se da en Garcilaso y Montemayor, pero llega a su cumbre en *La Galatea*, de Cervantes. Para no ir más lejos, hay la figura de Galatea misma, cuyos fallos, esto es, su incapacidad de enamorarse de Elicio, los atribuye el discurso masculino de Tirsi, Damón et al. a su calidad de mujer. Siguiendo con *La Galatea*, se ha hecho lugar común de la crítica relacionar a Marcela sobre todo con la presencia dominadora de Gelasia, que denuncia el amor y la pérdida de entereza que amor implica desde la cumbre de una alta roca. La sabiduría consagrada ve en Marcela una versión más redondeada o más verosímil de Gelasia, que existe sólo como portavoz de una posición filosófica, por más señas equivocada. Yo diría que Marcela es más Gelasia que la propia Gelasia, en el sentido de que Marcela controla la vida psíquica de todo el escuadrón de pretendientes enamorados que la han

⁹ J. L. Vives, *De femina christiana*, libro II, cap. 5 (Madrid: Aguilar, 1944), 323.

¹⁰ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Siglo XXI de España, 1986).

¹¹ Elizabeth Rhodes, “Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth Century Pastoral Books”, *Journal of Hispanic Philology* 11 (1987), 131-150.

seguido en su fuga al bucolismo. Así, su aparición en los funerales de Grisóstomo y su famoso discurso desde la eminencia de una excelsa peña, encarna el título de un estudio reciente de corte feminista llamado "Women on Top" (Las mujeres encima).¹² Y para no olvidar la perspectiva masculina, Louis Combet ha proporcionado una multitud de ejemplos de esta misma toma de posición de la mujer con respecto al hombre, una especie de tableau vivante que él encuentra degradante, una y otra vez en las obras de Cervantes.¹³ Todo esto sugiere que Cervantes, con toda su masculinidad a cuestas, fue sensible a las dificultades de ser mujer en aquella España de finales del siglo XVI, y que la victoria de Marcela sobre el orden social patriarcal constituye una fantasía de algo distinto, si no necesariamente mejor.

Esta ortodoxia feminista se opone a la interpretación ortodoxa freudiana de la negativa de Marcela de desempeñar el papel social que el destino le ha asignado en la forma de su cuerpo de mujer, según la cual su comportamiento sería una tentativa desacertada de alargar el período de irresponsabilidad narcisista infantil y adolescente hasta la época adulta. Marcela no quiere asumir las responsabilidades propias de su sexo y su edad. Según Freud, Marcela es un ejemplo perfecto de lo que él llama "narcisismo femenino." Se me perdonará una cita larga pero interesante: "Con la pubertad, la maduración de los órganos genitales femeninos... parece producir una intensificación del narcisismo original, lo que impide el desarrollo del verdadero amor hacia un objeto. Se produce en la mujer cierta autosuficiencia (sobre todo en las muy bellas). Hablando con rigor, estas mujeres no aman sino a sí mismas con una intensidad equiparable a la del amor de los hombres hacia ellas. Estas mujeres ejercen la mayor fascinación en los hombres, ya que suelen ser la más bellas. Parece evidente que el narcisismo de una persona tiene gran atractivo para los que han conseguido renunciar una parte de su propio narcisismo para buscar un amor con objeto."¹⁴ Así Freud es el último de una larga serie de hombres observadores y juzgadores de Marcela, que la critican por el efecto que tiene sobre los hombres, los cuales parecen más virtuosos, o más maduros, porque han podido "renunciar una parte de su propio narcisismo" y buscar un objeto amoroso fuera de sí mismos.

Se me ocurre una tercera posibilidad. Todo el mundo ha observado que Marcela huye a la literatura al convertir su vida en una novela pastoril igual que don Quijote convierte la suya en un libro de caballerías, pero nadie, al parecer, se ha fijado en que la situación familiar de ella es la imagen exacta pero invertida de la de él. Como la sobrina de don Quijote, Marcela es una huérfana atractiva de

¹² Natalie Davis, "Women on Top", en *Society and Culture in Early Modern France* (Stanford: Stanford University, 1975), 124-151.

¹³ Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir* (Lyon: Presses Universitaires, 1980).

¹⁴ Sigmund Freud, "On Narcissism" (1914), en *General Psychological Theory*, ed. Philip Rieff, Collier Books (New York: Macmillan, 1963), 69-70.

edad maridable que vive bajo la protección de un tío soltero cincuentón. ¿Por qué no pensar, entonces, que lo mismo que a don Quijote, al tío de Marcela se le han avivado el deseo sexual y los conflictos intrapsíquicos propios de los hombres de su edad, estimulados por la presencia de esa media hija que ante sus propios ojos se convierte en una joven mujer deseable, y que la huida de Marcela hacia la literatura es en realidad una huida del tío? O posiblemente, ya que Marcela y no el tío es el foco de interés narrativo, es la sexualidad de ella la que se despierta en una época cargada de tensiones de este tipo, y que la huida del tío es en realidad una huida de sí misma, específicamente de su propia atracción incestuosa, indecible por impensable, al hombre con quien comparte su vida, mezcla de tutor, tío y padre. Una tercera hipótesis moviliza la libido de tío y sobrina y concluye que Marcela se descubre respondiendo, contra su propia voluntad y horrorizada por ello, a los avances inconscientes de su tío. Esta última posibilidad concuerda con la teoría más evolucionada de Freud sobre la tan debatida cuestión de la seducción de la hija por el padre. Al final, Freud se inclinaba a creer que “los actos del padre fueron reales, y los deseos de la hija igualmente reales”.¹⁵ Sea como fuere (y nuestro propósito no es descubrir “cuántos hijos tuvo Lady Macbeth”), Marcela tiene que salir de aquella casa por la misma razón por la que don Quijote tiene que salir de la suya: la casa está tan cargada de erotismo que ha resultado inhabitable. Como siempre, es el hueco que se abre entre retórica y lógica que delata la presencia de algo ocultado bajo la superficie del discurso. Marcela dice estar huyendo de la muchedumbre de pretendientes que le hacen la vida imposible con sus asedios a su persona y a su herencia. Pero lo cierto es que el ausentarse de la casa del tío para refugiarse en pastorlandia no la libera para nada de las atenciones molestas de los pretendientes; las hace inevitables. La fuga al pastoralismo la libera sólo del tío. El comportamiento de Marcela es una reacción a las presiones del deseo. Está huyendo —del tío, de sí misma, o del tío y de sí misma a la vez— y esta respuesta al deseo es lo que define su carácter.¹⁶

Hasta aquí he ofrecido tres hipótesis sobre los móviles del comportamiento de Marcela: una basada en el feminismo, derivada de la problemática social observable en torno a la cuestión de identidad sexual; otra a base de una cerrada ortodoxia freudiana y en función de criterios falocéntricos; y una tercera a base de mis propios conocimientos y experiencia en el psicoanálisis y de mi propia situación vital, tampoco exenta de falocentrismo. Lo importante no me parece decidir cuál de estas lecturas es la correcta, sino observar que el comportamiento visible de Marcela, su fuga a la literatura, responde a alguna motivación o moti-

¹⁵ Ver David Willbern, “*Filia Oedipi: Father and Daughter in Freudian Theory*”, en Lynda E. Boose y Betty S. Flowers, eds., *Daughters and Fathers* (Baltimore: Johns Hopkins, 1989), 75-96.

¹⁶ Combet (op. cit., 421) estima que porque Marcela, como don Quijote, está ocupada en negar su propia sexualidad, éste ve en ella “l’incarnation de son idéal féminin”.

vaciones ocultas, de las que ella no se hace responsable porque no se da cuenta de ellas. Ha dicho Lacan que no es que lo visible no sea necesariamente todo lo que hay; es que lo visible es necesariamente no todo lo que hay. Lo que me conduce de nuevo a la idea de que Marcela huye de algo dentro de sí misma, cuya presencia necesita negar. ¿Qué otro propósito puede tener la retórica demasiado perfecta, demasiado indiscutible, de su peroración en los funerales de Grisóstomo? Este ejercicio retórico constituye un ejemplo perfecto de la definición propuesta por Ruth El Saffar de la naturaleza del discurso en general: “disfrazar el deseo en la retórica de su negación.” Ahora bien, y volviendo al tema de mi propia situación vital, tengo que reconocer que mi lectura psicoanalítica de la infra-historia sexual de Marcela puede ser, al menos en parte, una función de mi propia identidad sexual, que incluye una predisposición, que comparto con los autores del Génesis, de culpar a las mujeres por los trastornos del orden.

La historia de Marcela no está narrada ni dramatizada; surge de entre los resquicios de lo dicho por los diferentes hombres que se ocupan de ella y de las relaciones entre ella y su tío. En cambio, aquel “infamante cachondeo” antes aludido, la historia de Altisidora, está dramatizada, pero como el narrador nunca nos revela los pensamientos de ella, nuestro análisis de sus motivaciones tiene que surgir de nuestras observaciones de su comportamiento visible. Nos damos cuenta desde el primer momento de que ella no está enamorada de veras de nuestro héroe, y reconocemos en sus avances iniciales una reelaboración del episodio de Maritornes (I, 16), montada públicamente para diversión de los duques y compañía. Mi lectura de estos episodios me lleva a la conclusión de que Altisidora empieza por fingir un deseo por don Quijote que, sin saberlo ella, se convierte en o siempre fue genuino.

El primer indicio de que hay una actitud sumergida se da en II, 46. Es el día después de la serenata primera, burlesca, debajo de la ventana de don Quijote. Él está perdidamente enamorado (uno casi quiere decir enloquecido) de esta mujer, que él cree igualmente enamorada de él, pero por ser quien es, es incapaz de actuar sobre sus impulsos. En el pasillo ve a Altisidora, que finge desmayarse al verle. Su amiga Emerencia aprovecha para desabrocharla, ostensiblemente para darle aire a ella, en realidad para proporcionarle una vista desconcertante a don Quijote. Este se sobrepone a la tentación y, en vez de mirar embobado los encantos de Altisidora o galantearla por palabras, pide que se coloque un laúd en su habitación. Después de irse él, cuando Emerencia y Altisidora quedan solas y es imposible que las oiga, ésta dice: “Sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.” No se trata ni puede tratarse de un parlamento destinado a ser oído por don Quijote, lo que me inclina a aceptarlo como una expresión genuina de los sentimientos de Altisidora y a concluir provisionalmente que a partir de esto, todas sus protestaciones de amor pueden tomarse al pie de la letra. Por ejemplo: “Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caba-

llero, por el pecado de tu dureza y pertinacia; y plega a Dios que... nunca llegues al tálamo con [Dulcinea], a lo menos viviendo yo, que te adoro." No es que ella engañe con la verdad. Puede que diga verdad cuando engaña, pero lo más probable es que a quien engaña es a sí misma.

La hondura de su sentimiento queda revelada, para mí al menos, por su denuncia histórica de don Quijote cuando éste ha conseguido por fin dominar y rechazar su infatuación con ella (II, 70). Cuando él se lo dice, ella reacciona con una violencia que no guarda proporción con el estímulo que la ha provocado:

¡Vive el Señor, "Oyendo lo cual Altisidora, mostrando enojarse y alterarse, le dijo: don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil..., que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme.'"

La dificultad está en el discurso del narrador. Cuando dice *mostrando enojarse y alterarse*, ¿quiere esto decir que en realidad Altisidora no está enojada, que está continuando el juego empezado en el capítulo 44, o quiere decir que está enojada de veras y que su enojo está visible en su cara? Varios lectores han concluido, a base de este *mostrando*, que Altisidora finge. Yo prefiero guiarme no exactamente por lo que ella dice, sino más bien por la sobrecarga de vehemencia que su discurso lleva. En vista de ello concluyo que Altisidora ha sido realmente herida por el rechazo de don Quijote, impresión que se confirma unos minutos después, cuando en presencia de los duques, renuncia rotundísimamente todo interés en nuestro héroe. Amontona los insultos hasta tal punto que el mismo duque se percata de que hay algo aquí que no va, que a lo mejor es al revés de lo que Altisidora afirma, y cita oportunísimamente el refrán: "Aquel que dice injurias, cerca está de perdonar." No deja de ser curioso que sea un hombre, el duque, que entiende el sentido oculto de la denuncia demasiado intensa de esta joven mujer.

¿Qué tenemos el duque y yo para afirmar que Altisidora habla en serio contra su voluntad, sobre todo cuando otros lectores muy calificados afirman lo contrario? Creo que la diferencia de lecturas refleja una diferencia entre lectores. Dicho lo menos elegantemente posible, puede ser que al duque y a mí, como hombres de edad mediana sentados al menos oficialmente en posiciones de cierta autoridad, eso es, como representantes del orden patriarcalista, nos pone incómodos lo que nos parece la juvenil arrogancia femenina de Altisidora, su negativa —como la de Marcela— de quedarse en su sitio y de exhibir el respeto conveniente. Puede ser que queramos que Altisidora sucumba plenamente ante el *sex appeal* de don Quijote (también de carácter patriarcal, a fin de cuentas), que se caiga desde

donde la ha subido su vanidad, y que se conforme con el estado que, creemos, le corresponde como mujer y joven. Puede ser.

Quiero pasar ahora a la sexualidad masculina y problemas de identidad sexual entre hombres, considerando primero el triángulo de Anselmo, Camila y Lotario, objeto de un espléndido estudio reciente de Diana de Armas Wilson.¹⁷ Wilson demuestra que la ambivalencia de Anselmo hace visible el subtexto homoerótico del ensayo de Montaigne sobre la amistad, texto tan problemático entonces como canónico ahora para el tema consagrado del fenómeno de amistad masculina en el renacimiento. Montaigne afirma que la amistad entre hombres es superior al matrimonio con una mujer, que él y su amigo son intercambiables, que él y su amigo se enamoraron a primera vista, y que la verdadera amistad es equiparable a la unión sexual. Y luego la negación innecesaria que traiciona, precisamente por innecesaria: "Et cet autre license Grecque est justement abhorrée par nos moeurs."¹⁸ La identidad sexual masculina es problemática, por decir lo menos.

Louis Combet dedica muchas páginas a la relación homoerótica que él descubre entre don Quijote y Sancho, empezando por sus respectivas formas corporales y siguiendo su desarrollo a través del texto. Aun cuando uno no está dispuesto a acompañar a Combet *jusqu'au bout*, no cabe duda de que cuando don Quijote tiene que escoger entre su amor a Dulcinea y su amor a Sancho, escoge a Sancho (II, 71). Este curioso episodio aúna los temas de identidad sexual y sexualidad, con relaciones de dominación y subordinación figuradas tanto en la perversión sadomasoquista implícita en el vapuleo de Sancho como en los dos sistemas socioeconómicos en pugna representados por don Quijote y Sancho, respectivamente, junto con las prácticas religiosas de la Contrarreforma. Es un episodio que merece un estudio aparte. Y tampoco cabe duda de que la relación entre Sancho y don Quijote es la más honda, más rica y más conmovedora que jamás se da en la vida de uno ni otro.

La presencia de tanto homoerotismo más o menos velado sugiere al menos que Cervantes, como su coetáneo Shakespeare, se daba perfecta cuenta de lo que Coppélia Kahn ha llamado "los dilemas de la hombría", las dificultades de ser hombre, sobre todo con referencia a la identidad sexual masculina, a finales del siglo XVI.¹⁹

Las dificultades en lo que toca a la identidad sexual dramatizadas en las relaciones entre cristianos se encuentran exacerbadas en las sociedades musulma-

¹⁷ Diana de Armas Wilson, "Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El curioso impertinente*", *Cervantes* 7.2 (1987), 9-28.

¹⁸ "De l'Amitié", en Michel de Montaigne, *Essais, Livre I*, ed. A. Micha (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), 234.

¹⁹ Coppélia Kahn, "The Absent Mother in *King Lear*", en *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, eds. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 37.

nas evocadas en el texto, donde la homosexualidad existe como una alternativa normal y abierta de la preferencia heterosexual. Ruy Pérez de Viedma describe los comportamientos homosexuales usuales entre musulmanes (I, 39-41). A don Pedro Gregorio se le amenaza con violación homosexual mientras quede en poder de musulmanes (II, 63). La homosexualidad musulmana se presenta como una perversión (en el sentido ortodoxo freudiano) que debe ser evitada. Está vinculada a otra presentación, de igual ortodoxia, de los musulmanes como Otro. Pero en vez de una distinción tajante, de género, si se me perdona, entre moros y cristianos, puede que haya más bien una distinción sólo de grado, porque las mismas tendencias a la atracción entre hombres se dan, aunque en forma atenuada, en la sociedad cristiana en los personajes masculinos que hemos visto. Igual que la distinción aristotélica entre historia y poesía, la distinción entre unas maneras aceptables y otras no aceptables de ser hombre, se hace borrosa en Cervantes. En lugar de una división, lo que hay es un continuo.

En lugar de resolver, se constituyen problemas. Las identidades sexuales respectivas de Ana Félix y don Pedro Gregorio, por ejemplo, se anulan en el texto. Ella viene vestida de hombre, él de mujer. Al juntarse los amantes por fin en Barcelona (II, 65), las diferencias de sexo desaparecen en lo que el texto llama "las dos bellezas juntas," lo que los convierte en seres sexualmente neutros y niega su libido. La otriedad política señalada por la homosexualidad musulmana también se niega en este proceso de neutralización, pero sin ser reemplazada por el normal y esperable "fin feliz" consistente en casarse y consumir físicamente su relación. Ella se queda en Barcelona en casa de don Antonio Moreno y él regresa a La Mancha, a la de sus padres. La diferencia sexual entre los amantes, diferencia anulada como acabamos de ver, se convierte en una especie de representación semiótica de las diferencias raciales dentro de la sociedad que habitan, y este anulamiento de su sexualidad señala la esterilidad de la política racial-étnica del gobierno de Felipe III.

Para concluir: lo que une a todos los personajes del *Quijote*, lo que los define como individuales y los hace interesantes para nosotros, es su sexualidad. La amenaza de una sexualidad problemática recorre toda la superficie del texto. La amenaza de unas mujeres que no se resignan a ocupar el lugar señalado para ellas por el orden social falocrático. La amenaza de incesto, de homosexualidad, de homoerotismo ocultado dentro de la amistad masculina, de perversión sado-masquista. Pero creo que estas amenazas lo son sólo en apariencia. Lo que Cervantes parece estar comunicando es simplemente lo frágil, lo problemática que son la identidad sexual y la expresión de la sexualidad. Cervantes dramatiza las dificultades de ser hombre y de ser mujer. Y porque nunca deja de ser Cervantes, atrae al lector hacia la problemática y le mete dentro. A medida que uno lee, su propia identidad sexual entra en juego, se encuentra involucrada y puesta en tela

de juicio. Se trata sólo en parte, por ejemplo, de cómo vive Marcela las dificultades de su identidad sexual; también implica cuestiones de quién lee a Marcela, a Altisidora, a don Quijote y a Anselmo.

CARROLL B. JOHNSON
University of California, Los Angeles (USA)

EL EROTISMO EN EL *QUIJOTE*: LA VOZ FEMENINA

La espesa coraza simbólica que esconde el eros no es otra cosa que un sistema de pantallas conscientes o inconscientes que separan al deseo de su representación. Desde este punto de vista, toda literatura es erótica, como es erótico todo sueño.

ITALO CALVINO

Al anticipar que creo, con Italo Calvino¹, que toda literatura es erótica, no quiero dar a entender que me voy a situar, con este trabajo, fuera del campo señalado para este coloquio. Lo que sí me ha parecido conveniente resaltar desde el comienzo es que la faceta de la obra cervantina que voy a examinar no es el rico filón del juego con la ambigüedad y la alusión sexual, pese a la admiración que siento por quienes, en fechas próximas o remotas, nos han sabido llamar la atención sobre su presencia y mostrarnos cuán ciegos eran los que se negaban a reconocerla². La vía de aproximación que aquí me propongo seguir es otra. Lo que me interesa es examinar un aspecto poco atendido de la invención cervantina, poniendo de realce cómo el eros caballeresco, al convertirse en motor de la conducta de don Quijote frente a cualquier "dama", repercute por lo riguroso de las exigencias cervantinas en materia de decoro, en la caracterización de los perso-

¹ "Definiciones de territorios: lo erótico", *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (Barcelona: Bruguera, 1983), p. 271.

² Remito a los siguientes ensayos: Francisco Ayala, "Los dos amigos", *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Madrid: Aguilar, 1972), pp. 695-714; Mauricio Molho, "El Retablo de las maravillas", *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 106-213; id., "En torno a la Cueva de Salamanca", *Lecciones cervantinas*, coord. por Aurora Egido (Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985), pp. 31-48; Javier Herrero, "The beheading of the giants: an obscene metaphor in 'Don Quijote'", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX (1976-1977), 141-149; Francisco Márquez Villanueva, "La buenaventura de Preciosa", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, (1985-86), 741-768.

najes femeninos de la novela, y singularmente en su caracterización verbal. Aclaro enseñuida, para evitar todo posible riesgo de confusión, que las únicas mujeres que aquí me interesan son las que demuestran, momentáneamente o no, su aptitud o su falta de aptitud para dirigirle la palabra al caballero, y situarse, o negarse a situarse, en el terreno de sus sueños caballerescos. El personaje de Marcela, que tan perfecto dominio ostenta del arte de persuadir, cae por lo tanto fuera de mi campo de investigación.

Aunque me doy cuenta de que esto le va a suponer un esfuerzo al lector, los primeros ejemplos en los que me voy a apoyar para ilustrar lo que quiero decir al afirmar que la presencia del eros caballeresco repercute en la caracterización verbal de las mujeres del *Quijote* pertenecen a la segunda parte de la obra. El primero incluso figurará en un episodio relativamente tardío de la novela, puesto que está sacado del capítulo 62. Al proceder así, en lugar de ceñirme a una presentación más conforme al desarrollo de la obra y a su progresión, pienso ganar tiempo resaltando en seguida la complejidad del tema y sus paradojas.

He dicho que el primer ejemplo que voy a examinar está sacado del capítulo 62 de la segunda parte. Más concretamente, de las páginas en las que se refiere el complejo recibimiento que le está organizando a don Quijote don Antonio Moreno, "rico y discreto" caballero barcelonés. Este recibimiento es, al comienzo, asunto propio de un grupo exclusivamente masculino. Sólo tras varias páginas de texto, y luego de haberse mencionado incluso una comida que se celebra en casa de don Antonio, nos enteramos de que este caballero está casado. Como para compensar el olvido en que estuvo puesta su mujer en todo lo que precede, la atención se centra entonces en un "sarao de damas" en el que, frente a don Quijote, sólo encontraremos al grupo formado por esta señora y por sus invitadas. Pero en realidad, las únicas en destacarse de este grupo femenino son dos damas "de gusto pícaro y burlón" a cuyo propósito se agrega que "con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado". En esta presentación se advierte un claro eco de lo dicho a propósito del propio don Antonio cuando se nos anticipó al comienzo del capítulo que era "amigo de holgarse a lo honesto y afable", añadiéndose, por si quedaban dudas acerca de los fundamentos doctrinales de dicha indicación, que el tal don Antonio "viendo en su casa a don Quijote, andaba buscando modos como, sin su perjuicio, sacase a plaza sus locuras; porque no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan si son con daño de tercero". Se advertirá sin embargo que, mientras a propósito de don Antonio lo normal era referirse juntamente a lo *honesto* y a lo *afable* de los pasatiempos que son de su agrado, por poco que se trate de mujeres y de su posible intervención en una burla, lo que se destaca es que, aunque "muy honestas", admite su honestidad un ligero margen de descompostura. Esta divergencia me parece cargada de sentido, sobre todo en un capítulo experimental en el que de lo que básicamente se trata, si se exceptúa el fragmento final en que visita don Qui-

jote una imprenta, es de aportar ilustraciones a las programáticas declaraciones sobre la burla que hallamos al comienzo y que volvemos a encontrar, con la ya dicha variante, en el momento en que la atención se centra sobre el desarrollo de la fiesta organizada por las damas.

Con este tratamiento aparte que merecen las dos señoras “de gusto pícaro y burlón” han de relacionarse una serie de salvedades, precauciones y circunstancias atenuantes con las que vemos que está presentada no sólo su actuación, sino la de todo el grupo de mujeres al que pertenecen. Ya he destacado que el lector tarda en enterarse de que en casa de don Antonio hay una presencia femenina. Por otra parte, a diferencia de su marido, que capitanea el escuadrón de fuerzas masculinas, la mujer de don Antonio sólo alcanza a ser para nosotros un personaje en hueco. De en medio del grupo de sus invitadas surge en cambio un personaje dual cuya razón de ser parece corresponder a la voluntad del autor de repartir entre dos de las damas que asisten al sarao la responsabilidad de asumir deliberadamente un comportamiento lúdico un tanto escabroso. Si nos fijamos, por fin, en lo que es el objeto central del presente trabajo, quiero decir en la caracterización de una mujer por medio de las palabras que le “oímos”, sea porque se reproducen o porque se refieren, como otra circunstancia destinada a atenuar lo escabroso de la escena en que las dos damas requiebran a don Quijote puede interpretarse el hecho de que nada se nos diga acerca de los términos empleados por ellas en sus requiebros. Está claro que este silencio es un silencio de la mimesis, no de la diégesis. De allí que sea bien distinto del que aflige al comienzo de la obra a unas mujeres que callan por no acertar a responder a cuanto les dice don Quijote, o bajo el efecto de la estupefacción e incluso del terror. En un capítulo que tiene, según he advertido, un marcado carácter experimental, esta “censura” del contenido de los requiebros de las dos señoras a las que don Quijote termina por conjurar con un exorcismo (“¡Fugite, partes adversae!”) es altamente significativa, sobre todo si tenemos presentes los conocidos comentarios de Cervantes sobre lo que conviene decir y lo que, en cambio, se ha de silenciar.

Para que no se crea que sólo en el contexto de una burla, y de una burla por encima tan abiertamente erótica como la anterior, pueden las exigencias del decoro explicar que sólo de un modo indirecto se nos informe de lo dicho por una voz femenina, acudiré al segundo de los dos ejemplos en los que indiqué más arriba que me iba a apoyar. Este segundo ejemplo no es sino el de las palabras de bienvenida con las que sabemos que doña Cristina, la mujer de don Diego de Miranda, saluda a don Quijote cuando éste llega a su casa (II, 18). La situación, más concretamente, es la siguiente: don Diego le pide a su esposa que con su “sólito agrado” reciba “al señor don Quijote de la Mancha (...) andante caballero y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo”. “La señora, que doña Cristina se llamaba” —indica entonces el narrador— “le recibió con muestras de mucho amor y de mucha cortesía, y don Quijote se le ofreció con asaz de discretas razones”. Aunque en

su caso llegamos a saber cómo se llama, y aunque aparece mencionada desde el momento de la llegada de don Quijote a su casa, esta doña Cristina no es sino otro personaje en hueco de la novela. Sólo a través de lo dicho un poco más adelante por su hijo don Lorenzo, el poeta que tan destacado papel va en cambio a tener frente a don Quijote, nos enteramos de la sorpresa que le han producido tanto la extraña catadura de don Quijote, como las palabras de presentación de su marido (“¿Quién diremos, señor, que es este caballero que vuesa merced nos ha traído a casa? Que el nombre, la figura, y el decir que es caballero andante, a mí y a mi madre nos tiene suspensos.”) Aprovecho la observación para agregar que llama la atención que cuantos comentarios se hacen en la obra acerca de lo perplejos que quedan algunos de los que ven a don Quijote por primera vez se refieren siempre a unos personajes masculinos; sólo éstos entran con él, festivamente o en serio, en discusiones destinadas a averiguar, según estemos en la primera parte o en la segunda, cuál es el tipo de locura que le señorea, o si es cuerdo o loco de atar. Esto, precisamente, es lo que con singular relieve ocurre en el momento en que don Quijote se hospeda en casa de don Diego: mientras que el problema de averiguar quién es don Quijote se convierte en tema exclusivo de conversación entre el padre y el hijo, e incluso en apuesta para don Lorenzo, la señora doña Cristina está totalmente fuera de juego.

Pero, volviendo a nuestro punto de partida, hay un detalle que hoy al menos suele pasar inadvertido y que da, sin embargo, la clave de la omisión en el relato del saludo de bienvenida de esta señora y de la correspondiente respuesta de don Quijote. Entre lo que dice el narrador, cuando se sustituye su propia voz a la de los personajes, está la indicación de que a las “muestras de mucho amor y de mucha cortesía” de la dama, correspondió el caballero con “asaz de discretas y comedidas razones”. Es clara la referencia a la *fabla* arcaizante, cuyo uso ha sido y seguirá siendo de rigor en los parlamentos que don Quijote dirige a una dama cuando se encuentra frente a ella por primera vez. Una muestra tan manifiesta de su locura desentonaría en el contexto de un capítulo en el que, luego del aberrante y divertidísimo saludo a las “tobosescas tinajas”, que se apoya en una reminiscencia de Garcilaso, no resultaría procedente prodigar más señales de su locura, puesto que de lo que en él se trata es precisamente de que la interpretación de su conducta pueda presentárseles a los demás como un enigma. Vemos, pues, cómo el eros caballeresco influye directamente en situaciones en que a priori no estamos esperando que se manifieste su presencia.

Creo que lo dicho hasta ahora autoriza a detenernos en adelante sólo en lo más destacado de las particularidades con que el problema asoma en otros lugares de la obra, en los que sus resonancias son o parecen ser de captación más inmediata. Vemos de este modo que incluso al lector menos preparado no se le escapa el sentido de los sucesivos contrastes por medio de los cuales están respectivamente caracterizados el grupo femenino de las ramerías que aciertan a estar

de paso en una venta, al comienzo de la obra, y, por otra parte, la destacada figura del ventero socarrón. Es muy significativo que al comienzo al menos la única solución que se les ofrece a las mujeres que se encuentran confrontadas con las extrañas declaraciones de don Quijote es echarse a reír, o sea, acudir a una de las formas de la comunicación no verbal. El ventero en cambio, pasado el primer momento de dudas y expectación, no tarda en desenvolverse con el mayor desparpajo en el terreno de la burla verbal, según demuestra en particular su perfectísimo dominio de un lenguaje de doble filo, “à double entente”.

En el resto del episodio, fuera de la breve réplica puesta en boca de aquella de las dos mujeres que le ciñe la espada al caballero (“*Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides*”), resulta fácil observar el contrapunto de sus demás palabras, tales como se refieren, con el estilo caballeresco de su interlocutor (“*Las mozas, que no estaban hechas a oír semejantes retóricas, no respondían palabra; sólo le preguntaron si quería comer alguna cosa*”; “*Ella respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón de Toledo, que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya [...]*”).

El segundo encuentro del caballero manchego con una *fermosa señora* es el de la señora vizcaína, que también está dominado por el contraste entre el estupefacto y atemorizado silencio de la dama y la enrevesada locuacidad del escudero que viaja en su compañía. Es interesante observar a este propósito que, incluso cuando se expresa con torpeza y dice disparates, le está reservado a un personaje masculino intervenir en cierto sentido como mediador, contribuyendo a que la “aventura” no desemboque, sencillamente, en el callejón sin salida, novelísticamente hablando, de la incomunicación radical.

A quien claramente le corresponde este papel de mediador, varios capítulos más adelante, es a Sancho, cuando con su amo atravesado en el jumento llega a la venta en la que les va a atender un trío femenino compuesto de Maritornes, de la ventera y de su hija. Con estas tres mujeres, Sancho entabla enseguida un diálogo en el que consigue llevarlas a donde mejor le parece. Basta en cambio que don Quijote interfiera y se dirija a la ventera interpeándola como suele interpelear a una “dama”, para que se destaque analíticamente que las tres mujeres no se encuentran capacitadas para situarse en el mismo terreno que él, aunque —y esta indicación corresponde a una innovación de cierta trascendencia— no se les escapa que tiene un sentido globalmente erótico su prosopopéyica intervención:

Confusas estaban la ventera y su hija y la buena de Maritornes oyendo las razones del andante caballero, que así las entendían como si hablara en griego, *aunque bien alcanzaron que todas se encaminaban a ofrecimientos y requiebros*, y como no usadas a semejante lenguaje, mirábanle y admirábanle y parecíanle otro hombre de los que se usaban...

No insistiré en el enorme poder de sugestión que tienen los callados esfuerzos de Maritornes por desasirse de las garras que la sujetan sin ser sentida de los demás ocupantes de la venta. Sólo mucho más adelante la encontramos, junto con la hija de la ventera (esta insistencia en llamar así a la joven es altamente intencionada), con el suficiente dominio de la situación que supone la organización de una burla. Me refiero a la que le gastan a don Quijote cuando le dejan colgado de un agujero del pajar de la venta (I, 43). Aunque hay un ligero alarde de virtuosismo en dos de las cuatro réplicas que las "semidoncellas" pronuncian en este episodio³, su relativa parquedad no deja de entrar en contraste con los enfáticos parlamentos del caballero. Esto se observa sobre todo al final, cuando a modo de despedida lo único que se le ocurre decir a Maritornes es un lacónico "*Ahora lo veremos*" en el que parece advertirse un eco burlesco de la agresiva sentencia con la que Agrajes amenazaba a sus contendientes⁴.

Se me podrá objetar que esta burla nocturna, cuyas organizadoras se han tenido que apoyar hasta cierto punto en la ficción de un diálogo de amor pensado a estilo de los diálogos de amor caballerescos, es posterior a la intervención decisiva de Dorotea, cuando acepta desempeñar el papel de princesa Micomicona. Observaré que, precisamente, son notables las cortapisas puestas a lo que sería una perfecta actuación de su parte en una burla que, recordémoslo, está en su totalidad pensada por el cura. En los bordados que se le ocurre añadir, la "discreta" Dorotea tropieza y comete errores, encontrándose varias veces en la situación de verse socorrida por el cura, que en cierto sentido le sirve de "apuntador". Ningún personaje masculino se encuentra nunca en situación tan desairada, aunque es cierto que no todos salen con cuanto se propusieron cuando toman la iniciativa de una burla, y que varios aprenden a su costa que a veces puede quedar burlado el burlador. Ahora bien, lo que señalan los fallos y tropiezos de Dorotea es otra cosa; más allá del efectismo de su fácil comicidad, están apuntando a una de las particularidades de la representación de lo femenino en Cervantes y a lo difícil, pero a lo fascinante que le resulta concebir que en una mujer hermosa puedan darse juntamente discreción y desenvoltura. Los fallos de Dorotea nos llevan a observar mejor que otro detalle cualquiera que el terreno de la burla, y singularmente el de la burla verbal, no está visto por Cervantes como un terreno en el que la mujer pueda situarse con la pericia de algunos de los pro-

³ Para invitarle a aproximarse a lo que para él es ventana, le dice por ejemplo la hija de la ventera: "*Señor mío, lléguese acá la vuestra merced, si es servido*" y, más adelante, así se refiere Maritornes al favor que le están pidiendo: "*Sola una de vuestras hermosas manos (...), por poder desahogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traldo, tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada de ella fuera la oreja*". Cito por la edición de Luis Andrés Murillo (Madrid, Castalia, 1986) I, 526-527.

⁴ Para la atribución de esta frase a Agrajes, véanse las imprescindibles advertencias de Martín de Riquer, "*Agora lo veredes, dixo Agrajes*", *Estudios sobre el "Amadis de Gaula"* (Barcelona: Sirmio, 1987), pp. 7-53.

tagonistas masculinos: la tosca y grosera, por ser tosca y grosera, y la discreta, noble y hermosa, porque se trata de un terreno demasiado escabroso para ella. Estos fallos son, en cierto sentido, la mejor garantía de que la “discreta” Dorotea es realmente discreta.

El personaje a cuyo propósito procuraré mostrar que presenta la misma paradójica heterogeneidad que Dorotea es el de Altisidora, tan descuidado hoy día por la crítica. Antes de terminar examinando lo que representa, quiero dedicar un breve comentario al lugar que en el panorama que estoy esbozando le corresponde, por un lado, a las tres aldeanas metamorfoseadas en damas por Sancho (II, 10) y, por otra parte, a la duquesa.

En lugar de optar, como en el caso de los primeros encuentros de don Quijote con unas mujeres toscas e ignorantes, por una solución que consiste en presentarlas atrincheradas en un silencio incomprensivo, roto apenas por unas prosaicas respuestas llenas de humildad, Cervantes exagera con intención la enormidad del tajo que en el terreno de la expresión verbal separa a don Quijote de las aldeanas. Incluso tiene la ocurrencia de presentar a Sancho no junto a las tres mujeres, sino al otro lado del tajo, y junto a don Quijote. No insisto en un contraste sobre el que disponemos de los conocidos comentarios de Auerbach⁵. Sobre lo que en Cervantes significa el uso del sayagués y sobre el carácter singularmente estridente de este uso tanto en *Los alcaldes de Daganzo* como en el capítulo 10 de la segunda parte del *Quijote*, me permito remitir a un trabajo anterior en el que llegaba a la conclusión de que la fingida Dulcinea y sus acompañantes eran las mujeres que sufrían la degradación peor que puede encontrarse en la obra⁶. Hoy incluso me atrevería a decir que de todos los personajes que le salen al encuentro al caballero ellas son las que quedan peor paradas.

Mi comentario sobre la duquesa es, como se comprende, de muy distinta índole. Quiero destacar que, desde el comienzo del larguísimo episodio de la segunda parte en que están Sancho y don Quijote en contacto directo o indirecto con los duques, la relación conversacional privilegiada no es de ningún modo la de don Quijote con la duquesa, sino la de ésta con Sancho. Este es un aspecto de sus relaciones que está señalado, según acabo de recordar, desde el mismísimo momento de su encuentro, en el que se realiza la especie de delegación de poderes que representa la discreta embajada de Sancho, en la que según siempre se ha advertido está imitando con mucha perfección el estilo altisonante de su amo. Luego, significativamente, se indica que en el “castillo” de los duques, “se cose” literalmente con la duquesa, quien por su parte le pide que venga a verla una tarde en lugar de dormir la siesta y pasa con él un rato de entretenida conversa-

⁵ Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), pp. 314-339.

⁶ “Cervantes et le refus des codes: le problème du sayagués”. *Imprévue* (1978), 122-145.

ción al que está dedicado un entero capítulo. En su conversación con Sancho, a diferencia de lo que hace la Dueña Dolorida cuando se dirige a don Quijote, la duquesa no está acomodando su estilo al de las novelas de caballerías, sino al de su interlocutor, señalando varias veces que habla “a su modo” y con refranes. También vemos que se entretiene, luego de haber sabido por él cómo se le ocurrió encantar a Dulcinea, en hacerle dudar de la autenticidad de una burla de la que él mismo fue autor. Vuélvanse a recorrer los capítulos dedicados a la estancia de caballero y escudero en el castillo ducal, y se echará de ver con cuánta parquedad se dan casos de conversación directa entre don Quijote y la duquesa. Esta parquedad incluso es mayor de lo que a primera vista parece, si se excluyen de dicho recuento los casos en que los diálogos que trascurren entre ambos personales se reducen, en realidad, a un intercambio suscitado por algo que Sancho acaba de decir o de hacer, y a cuyo propósito la duquesa se entretiene en llevarle festivamente la contraria a don Quijote, con lo cual nos hallamos remitidos a la relación privilegiada en la que antes he insistido.

Existe en cambio en la segunda parte del *Quijote* un personaje femenino cuya razón de ser parece radicar en los parlamentos perfectamente controlados que reiteradamente y sin necesitar que nadie la ayude le está dirigiendo a don Quijote. Me estoy refiriendo con esta designación perifrástica, al personaje de Altisidora. Lo primero que a su propósito cabe observar es que, a diferencia de Tosilos, el lacayo que comete el error grave de creer que se puede jugar con una burla —dicho de otro modo, que cree que pueden confundirse realidad y ensueño—, Altisidora no sólo sabe estar siempre a la altura de las circunstancias lúdicas previstas de antemano por sus señores, sino que se muestra, por encima, capaz de reservarles la grata sorpresa de una iniciativa burlesca de su propia cosecha. Esto es lo que sucede cuando, despedidos ya de los duques Sancho y don Quijote, ven obstaculizada su partida por las quejas de la lastimada doncella, quien se las ingenia para que por primera vez quede complicado Sancho en el asunto de desventurados amores, al achacarle la desaparición de unas muy íntimas prendas suyas. Llena con esta intervención de admiración a la duquesa, como señala una advertencia del narrador, en la que se insiste de un modo altamente significativo sobre la *desenvoltura* de la doncella:

Quedó la duquesa admirada de la *desenvoltura* de Altisidora, que aunque la tenía por *atrevida*, graciosa y *desenvuelta*, no en grado que se *atrevera* a semejantes *desenvolturas*; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración. (II, 57)

Es excepcional la concentración de estas referencias al atrevimiento y a la *desenvoltura*. Y tanto más cargada de sentido cuanto que no parece estar dictada por ninguna voluntad efectista o de juego. De manera que puede pensarse que lo

que señala es que esta burla es la más descarada de cuantas se nos presentan en la obra.

Con esta despedida burlesca de Altisidora se cierra el ciclo de las burlas a las que la visita de don Quijote en la casa ducal ha dado motivo. Llama la atención que este ciclo se abriera con el episodio del lavatorio de barbas, cuyo carácter de gravedad también está destacado por el hecho de que se trata de otra burla pensada y llevada a cabo sin el previo beneplácito del duque. Como para atenuar la infamia de los manoseos a los que don Quijote se ve entonces sometido en público, la iniciativa de la burla se asigna al anónimo grupo juvenil de las doncellas de la duquesa, y su ejecución a la también anónima doncella barbera⁷. Pese a este rasgo común, las dos burlas son en su esencia bien distintas: la del lavatorio de barbas exige para su desarrollo que todos, y en particular el grupo de las atrevidas burladoras, conserven el más riguroso silencio; la burla final de Altisidora, en la que culminan sus alusiones a la identidad de su destino con el de Dido, se apoya en cambio exclusivamente en la brillantez con que puede ilustrar nuevamente la fecundidad de su invención verbal. Esto está conforme al papel que se le asigna desde el momento mismo de su aparición en la obra, en el que inmediatamente demuestra que se mueve con la mayor soltura en el terreno de la burla verbal. Ella no puede correr, ni correrá, el riesgo de verse cogida, como Micomicón, en una contradicción o en un fallo que demuestre que en el fondo no sabe latín. Y esto claramente se debe a que está en su caso el "mal latín" burlescamente asumido y transformado en instrumento para la afirmación de su propia superioridad.

Me estoy refiriendo, con estas palabras, a la impresionante acumulación de disparates por medio de la cual Altisidora se da por primera vez a conocer cuando canta con acompañamiento de arpa el romance burlesco de su declaración de amor a don Quijote. Sobre estos disparates, hay comentarios de Clemencín y de Rodríguez Marín, y notas de otros editores. Clemencín se fijó en lo aberrante de las indicaciones topográficas de Altisidora, cuando por un motivo cualquiera está interesada en resaltar la enormidad de algunas distancias⁸. Rodríguez Marín insistió por su parte en lo absurdo que resulta "ofrecer *cofias* a un hombre, y *escarpines* metálicos, y *calzas* de damasco, y *herreruelos* de Holanda"⁹. Extraña, dado el auge que han tenido los estudios sobre el Carnaval, que a nadie se le haya ocurrido advertir que lo que se nos presenta en el romance burlesco de Altisidora no es sino una variación, y una variación por cierto brillante y original, en torno al viejo tema del mundo al revés. Tema que parece lógico ver desarrollar en el momento en que una tierna muchacha quinceañera le está

⁷ Sobre cómo se observa que Cervantes está procurando atenuar el carácter de gravedad que podría tener esta burla, véase Francisco Ayala, "Experiencia viva y creación poética. (Un problema del *Quijote*), loc. cit., pp. 665-666.

⁸ Citado por Francisco Rodríguez Marín, en sus notas para Clásicos Castellanos, VII, p. 143.

declarando su amor a un amojamado cincuentón. Todo el romance burlesco de Altisidora merece un estudio a fondo en la línea que acabo de señalar. Personalmente, confieso que hay detalles que me hacen más gracia que los que le llamaron la atención a Rodríguez Marín, como cuando en medio de las más chuscas ocurrencias nos percatamos de la presencia de alusiones a la más pura tradición lírica romanceril, cosa que sucede al afirmar la joven que son sus cabellos "*como lirios / que, por el suelo arrastran*". Pero, dejando esto aparte y volviendo a lo esencial, puede afirmarse que es en este caso el exceso mismo de su delirio verbal el que le hace paradójicamente conservar a Altisidora el lugar que merece en la rica galería de las "discretas y desenvueltas" señoras o doncellas que asoman en la obra cervantina.

La adscripción de este personaje al único universo que le corresponde, que no es sino el del mundo al revés, queda en cierto sentido señalada de antemano por su nombre. En éste, según con certera erudición advirtió María Rosa Lida, repercute en efecto el eco del nombre de un vino francés citado por Erasmo⁹. Conforme a los cánones de la tradición festiva, podría resultar admisible que el nombre de un vino se le pusiera a un criado e incluso cabe pensar que fuera procedente el cambio de sexo de tenerse que designar con él a una vieja borracha, tipo Pipota. Pero sólo en la perspectiva de un mundo trastocado cabe la posibilidad de que en el nombre de una atractiva y discreta doncella de quince años esté encerrada una recóndita alusión a la ebriedad.

Esta relación de Altisidora con el tema del mundo al revés, que con tanto relieve está puesta de manifiesto en el romance nocturno de su declaración a don Quijote, sigue caracterizando el resto de sus intervenciones, aunque siempre con nuevas variaciones. Vemos, por ejemplo, que en el momento de la aparatosa despedida en que equipara la crueldad del caballero a la de Eneas y a la de Vireno, a ella le corresponde el uso exclusivo del verso y de un lenguaje amoroso aparentemente enfático, a diferencia de lo que ocurrió en la etapa anterior en que a su declaración de amor correspondió don Quijote con otro romance. Cuando las quejas de Altisidora obstaculizan su partida, éste se enfrasca en cambio en una prosaica discusión acerca del paradero de las ligas que, conforme a las declaraciones de la joven, se le han desaparecido. No sólo representa esto una inversión de cuantas situaciones estuvieron caracterizadas por la incapacidad de los personajes femeninos interpelados por don Quijote para abandonar el terreno de lo pedestre y de lo vulgar. Supone una ruptura con lo que previamente se observa en la obra, por poco que se haga uso en ella del ampuloso estilo que, al menos dentro de los límites de la "historia principal", sirve de vehículo obligado para la expre-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ En carta particular a Américo Castro, citada por él en "Cómo veo ahora el *Quijote*", prólogo a *El ingenioso hidalgo* (Madrid: Magisterio Español, 1971), p. 86.

sión del amor. Aunque la iniciativa de hablar en esta clave no siempre se encargó de tomarla el propio don Quijote —recuérdese el episodio nocturno en que se entera de la existencia del Caballero del Bosque por medio de las quejas que éste profiere—, antes de que le acosaran las quejas de Altisidora no se presentó el caso de que, en lugar de responder a la incitación de unas altisonantes palabras por medio de unas palabras igualmente enfáticas, él se atuviera al uso de la más pedestre de las prosas.

Sabido es que, pocos capítulos antes de finalizarse la novela, don Quijote, y con él el lector, se encuentran confrontados con la “resurrección” de Altisidora. En la medida en que el papel que entonces se le asigna se complica por aprovecharse la ficción de su muerte para saldar cuentas, en particular con el plagiarlo, me es preciso dejar para otro lugar el examen de lo que significa entonces su abandono definitivo del verso¹¹. Me limitaré a señalar que hay un aspecto al menos de esta tercera y última intervención de Altisidora que puede verse como otra manifestación de su relación básica con el mundo al revés. Me estoy refiriendo al uso que, en el momento final del parlamento que le está dirigiendo a don Quijote, está haciendo de unos insultantes *apodos*¹². Inectivas que el interpelado interpreta, según todos recuerdan, como una manifestación de despecho, mientras que con ellas ha dado Altisidora a entender cómo le había estado viendo desde el comienzo de su fingido enamoramiento. Repito que esta forma de revelar la verdad en disfrazado estilo no es sino un indicio más de que la clave de Altisidora está en su relación con un mundo en que todo se hace y se dice al revés.

El examen de las circunstancias en que se instaura o no se instaura una relación de diálogo entre don Quijote y las mujeres que se le presentan a lo largo de su extenso recorrido lleva, pues, a resaltar lo delicado y lo profundamente original de una figura como la de Altisidora, figura rayana al disparate y, por lo mismo, conforme al concepto que el propio Cervantes tenía del mayor logro en el terreno de la invención poética. De ahí que, más allá de la significativa alusión al vino que se advierte en su nombre, me parezca cargado de sentido que con esta lúdica figura femenina esté asociado el eco más concreto de Erasmo que se rasrea en la obra de Cervantes¹³. Como sin embargo me temo que, por los tiempos

¹¹ Véase mi contribución al homenaje a Luis Andrés Murillo, de próxima publicación (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1990).

¹² “*¡Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito (...)!*”, ed. cit., II, 567. Sobre el arte de encontrar comparaciones festivas, actividad propia de los apodadores, véase mi trabajo “El truhán y sus apodos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-86), pp. 723-740.

¹³ El problema del juego de reminiscencias que se cruzan en el personaje de Altisidora es un problema complejo, al que de momento no me siento capaz de aportar una respuesta satisfactoria. Agradezco a Sylvia Roubaud sus valiosas observaciones sobre los antecedentes que se presentan en los libros de caballería.

que corren, la provocación que de por sí representa la creación de tan delicada figura no sea lo suficientemente llamativa para ganarle los favores de un público cuyas apetencias parecen situarse espontáneamente a otro nivel, propongo la creación de una asociación de amigos de Altisidora, que se encargue de sacarla por fin del purgatorio al que la crítica la tiene condenada.

MONIQUE JOLY
Universidad de Lille III-CRES

“SOÑÉ QUE TE... ¿DIRELO?”

El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte”.

Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto (337)¹.

Han comentado estos versos algunos de los lectores más atentos de Quevedo:
Francisco Ayala, James O. Crosby, Julián Palley, Octavio Paz, Georgina Sabat

¹ Al citar de la poesía de Quevedo, doy el número del poema según la edición de J. M. Blecua, *Obra poética*, t. I (Madrid: Castalia, 1969).

de Rivers, D. G. Walters y otros². Si vuelvo ahora sobre el soneto es con la esperanza de situarlo en un contexto más amplio que el de las obras de Quevedo e indicar algunas de las características formales y temáticas del sueño erótico en la poesía española³.

LA TRADICIÓN DEL HIMNO

La poesía del sueño es vasta, y antes de examinar el soneto del sueño erótico conviene delimitar el terreno⁴. Debe mencionarse, ante todo, el himno al sueño, emparentado, a su vez, con el himno a la noche⁵ o a las estrellas. Como saben, el himno al sueño llega a su desarrollo máximo en lengua latina en una silva de Estacio; se establece en la poesía neolatina europea en el siglo XV con una elegía de Janus Pannonius⁶; y deja huella en unos versos (77 y sgtes.) de la segunda égloga de Garcilaso, donde Salicio se maravilla de cómo el sueño, con su "licor piadoso", cura al "corazón despedaçado". Forman parte de esta tradición la célebre canción, "Al sueño" de Herrera y las silvas de Quevedo "El sueño" y "A las estrellas"⁷. El himno al sueño cobra nueva vida durante el romanticismo y reaparece en nuestros días gracias a una magnífica silva de Miguel de Unamuno⁸. En estos poemas el sujeto lírico se dirige al sueño, pondera sus excelencias de la forma más halagadora posible; se queja del insomnio (que le parece injusto, ya que el resto de la naturaleza duerme); y promete que, si se le deja dormir, dará

² Ayala, "Sueño y realidad en el barroco: un soneto de Quevedo", *Insula*, XVII, núm. 184 (marzo, 1962), 1.7, reimp. en *Realidad y ensueño* (Madrid: Gredos, 1963), 7-19; Crosby, ed., F. de Quevedo, *Poesía varia*, 2.ª ed. (Madrid: Cátedra, 1982), 223-24; Palley, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature* (Valencia: Albatros/Hispanófila, 1983), 77-78; Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las irampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral), 378-83; Sabat de Rivers, "Quevedo, Floralba y el Padre Tablares", *MLN*, XCIII (1978), 320-328 y *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz...* (Londres: Támesis, 1977); Walters, "The Theme of Love in the 'romances' of Quevedo", en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad* (Londres: Támesis y Univ. de Wales, 1972), 95-110.

³ Recoge algunos de los sonetos oníricos de Quevedo al estudiar la tipología del soneto amoroso Antonio García Berrio en "Lingüística del texto y texto lírico", *REL* VIII (1978), 19-75.

⁴ Sobre las teorías renacentistas del sueño y el episodio cervantino de la cueva de Montesinos, que forma parte de la "tradición paródica de la visión de ultratumba" ver el excelente artículo (con amplia bibliografía) de Aurora Egido, "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, t. III (Barcelona: Quaderns Crema, 1988), 305-341.

⁵ Ver, por ejemplo, la anónima "Elegía" en tercetos en *Flores de baria poesía*, ed. Margarita Peña (México: UNAM, 1980), 417-18; y la "Canción" a la noche de Jerónimo de Lomas Cantoral, en *Obras*, ed. Lorenzo Rubio González (Valladolid: Diputación Provincial, 1980), 175-78.

⁶ "Ad Somnum", en P. Laurens, ed., *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, t. II (Leiden: E. J. Brill), 16-17.

⁷ Uno los himnos más tempranos al sueño en lengua italiana (antes de 1530) es la Selva 16 "Al Sonno" en versos blancos de Luigi Alamanni. Ver *Versi e prose*, ed. Pietro Raffaelli, t. I (Firenze: Felice le Monnier, 1859), 379-82.

⁸ Ver "Al Sueño" en Miguel de Unamuno, *Poesías*, ed. de Manuel Alvar (Barcelona: Labor, 1975), 133-36.

alguna forma de recompensa. Gonzalo Sobejano ha identificado con precisión los tres momentos típicos: alabanza, súplica, homenaje⁹.

La poesía de los Siglos de Oro alaba y rinde homenaje al sueño por varias razones¹⁰: el sueño alivia el dolor físico y psíquico, restaura las fuerzas, desata el alma de los vínculos de los sentidos exteriores, dejándola libre (como dice fray Luis de León) "para poder atender a Dios" y, finalmente, enseña a bien morir. Es (escribe Quevedo) "una doctrina cotidiana de la muerte"¹¹.

Alivio del cuidado; resignación; búsqueda del conocimiento divino. Estamos, a primera vista, muy lejos del sueño erótico. Y sin embargo la tradición hímica no tarda en entroncarse con la amorosa. Ni Estacio ni su imitador Pannonius especifican la causa de su desvelo: el poeta húngaro, como más tarde Ronsard¹², está agotado después de varias noches de insomnio: *quod modo corpus erat, nunc est cutis ossibus haerens*. Pero en algunos poetas posteriores —Herrera y Quevedo, por ejemplo— el insomnio se atribuye claramente al "cuidado" amoroso: lo que describe Herrera es un pecho "en veladora pena"¹³. El poeta pide al sueño que le dé tregua a su "cuidado" amoroso, sea con el olvido, sea con una visión de la amada. Es más: en algún himno neolatino (por ejemplo, el del humanista Giovanni Pontano), el elogio a la noche se tiñe de erotismo: la noche es "voluptatis comes et ministra", que aporta, no ya el descanso o la visión consoladora de la amada, sino, en palabras del Poliziano, una "grata libido"¹⁴.

LOS SONETOS SOBRE EL SUEÑO

Pasemos del poema largo dedicado al sueño al soneto. En el XVI se difunden por las literaturas románicas tres tipos de *sonetos* del sueño¹⁵:

⁹ "La imaginación nocturna de Quevedo y su Himno a las estrellas", en James Iffland, ed., *Quevedo in Perspective* (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982), 33-56. Ver también, sobre la silva de Estacio y la de Quevedo, el fino análisis de James O. Crosby y Lía Schwartz Lerner, "La silva 'El sueño' de Quevedo: génesis y revisiones", *BHS* LXIII (1986), 111-26.

¹⁰ Ver, sobre las virtudes del sueño: los comentarios de F. de Herrera sobre el soneto XVII y la Égloga II de Garcilaso, en Antonio Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2.ª ed. (Madrid: Gredos, 1972), 362-63 y 504-09; Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, ed. P. Félix García, 2.ª ed. (Madrid: BAC, 1951), 865.

¹¹ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, 6.ª ed., t. I (Madrid: Aguilar, 1969), 1314b. Cf. 1282.

¹² Ver "Voeu au somme" (libro IV, oda VII), en *Les oeuvres de Pierre de Ronsard*, ed. Isidore Silver, t. III (Paris: Marcel Didier/Washington Univ./Univ. of Chicago, 1967), 258-59.

¹³ Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1985), 515. Sobre el "cuidado amoroso" en Quevedo, ver Gonzalo Sobejano, "Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo", en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos* (Madrid: Gredos, 1983), 631-45.

¹⁴ *Parthenopei sive Amorum Liber Primus*, VII, "Hymnus in Noctem", en *Carmina*, ed. Johannes Oeschger (Bari: Gius. Laterza Figli, 1948), 73-74.

¹⁵ La poesía amorosa y erótica del sueño se difunde no sólo a través del soneto, sino también, desde Pedro Laynez al conde de Villamediana, a través de las numerosísimas glosas de la letra tradicional

1) *Los sonetos del poeta insomne*, versiones abreviadas del himno al sueño, que comienzan con una apóstrofe al sueño y acaban, casi siempre¹⁶, con una súplica. Falta, a veces, cualquier referencia amorosa o erótica. Un ejemplo español tardío sería el soneto de Lope que empieza “Blando sueño amoroso, dulce sueño” y acaba: “Ven, sueño, a remediarme y defenderme...”. Raras veces la brevedad del soneto permite abarcar los tres momentos típicos del himno señalados por Sobejano. He aquí un ejemplo excepcional, de Laura Battiferri (1523-89):

(alabanza) Sonno, ch'al dolor mio puoi sol dar pace,
Sonno, onde attendo e spero ogni mio bene,
Sonno, che dolce oblio d'amare pene
porte ne gli occhi al cor, quando a te piace,

al mio ch'or senza te languendo giace,
omai deh porgi aita, ch'altra spene
non ha, se 'l tuo soccorso a lui non viene,
altronde al martir suo duro e tenace.

(petición) Dalle cimmerie valli e dall'antico
antro ti sveglia, o Sonno, e'n questi miei
occhi t'annida o pur per poco torna.

(homenaje) Ed io per Lete giuro a te si amico
ogni luce odiar che 'l mondo adorna
e drizzare al tuo nome archi e trofei¹⁷.

Raras veces los sonetos de este tipo son eróticos. En los sonetos amorosos, el poeta suele pedir al sueño que le conceda una visión de la amada, pues “Al que

“Soñaba yo que tenia / alegre mi corazón / mas a la fe, madre mía / que los sueños sueños son”. Ver Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. (Madrid: Castalia, 1987), 395-96.

¹⁶ Ver, como ejemplo del elogio al sueño que *no* acaba así, el soneto de Cristóbal de Mesa, “O sueño dulce, olvido de los males / en la callada noche tenebrosa”, en *Valle de lágrimas y diversas rimas* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1607), f. 146v. Compárese el sueño amoroso, “Soñe, señora, el más alegre sueño...”, f. 60.

¹⁷ Luigi Baldacci, ed., *Lirici del cinquecento* (Milano: Longanesi, 1975), 276. En la tradición inglesa el mejor ejemplo del soneto del poeta insomne sería el de sir Philip Sydney (1554-1586) “Come sleepe, O sleepe, the certaine knot of peace”, en Norman E. McClure, ed., *Sixteenth-Century English Poetry* (New York: Harper Bros., 1954), 188. Otros ejemplos italianos tempranos: Bembo (“Sogno, che dolcemente m'hai furato...”); Sannazaro (“O sonno, o requie e triegua degli affanni...”); Bernardo Tasso (“Se, come, o dio del sonno, allor che Amore...”); Giovanni della Casa (“O sonno, o de la queta, umida, ombrosa...”).

velando, el bien nunca s'offrece, / quizá que'l sueño le dará, dormiendo, / algun plazer que presto desaparece"¹⁸.

2) *Los sonetos narrativos* que describen, en primera persona, un sueño amoroso o erótico (por ejemplo, el de Quevedo: "¡Ay, Floralba!"): tradición que remonta no a Estacio sino a los elegíacos latinos, y que se desarrolla plenamente en los poetas neolatinos del siglo XVI (Muretus, Marullus, Beza, Secundus, Pontano, Lotichius, Lernetius, etc.), pasando de estos a los poetas de la Pléiade, con amplio desarrollo también en la poesía italiana y la española. En estos sonetos el poeta describe, en tiempo pasado, un sueño o sus efectos. A veces se pregunta si está soñando o si está despierto; y, una vez despierto del todo, se expresa gratitud por la "dulzura" del sueño¹⁹, o (lo que es más frecuente) se queja amargamente de que esa dulzura se haya convertido en la amargura de la realidad. Son mucho más comunes los sueños placenteros que las pesadillas²⁰, y, a pesar del ejemplo de Petrarca (e.g. poema CXXII), no abundan en lengua española los sonetos *in morte*, en los que aparece la amada para consolar al amante.

3) *Los sonetos de la duermevela*. Un tercer grupo, encabezado en España por el célebre soneto de Boscán (imitación de Petrarca), "Dulce soñar y dulce congojarme"²¹, de tono más epigramático que elegíaco, no describe ningún sueño en particular, sino que analiza el estado *continuo*, torturado, inexorable, entre sueño y desvelo, en que entre sí combaten la imaginación, los temores, la esperanza. Al amante no le deja descansar el conflicto entre la fantasía (e.g., el creerse favorecido por la amada) y la "realidad" (e.g., desdén de la amada). A este grupo —los sonetos de la duermevela— pertenecen algunos de los más memorables de Quevedo, por ejemplo: "A fugitivas sombras doy abrazos", o "Cuando a más sueño el alba me convida..."²². Está muy presente, en estos versos de Quevedo, el ejemplo de Boscán. Pero (dicho sea de paso) el poeta barroco recuerda aún más a Virgilio,

¹⁸ Garcilaso, "Égloga II", versos 34-36, ed. cit., p. 307.

¹⁹ Ver, por ejemplo, el soneto "Ocio manso del alma, sosegado sueño...", en C. Maurer, *Vida y obra de Francisco de Figueroa* (Madrid: Istmo, 1988), 239.

²⁰ Ver, por ejemplo, la pesadilla de Terrazas ("Soñé que de una peña me arrojaba..."), en *Flores de baria poesía*, ed. cit., 277, que recuerda una elegía de Propertio (II: XXVI); la de Diego Ramírez Pagán ("Albano, un sobresalto me despierta...") en *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, t. II (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950), 51; la de Herrera, que declara que no sabe si es "sueño o... ilusión" (ed. cit., 372); y la de Lupercio Leonardo de Argensola estudiado por Julián Palley en *The Ambiguous Mirror*, 75.

²¹ *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, ed. William I. Knapp (Madrid: M. Murillo, 1875), 205.

²² Blecua, nos. 356, 358. El motivo de la "sombra fugitiva" requeriría un estudio aparte. Ejemplos en Herrera, 327; Figueroa, 280-81; Quevedo, n.º 357; Sor Juana en Paz, *ob. cit.*, 38-381. Tres textos "clásicos" son imitados a lo largo de los siglos XVI y XVII, de Garcilaso a Sor Juana Inés de la Cruz: un pasaje del libro de *Ecclesiasticus* (34:2) que condena al que da creencia a los sueños falsos, *quasi qui apprehendit umbram et persequitur ventum*; la oda VIII de Anacreonte, imitada por Quevedo y por Villegas; y, sobre todo, Virgilio, *Eneida* II: 792-93 (ver la traducción de Herrera en *Comentaristas*, ed., cit., 426). El soneto 356 de Quevedo recuerda también, como es obvio, el final del libro V de la *Eneida*.

sobre todo el verso de la *Eneida* (IV:9) en que Dido pregunta a su hermana, después de soñar con Eneas:

Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent?

Escribe Quevedo, en un soneto dominado (gracias al recuerdo virgiliano) por la interrogación:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata? [...]
¿Qué fantasma en la noche temerosa
el corazón del sueño me desata? (368)²³.

Forman un grupo aparte, y no se estudian aquí —pues sólo de manera indirecta se relacionan con el sueño— las canciones y sonetos, no muy numerosos en la poesía española, que describen lo que llama León Hebreo “el éxtasis o enajenamiento causado por la meditación amorosa”. A diferencia de lo que ocurre en la poesía de la duermevela, la mente del amante se recoge “en sí misma a contemplar un objeto tan íntimo y deseado que la ocupa y enajena por completo”²⁴, produciendo una condición similar al sueño. Ese estado de goce espiritual, de transformación completa del amado en la amada, carece de la angustia y del carácter conflictivo de los sonetos del tercer grupo. Recuérdese, por ejemplo, la “alegría” que describe Herrera en unas “Estanças” de los *Versos* de 1619 que él mismo comenta en las *Anotaciones*:

Quando en vos cuido, en alta fantasia
m’arrebato, i, ausente, me presento;
i crece, contemplando, mi alegría
donde vuestra belleza represento²⁵.

Delimitado ya el terreno, surge la pregunta: ¿cuál es el elemento específicamente erótico de los sonetos narrativos, los del segundo grupo como “¡Ay, Floralba!”, y dentro de este grupo, ¿cómo difieren los sueños eróticos de los

²³ Nótese la deliberada confusión entre la palabra latina *insomnium* (sueño) y la española *insomnio*. El recuerdo virgiliano está mediado, sin duda, por estos versos de Herrera: “¿Quién rompe mi reposo?; ¿quién desata / el dulce sueño al coraçon cansado?; / ¿quién despierta el temor de mi cuidado?; / ¿quién mi sossiego amado desbarata?” (ed. Cristóbal Cuevas, p. 754). D. G. Walters relaciona el soneto de Quevedo con uno de Camoes. Ver “Camoes and Quevedo: some instances of similarity and influence”, *BHS*, LIX (1982), 111-12. La tendencia interrogatoria, reacción del poeta a los misterios del sueño, está presente a lo largo de la tradición en latín, en italiano y en español.

²⁴ Sobre la relación de “éxtasis” y sueño, ver León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, tr. David Romano (Madrid: Tecnos, 1986), 191-99.

²⁵ Para el texto, ed. cit. de Cristóbal de Cuevas, 576. Ver el comentario de Oreste Macri, *Fernando de Herrera*, 2.ª ed. (Madrid: Gredos, 1972), 120-22.

amorosos? En las páginas que siguen argüiremos que en la tradición española el erotismo depende de la reticencia del poeta y que surge de ciertas oposiciones o tensiones: el habla y el silencio, la vida y la muerte, la verdad y el desengaño.

LA RETICENCIA

Es obvio que el erotismo de estos sonetos depende muy pocas veces, en España, de la descripción *explícita* de los deleites eróticos experimentados durante el sueño. En la tradición neolatina el poeta describe sin titubeo, a veces morosamente, la visión de la amada desnuda, y los besos y abrazos que recibe. Ya hemos mencionado el voluptuoso himno a la noche de Pontano:

o voluptatis comes et ministra,
 quae bona ex te fert thalamus torusque,
 quas sopor fert illecebras iocosque
 deliciasque,
 quas simul iuncti faciunt amantes
 inter amplexus trepidumque murmur,
 inter et ludos tenerasque rixas,
 dum furit ardor,
 dum micant linguis, animaeque florem
 ore deducunt querulo, parique
 concidunt motu, resoluta postquam
 grata libido est²⁶.

Theodore Beza describe así las delicias de un sueño erótico. La amada le parece.

Iocos, deliciasque factitare
 Et tractare manu, & notare ocellis,
 Et blesa velut increpare voce...²⁷

La descripción explícita de los deleites sexuales no es rara tampoco en la poesía francesa del XVI, tan estrechamente relacionada con la neolatina. Escribe Jean Antoine de Baif, por ejemplo, a propósito de un "sogne hereux et divin":

²⁶ Pontano, obra citada, 73-74.

²⁷ "De Candida", en Theodori Bezae Vezelii *Poemata Iuvenilia*, 1548, f. 39v.

J'enserray bras à bras nu à nu ma maistresse,
 Ma jambe avec sa jambe hereux j'entortillay,
 Sa bouche avec ma bouche à souhet je mouillay,
 Cueillant la douce fleur de sa tendre jeunesse²⁸.

Y Ronsard:

Panchant sous moy son bel vvoire blanc,
 Et m'y tirant sa langue fretillarde,
 Me baisottoit d'une lèvre mignarde,
 Bouche sur bouche, & le flanc sus le flanc²⁹.

Como regla general, el poeta español de los siglos XVI y XVII logra el efecto erótico de otra manera: con frecuencia suprime cualquier descripción directa de los deleites del sueño y son únicamente los *efectos* del sueño —e.g. el deseo vehemente de seguir soñando o de volver a soñar— los que dejan ver la intensidad del placer que ha experimentado. Se alude al goce mediante eufemismos, que son los mismos en la poesía erótica que en la amorosa: el poeta “recibe el premio” del mal pasado o “pone remedio” a su dolor; la amada “se arrepiente de su crueldad”, su “saña injusta” se convierte en amor, etc. A veces es el adjetivo “dulce” (presente en casi todos los sonetos del sueño) el que lleva la carga erótica³⁰. Uno de los sonetos oníricos de mayor erotismo es éste de Francisco de Medrano, que describe, no la visión de la amada desnuda, sino la dulce confusión del *despertar*:

No sé cómo ni cuándo, ni qué cosa
 sentí, que me llenava de dulçura:
 sé que llegó a mis braços la 'ermosura,
 de gozarse conmigo cudiciosa...³¹

En el soneto de Medrano el erotismo se logra, en parte, gracias a la reticencia. Y en el de Quevedo (“¡Ay, Floralba!”), sólo el verbo “gozar” alude directamente al acto sexual. Como acabamos de sugerir, lo que expresa la intensidad del goce es la vehemencia del deseo de que la experiencia se prolongue:

Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,
 Que nunca duerma yo, si estoy despierto,
 y que si duermo que jamás despierte.

²⁸ *Les Amours de Francine. I. Sonnets*, ed. Ernesta Calderini (Ginebra: Droz, 1966), 73.

²⁹ *Les Oeuvres*, ed. cit., t. I, 281.

³⁰ Sobre “dolcezza”, au sens de ‘plaisir sexuel’ véase Jean Toscan, *le Carnaval du Langage. Le Lexique Erotique des Poetes de l'Equivoque de Burchiello a Marino (XV - XVII Siècles)*, (Lille: Université de Lille III, 1981), t. IV, 805-30.

³¹ Ver el comentario de Stephen Reckert en Francisco de Medrano, *Poesía*, ed. Dámaso Alonso, coor. María Luisa Cerrón (Madrid: Cátedra, 1988), 254-55; y de J. Palley, obra citada, 80-81.

En España, al contrario de lo que ocurre en la poesía francesa y en la neolatina, cuanto más explícitamente se describe el goce sexual, más se desvía el soneto hacia lo burlesco. Y si esta desviación hacia lo burlesco o lo pornográfico es (como sugieren Alzieu, Lissorgues y Jammes)³² una característica de la poesía erótica española en general, lo es aún más del poema del sueño erótico, porque el sueño está siempre, desde Virgilio, asociado con la burla. *Ludere, deludere, fallor* son los verbos que describen el efecto de los sueños vanos (*insomnia* o *vana somnia*) en la poesía latina. “¡Ha, sueño, estás burlando!” se queja Albanio en la égloga II de Garcilaso. “Sueño burlón, aunque dichoso”, dirá Quevedo (365). El poeta pretende poseer a la amada, pero en la poesía amorosa grave, esa pretensión casi siempre queda frustrada³³.

TRANSGRESIÓN

La reticencia de los sonetos de Medrano y de Quevedo nos lleva a otra de las características más importantes del soneto del sueño erótico de la tradición española: en casi todos el poeta amenaza (“¿Dirélo?”) con contar experiencias que normalmente son excluidas del soneto amoroso petrarquista: las puede contar con relativa impunidad, pues los sueños, sueños son³⁴. “Les décrets de l’honneur allaient être abolis”, afirma Tristan L’Hermite a propósito de un sueño erótico: la narración de un sueño erótico no perjudica la honra de la amada³⁵. Son abolidos también, en el sueño erótico en lengua española, ciertas convenciones literarias, o mejor dicho, se amenaza con abolirlas. Nadie ignora que, de acuerdo con la herencia petrarquista y neoplatónica en que se fundamenta buena parte de la lírica amorosa española de los siglos XVI y XVII, al poeta amoroso “grave” le está vedado poseer a la amada. Tanto es así, tanto pesa esa convención y determina las expectativas del lector, que cuando se describe sin ambages la posesión amorosa, sospechamos que se trata no de una experiencia “real”, sino de una experiencia soñada. Por ejemplo, no hay ninguna alusión explícita al sueño en este soneto de Gregorio Silvestre, pero, si no fuera un sueño, parecería imposible de reconciliar con el resto de su poesía amorosa.

³² Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, *Floresta de poesia erótica del Siglo de Oro* (Toulouse: France Ibérie Recherche, 1975), IX.

³³ Palley, obra citada, 72.

³⁴ Sobre el problema moral de los sueños sexuales, ver San Agustín, *Confesiones*, X, cap. 30. Ver también, sobre el sueño en la teología católica, Martine Dulaey, *Le reve dans la vie et la pensée de Saint Augustin* (Paris: Études Augustiniennes, 1973), y Jacqueline Amat, *Songes et visions. L’au-delà dans la littérature latine tardive* (Paris: Études Augustiniennes, 1985).

³⁵ Para el texto del soneto, Albert-Marie Schmidt, *L’Amour Noir* (Monaco: Éditions du Rocher, 1959), citado, 133.

Habiendo sido ya más combatida
mi ninfa, que en el mar la dura roca,
amor la fuerza, hiere y la provoca
a darse entre mis brazos por vencida.

Y allí, del mismo amor mío encendida,
con sus hermosos labios bebe y toca
el aire más caliente de mi boca,
haciendo de dos almas una vida.

Y un alma de dos cuerpos moradora,
y dos cuerpos en uno más trabados
que jamás yedra estuvo en olmo alguno.

Suspende este milagro, amor, ahora,
ique no estemos jamás menos ligados
que Salmacis y Troco, hechos uno!³⁶

En términos generales —y todos podríamos citar numerosas excepciones—el poeta ama, o incluso desea, pero no “goza” plenamente. Escribe Quevedo:

Amo y no espero, porque adoro amando;
ni mancha al amor puro mi deseo,
que cortés vive y muere idolatrando (484).

Mucho menos “cortés” es su actitud en la poesía burlesca. Y cuando se trata del sueño erótico burlesco, miseria y cortesía desaparecen casi del todo:

Soñé (gracias a la noche),
no sé, Floris, si lo diga
(mas perdona, que los sueños
no saben de cortesía),
que estabas entre mis brazos,
pues eres, diosa divina³⁷,
de un amante bullicioso
las obras ejecutivas (440).

³⁶ Gregorio Silvestre, *Poesías*, ed. A. Marín Ocete (Granada: Facultad de Letras, 1938), 248. Modifico ligeramente la puntuación y ortografía de Ocete. Sobre las estrofas dos y tres, ver Castiglione, *El cortesano*, tr. de Juan Boscán (Madrid: CSIC, 1942), 385-86, donde se explica cómo, mediante el beso, las almas de los amantes “se traspasan y se transportan por sus conformes veces la una también en el cuerpo de la otra, y de tal manera se envuelven en uno, que cada cuerpo de entrambos queda con dos almas, y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos”.

³⁷ La “diosa divina” es, probablemente, la noche: eco lejano y paródico, pues, del himno a la noche.

En “Ay, Floralba” la *dubitatio* de Quevedo —“¿dirélo?”— anuncia una transgresión contra normas de cortesía, y el verbo “gozar” confirma esa transgresión con notable escándalo. En el contexto de nuestro soneto, este verbo tiene toda la fuerza de una herejía. En primer lugar por tener, aquí, un objeto directo: que *te* gozaba. Lejos estamos de la tradición petrarquista de la amada que visita al que sueña (“venne en sogno Madonna”)³⁸. Gozar “herético”, en segundo lugar, por el énfasis que se da a este verbo, pronunciado, con recelo, al final del verso 2: verbo “grosero”, dice acertadamente Francisco Ayala, “ante cuya crudeza no retrocede Quevedo en sus poesías satíricas o burlescas”. Y en efecto, mientras el Quevedo grave escribe:

...es grosero el gozo y mal segura
la que en la posesión gloria se emplea (335)

y asegura a Lisi:

[No] con intento de gozar ofendo
las deidades del garbo y del semblante (457)

el poeta burlesco aconseja a Apolo, a propósito de Dafne:

si la quieres gozar, paga y no alumbres (536).

Y observa con humor que todos queremos gozar lo que no conocemos, y que la “tronga” que no se ha gozado “nunca es fea” (562). No es nada sorprendente que el Quevedo grave, el que renueva, mediante apasionada hipérbole, tantas convenciones petrarquistas, haya elaborado imágenes tan intensas del cuidado amoroso como un no poder tocar, ni alcanzar, ni por supuesto gozar. El amante quevediano, como muchos de sus antepasados en lengua española, es un Tántalo, ¡peor que Tántalo!, “pues tú tocas y ves la prenda amada; / yo ardiendo ni la toco ni la miro” (294)³⁹. Cuando Quevedo se burla de la tradición petrarquista y cortesana, la intangibilidad y esquivez de la amada se derrumban de forma memorable. Hay un contraste sobrecogedor entre el Quevedo amoroso grave que “adora”, que “ama y no espera” o que desea, y el grosero que renuncia a esa herencia y se regodea en “palpar” y “tocar”, en (digámoslo) “gozar”:

Que yo, para mi traer,
en tanto que argumentaren
los cultos con sus arpías
algo buscaré que palpe (740).

³⁸ “Gozar una muger. Es tener congresso carnal con ella, consintiendo ella, o padeciendo violencia”. *Aut.*

³⁹ Para la comparación del amante con Tántalo, ver Propercio, II: XVII.

Declara en otro momento:

Quiero *gozar*, Gutiérrez; que no quiero
tener gusto mental tarde y mañana (609).

En un romance estudiado por D. G. Walters (“No pueden los sueños, Floris / ofender prendas divinas”), el poeta se rebela de forma ingeniosísima contra esa tradición de no tocar a la amada. Para que la imaginación del lector se encienda y se queме aún más con la descripción de lo soñado y tocado, el poeta asume la persona de un ciego: ciego que, avariento, recorre con las manos el cuerpo entero de la mujer. Las mentiras del sueño le adiestran:

Lo que tocaron mis manos,
adestradas de mentiras,
no lo darán por el cetro
de todas las monarquías.

Hechas demonios, andaban
tentando abajo y arriba,
y al escondite jugaban
mis obras con tu basquiña (440).

Algo del tono burlesco de estos poemas asoma al primer cuarteto de “Ay, Floralba”, antes de que el soneto llegue a su velocísima y gravísima resolución⁴⁰. El titubeo (“¿Dirélo?”) pertenece, más bien, al registro de lo burlesco; p. ej. en este soneto, en que habla un calvo:

Catalina, una vez que mi mollera
se arremangó, la sucedió... ¿Dirélo?
Sí, que no se la pudo cubrir pelo,
si no se da a casquete o cabellera (528).

El titubeo y el verbo “gozar” podrían relacionarse con las palabras “descolocadas”, los sorprendentes “desgarrones” que estudió Dámaso Alonso⁴¹. Su presencia pone en relieve las contradicciones y tensiones —entre lo grave y lo burlesco; entre la descripción explícita y la reticencia— a las que me vengo refi-

⁴⁰ Ya reparó J. Palley (*ob. cit.*, 78) en “the transition from the playful, almost frivolous tone of the first two quatrains” y “the increasing tragedy of the last tercets”.

⁴¹ Ver “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos, 1952), 459-629.

riendo como características del soneto del sueño erótico. Al decir que ha “gozado”, el poeta peca a sabiendas, deliciosamente, contra las normas que gobiernan la mayor parte de su poesía amorosa. De la conciencia de esa transgresión surge buena parte del efecto erótico.

Con todo, se trata más de una amenaza —de una posibilidad— que de una transgresión real. La idea del goce ilícito se atenúa en la segunda estrofa:

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

El poeta se ha corregido. El sentido parece claro: a su deseo erótico (“llamas”) se opone el desdén de la amada (“yelo”), gracias al Amor, que, traspasa a él con la flecha de oro y a ella con la de plomo. Lo que extraña al lector, después de lo inequívocamente sexual de la expresión “te gozaba”, es que el poeta hable del amor “honesto”. En la vigilia (en su “desvelo”), claro, no se atrevía a imaginar el goce sexual: se contentaba con la adoración (“honesto... / como mi adoración en su desvelo”). Pero resulta que (aunque sí “gozaba”) ni siquiera en el sueño se atreve a poseer a la amada. Una versión anterior del soneto nos permite imaginar de qué tipo de “honestidad” se trata:

Tu cuerpo era de nieve, y en su hielo,
incendios amorosos resfriaba;
mas, por no derretirle, me apartaba,
y de mi bien mayor tuve recelo (337; texto B).

Consumar el acto (llegar al “bien mayor”) sería hacer desvanecer a la amada. El “goce” a que se refiere el poeta es, después de todo, un estado de tensión erótica que no se resuelve.

No acaban en el segundo cuarteto las contradicciones. En el primer terceto de la versión final (“Y dije: Quiera amor, quiera mi suerte...”) predomina, de nuevo, la urgencia del goce. Habla *como si hubiera* poseído a la amada. Luego, el choque definitivo (más enfático y memorable gracias a la aliteración) con la realidad: *mas desperté del dulce desconcierto*: frase que pone fin al extraño vaivén imaginario entre el poseer y el no poseer. El soneto es un cruce de tensiones; en la *tensión misma* está su fuerza erótica.

VIDA/MUERTE

La tensión del soneto de Quevedo es propia del soneto erótico español en general. Todos los sonetos del sueño —tanto los amorosos como los eróticos—

están configurados por las mismas oposiciones semánticas: decir/no decir, gozar/sufrir, poseer/no poseer, sueño dulce y sabroso/amarga "realidad", día oscuro/noche clara, vida del sueño/muerte del desvelo, engaño que es verdad/desengaño que es mentira. La arquitectura ideal de estos sonetos se pliega casi siempre a la dualidad inherente al tema.

La oposición fundamental es, probablemente, la de "vida/muerte". Los poetas no acaban de sorprenderse de que el sueño, que es, según Homero y Séneca, "hermano de la muerte", y según Ovidio, "imagen de la muerte rigurosa" (así traduce Quevedo el conocidísimo sintagma *gelidae mortis imago*), les proporcione la vida mediante la visión de la amada⁴². Esa paradoja aparece ya en el siglo XV en un epigrama latino del Poliziano.

IN SOMNOS

O mihi quanta datis fallaces gaudia somni,
 Invideo Endymion Latmia saxa tibi.
 Iam si nil sopor est gelidae nisi mortis imago,
 Omnia mors superat gaudia. vita, vale⁴³.

La fórmula la repiten numerosos poetas italianos, entre ellos Luigi Alamanni:

Tu sei tu sol d'ogni mio ben cagione,
 Sonno gentil, diceva Endimione;
 Che se di morte sei la propria immago,
 No vo' più vita, e di morir m'appago⁴⁴.

y Torquato Tasso:

La doglia a nova speme aprí le porte:
 E cosí ne l'immagine di morte
 Trovó l'egro mio cor salute e vita⁴⁵.

⁴² Sobre el sueño como "muerte" ver Herrera, en Gallego Morell, *op. cit.*, 362-63.

⁴³ "In Somnos", en *An Anthology of Neo-Latin Poetry*, ed., tr. Fred J. Nichols (New Haven and London: Yale University Press, 1979), 274.

⁴⁴ "Endimione", en Luigi Alamanni, *Verse e prose*, ed. Pietro Raffaelli, t. II (Firenze: Felice Le Monnier, 1859), 138.

⁴⁵ *Le Rime di Torquato Tasso*, ed. Angelo Solerti, t. II (Bologna: Romagnoli-dall'Acqua, 1898), 40.

Larguísima sería la lista de las imitaciones en castellano y en francés. Escribe Pierre de Marbeuf, por ejemplo:

Sommeil l'on vous a cru le frère de la mort,
mais, puisque vos faveurs m'ont fait baiser Silvie,
je vous crois bien plutot le père de ma vie⁴⁶.

¿Para qué multiplicar ejemplos? Quevedo renueva el tópico, diciendo, con una concentración insuperable:

y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

Ahora bien, el contraste entre vida y muerte está, como saben los lectores de la poesía mística, cargado de matices eróticos. Si el sueño es “imagen de la muerte”, lo es también el acto sexual, durante el cual se suspende el tiempo, se concentran los sentidos, se olvida lo exterior. Dulce olvido del sueño, dulce olvido del acto sexual, breves alegrías los dos, difíciles o imposibles de prolongar. “Un breve contento”, dice Quevedo del sexo⁴⁷. “Gloriosa suspensión de mis tormentos”, dirá Góngora del sueño erótico⁴⁸. “Este rato de muerte fugitivo / vivi”, escribe Antonio de Solís, describiendo un “bien soñado”⁴⁹. Sexo y sueño comparten un mismo campo semántico: la soltura (“dormir a sueño suelto”), sobre todo para nosotros, acostumbrados a la idea freudiana de que, de algún modo, el sueño deja más libre a la libido, pero también para el poeta del Siglo de Oro, en cuyos versos derrama su licor “el más joven de los dioses” y derrama —o lo intenta derramar— el *suyo* el que sueña. Dice Quevedo, en palabras de Themistio: “Los abrazos fuertes y deleites de los amantes [el sueño] los desata”⁵⁰. Es más: sueño y sexo dan vida y muerte a los amantes, transportándoles al cielo o al infierno. Es una de las obsesiones líricas del poeta neolatino Juan Segundo, quien, en la lasitud que sigue al acto amoroso, se siente hundir hacia la Estigia, o incita a su amada a besarlo para que “una sola barca” les lleve a los dos “a la pálida casa de Dis”⁵¹. Lara Garrido recuerda oportunamente al poeta belga al comentar un

⁴⁶ Schmidt, obra citada, 136. Otros ejemplos, en las pp. 106, 118, 137-39, etc.

⁴⁷ Quevedo, *Obras completas*, ed. cit., 1196b.

⁴⁸ *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė (Madrid: Castalia, 1980), 137.

⁴⁹ José Manuel Blecua, ed., *Poesía de la Edad de Oro, II. Barroco* (Madrid: Castalia, 1984), 366.

⁵⁰ *Obras completas*, ed. cit., 1314b.

⁵¹ Ioannes Nicolai Secundus, *Basia*, ed. Georg Ellinger (Berlin: Wiedmannsche, 1899), p. 2 (“Basium II”).

soneto de Aldana que describe un abrazo que la amada le dio entre sueños: abrazo gracias al cual el alma, “sin su corpóreo impedimento... / el bien casi sintió del Paraíso”⁵². El francés Beza, el más célebre de los imitadores de Segundo en lengua latina, es quien relaciona muerte, sueño y sexo de forma más escueta y memorable. En pleno sueño erótico, la amada le acaricia, y él le urge a ésta a consumir el acto, pues “dissolui cupio et perire totus”: “quiero ser disuelto y morir del todo”⁵³. Y en numerosos sonetos eróticos y amorosos, el poeta expresa el deseo de prolongar el goce mediante el sueño eterno.

ENGAÑO/DESENGAÑO

La otra oposición fundamental de la que puede depender el efecto erótico es el de “engaño/desengaño”. Su estrecha relación con el binomio vida/muerte es obvia: al contrario de lo que ocurre en la poesía moral y religiosa, el engaño conduce a la vida y el desengaño a la muerte (raras veces el poeta saca del sueño erótico o amoroso una lección moral). En casi todos los sonetos del sueño —no sólo en los eróticos— hay un movimiento desde el engaño (o sea, sueño y vida), hacia el desengaño que es el despertar y la muerte.

Con frecuencia, la intensidad del placer corta el hilo del sueño y trae el desengaño. “Quebró mi sueño el gozo”, escribe Lomas Cantoral⁵⁴, y antes de él Boscán había escrito: “Dulce placer, aunque me importunaba, / que alguna vez llegaba a despertarme”. Cobrar conciencia del goce es despertar y desengañarse. El soneto erótico difiere del amoroso en un detalle importante: el paso al desengaño coincide, figuradamente, con el orgasmo. Con frecuencia el poeta sueña el orgasmo —como se sueña la muerte— y despierta antes de que ocurra. Y aquí surge de nuevo ese elemento de burla. Es el caso en uno de los sonetos burlescos citados por Alzicu, Lissorgues y Jammes:

El galán la besaba y abrazaba
con más calor que un encendido leño;
lo dulce a derramar no comenzaba,
cuando se despertó, y dijo al sueño:
“¿Durar un poco más, qué te costaba,
pues para mí era gusto no pequeño?”⁵⁵

⁵² Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido (Madrid: Cátedra, 1985), 196-97.

⁵³ Beza, obra citada, f. 39v.

⁵⁴ *Obras*, ed. cit., 154.

⁵⁵ *Floresta*, 243-44.

A veces la frustración del deseo le deja al poeta físicamente alterado. El ciego de Quevedo termina así:

Andando desta manera
topé con las barandillas [de la cama]
desperté con un chichón
estando en la cuna el día (440).

Otras veces desengaño y orgasmo llegan de forma casi simultánea. Un poeta anónimo del XVI se dirige a la mujer:

Yo el último deleite te pedía,
tú me lo rehusabas con empeño.
El Amor nos miraba y se reía.
Y hecho por fin de tu hermosura dueño,
a un mismo tiempo a entrambos nos venía
el pesar de que todo fuera un sueño⁵⁶.

Llegan, él y ella a la vez, al orgasmo y al desengaño.

La actitud del poeta al despertarse vacila entre dos extremos. O abraza, gustoso, el engaño:

Tornami ad ingannar, ch'io tel perdono,
sonno, poi che bisogna per men danno
cercar l'ombra e fuggir l'effige vera⁵⁷

o resuelve, con amargura, no dejarse engañar en el futuro (no porque se sienta arrepentido, sino porque se siente humillado por el sueño "burlón"): no volverá a quedarse indefenso contra el sueño. Exclama el abad Antonio de Maluenda:

¡Déjame, pues, vivir desengañado!
Que no podrá en mi triste fantasía
hallar el bien lugar, ni el mal mudanza⁵⁸.

Así también Cetina: "No me engañaréis más, vana esperanza"⁵⁹.

⁵⁶ Joaquín López Barbadillo, *Cancionero de amor y de risa*. (Madrid: Akal, 1977).

⁵⁷ Luigi Tansillo, *Il Canzonieri edito ed inedito*, ed. Erasmo Percopo, t. I (Napoli: Societa Editrice della Biblioteca di Scrittori Meridionali, 1927), 66.

⁵⁸ Abad D. Antonio de Maluenda, natural de Burgos, *Algunas rimas castellanas*, ed. Juan Pérez de Guzmán y Gallo (Sevilla: E. Rasco, 1892), 62.

⁵⁹ *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1981), 274.

Es común que la queja del poeta burlado recurra al pretérito imperfecto de subjuntivo: *¡Ojalá no hubiera soñado o no hubiera despertado!*

¡Oh luz, no me hicieras bien tamaño,
que siempre en aquel sueño me quedara
pues más gozoso estaba del engaño!⁶⁰

Cetina:

¡Ay, nunca hubiera yo jamás dormido
o nunca se acabara tu beleño!⁶¹

Montemayor:

¡Oh dulce noche, y quien no viera el día
para perder tal gloria el sentimiento!⁶²

Boscán:

¡Oh sueño, cuanto más leve y sabroso
me fueras, si vinieras tan pesado,
que asentaras en mí con más reposo!⁶³

Con frecuencia el poeta se confiesa incapaz de saber si sueña o no. En algunos casos, el haber “gozado” es clara señal de que todo ha sido un sueño:

Gozaba yo (harto digo), yo gozaba,
(¡oh sinsabor de mi fortuna injusto!);
gozaba, pues (igran novedad!), un gusto.
Soy infeliz. ¿Quién duda que soñaba?⁶⁴

En otros casos la confusión que acompaña al goce conduce a frases disyuntivas o a frases condicionales cuyas apódosis contienen imperativos, súplicas o expresiones desiderativas⁶⁵, p. ej., *Si estoy soñando, haz A; si estoy despierto, haz B:*

⁶⁰ “*Flores de baria poeta*”, ed. cit., 238.

⁶¹ Cetina, ed. cit., 267.

⁶² *El cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Ángel González Palencia (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932), 421.

⁶³ Palley, obra citada, 73.

⁶⁴ Antonio de Solís, en Blecua, *Poesía de la Edad de Oro*, ed. cit., p. 366.

⁶⁵ Ver, por ejemplo, el soneto “Sobre un dulce sueño” en *La silvia curiosa*, de Julián de Medrano (París: Marc Orry, 1608), p. 79: “O si esta noche nunca se acabara... / Yo de todos el más dichoso fuera...”.

“Si esto es sueño, déjame seguir soñando; si estoy despierto, hazme dormir”. Tal es el caso de Quevedo:

Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte.

La insistencia en el desengaño y la duda del poeta sobre si duerme o no, ¿son propios (como se ha pretendido) de una visión “barroca” de la vida humana? Quizás. Lo cierto es que se manifiestan en la poesía del sueño a lo largo de dos siglos.

Alrededor de 1530 Secundus pregunta a su Julia:

Julia, te teneo: superi, teneatis Olympum.
Quid loquor? an vere, Julia, te teneo?
Dormione? an vigilo? vera haec? an somnia sunt haec?⁶⁶

La duda le conduce a Secundus a la misma fórmula sintáctica que hemos visto en Quevedo:

Somnia si sunt haec, durent haec somnia longum,
Nec vigilem faciat me, precor, ulla dies.

Entre tales paradojas y antítesis, y puestos en tensión lo grave y lo burlesco, se desarrolla la tradición erótica de la que forma parte el soneto de Quevedo. En su “dulce desconcierto”, el poeta amenaza con decir lo que debería callar, o se expresa con elocuente reticencia. Encuentra la vida en una imagen de la muerte. Se encuentra dichoso en la mentira y desdichado en la verdad. Desafía códigos literarios y normas de cortesía, pero acaba casi siempre con la amargura de haber sido burlado. Dejemos ya al pobre poeta, que, tópicamente, intenta gozar a una sombra que huye, y encuentra que todo su bien es breve sueño⁶⁷.

CHRISTOPHER MAURER
Harvard University

⁶⁶ Clifford Endres, *Joannes Secundus. The Latin Love Elegy in the Renaissance* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1981), 123-24.

⁶⁷ Agradezco la preparación de este trabajo las valiosas observaciones y ayuda de Efrain Kristal, Mario Hernández, Sylvie Roubaud, George Haley, José Labrador y Ralph diFranco.

LAS PROCACIDADES DE UN ROMANCE QUEVEDIANO

El tratamiento burlesco de temas sexuales aparece en un romance —el que comienza “Los médicos han de errar”¹— en que Quevedo, en un principio, parece querer criticar la ignorancia y los muchos errores que cometen los médicos. Una graciosa anécdota, probablemente leída en un conocidísimo manual de medicina², inspira a don Francisco esta composición de índole satírico-burlesca contra las frecuentes equivocaciones de los médicos, e, indirectamente, contra todo artificio que pretenda ocultar o sustituir lo natural. Un marido impotente y un viejo verde, como víctimas del error de uno de estos galenos, se convierten asimismo en blanco de burla. Ambos habían demandado remedio para sus respectivas dolencias de tipo sexual. El fallo del doctor provoca dos situaciones muy ridículas, no exentas de elementos escabrosos, y, por lo menos una de éstas, de marcada escatología. En este poema, Quevedo prodiga toda clase de atrevimientos con el peculiar humor que caracteriza su estilo.

En el romance, cuya estructura recuerda algo la de los cuentecillos de don Juan Manuel, se distinguen tres partes claramente definidas: la afirmación de carácter general acerca de la incapacidad intrínseca de todos los médicos para curar (vs. 1-4), la ejemplificación de esta afirmación mediante el relato de una cómica historia (vs. 5-188), y la moraleja final (vs. 189-192). El suceso se localiza en Getafe, donde un médico, que además es tudesco, trueca las recetas de dos pacientes suyos, dando a cada uno de ellos la destinada a curar la dolencia del

¹ Es el núm. 759 de la *Obra poética* de Francisco de Quevedo, editada por J. M. Blecua. Figura bajo el epígrafe de *Ridículo suceso del trueco de dos medicinas*.

² González de Salas en su edición de la poesía de Quevedo *El Parnaso español...*; Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648, p. 611, antepone al texto del romance lo siguiente: “El doctor Andrés de Laguna, doctísimo español, afirma en la ilustración que hizo a Dioscórides haber sucedido así a un novio y a un fraile, estando él en Mets, ciudad de la Francia belgica; y lo refiere con no menor travesura de donaire, que aquí viene a ser forzosa”.

otro. El recién desposado había solicitado del doctor un estimulante sexual; por su parte, el vejete, buboso a causa de anteriores excesos, una purga para sus males venéreos. El inintencionado intercambio de recetas se produce, y los efectos contrarios e imprevistos de la cura sorprenden y defraudan cómicamente las esperanzas de los afectados. Como consecuencia del purgante, sobreviene al novio durante su noche de bodas una inesperada indisposición intestinal, cuya incontinenencia padecen inevitablemente él y su ya descantada esposa. Entretanto, al sorprendido vejete, que pacientemente esperaba los efectos de la purga, se le despierta de modo repentino un feroz e inoportuno apetito sexual, que de ninguna manera puede satisfacer. Moraleja final: las recetas no son eficaces para los impotentes, pues sus efectos sólo son escatológicos; por eso, esta historia aconseja huir de aquella clase de maridos.

Veamos detenidamente el romance: la rotunda afirmación inicial, (vs, 1-2), acerca de la incapacidad propia y general de los médicos para acertar en sus curas, se completa con la especificación de que quienes deben ser sus verdaderos y únicos pacientes son sus mulas. Puesto que siempre se equivocan y puesto que éstas lo necesitan, que curen a sus mulas. Es lo que vienen a decirnos estos cuatro primeros versos. A simple vista no ofrecen ninguna dificultad. Sin embargo, tras su aparente sencillez, podemos descubrir una complicada red de asociaciones mentales, fundamentalmente inspirada en la corteza material de las palabras, y un muy estudiado proceso de elaboración artística. El análisis y observación de su lengua proporciona al autor los recursos lingüísticos adecuados para manifestar su pensamiento.

Quevedo ha seleccionado cuidadosamente dos expresiones cristalizadas ya en el habla coloquial de entonces: *errar... las curas* que aplica a los médicos, para criticar las continuas equivocaciones que cometen en el ejercicio de su profesión, y *andan herradas* que adjudica a las mulas. La elección de la primera no ha sido gratuita, pues la semejanza fonética entre *errar* y *herrar* le ha sugerido la idea de las mulas; acorde con las pautas de la sátira tradicional contra los médicos, en la que estos animales constituían uno de los atributos propios de los doctores, el autor las introduce en su romance para caracterizar a aquellos seres de los que hace burla. Así echa mano de la expresión *andan herradas* a la que despoja de su significado más habitual "con herraduras" y le atribuye el de otra frase corriente en la época: *andar errado* o *errada* "equivocado, en error"; con ello crea la razón que justifica la dedicación en la que verdaderamente deben afanarse los médicos. Éstos *deben curar sus mulas*, puesto que no sirven para otra cosa. Pero *andar errado* tenía casi siempre una connotación moral; significaba entonces "llevar un camino equivocado o una mala vida". Es muy posible que Quevedo tuviera en cuenta este sentido y lo aplicase a las mulas por sus demasías sexuales. De ser así, además de anticiparnos la tónica general del romance, acentuaría su humor.

La segunda parte, la más extensa y principal —ocupa el grueso del ro-

mance— contiene, como ya se ha dicho, el relato de la historieta que ilustra la inicial censura general que acabamos de comentar. Está dispuesto a modo de drama, con un planteamiento del problema, el nudo o desarrollo de los acontecimientos; la acción en este caso presenta dos situaciones casi paralelas, y el desenlace de las mismas. La narración de la primera ocupa gran parte del romance, mientras que la segunda, brevemente sintetizada, se reduce a los versos finales.

Observemos el planteamiento inicial. En los versos 5-20 son presentados tres de los protagonistas del cuento: el doctor, el novio y el vejete; se nos informa del error cometido, de la localización concreta del episodio y, finalmente, se nos especifica lo que cada paciente había solicitado del doctor. Quevedo omite las cristalizadas fórmulas de encabezamiento en las narraciones, refiriéndose de golpe, señalando al doctor mediante el demostrativo *éste*, con lo cual consigue un efecto de rotundidad, acaparamiento de atracción de la atención espectadora hacia su personaje. Un personaje que a continuación caracteriza, a modo de boceto, con muy escasos rasgos, o, mejor dicho, con un sólo rasgo: la aposición metafórica *doctor tudesco*. Si *tudesco* literalmente es “alemán”, aplicado al *doctor* aglutina resonancias de la famosa *guardia tudésca*, es decir, nos hace imaginar al médico como semejante de algún modo a los miembros de dicho cuerpo. La impasibilidad de los guardias tudescos era famosa³. Subliminarmente Quevedo lanza un dardo satírico contra aquéllos. Como es muchas veces habitual en el quehacer poético de Quevedo, los versos siguientes contienen la explicación de dicha imagen. El doctor es calificado como *tudesco* por el ejercicio porfiado y a la vez despreocupado, desordenado, impensado de su profesión: “sino en batallas en juntas, / erre a erre peleaba / con los recipes de la pluma”. Nótese la función irónica y humorística del coloquial *erre a erre*. Podemos interpretar que a ese modo de desempeñar su oficio se debió la equivocación.

El novio había pedido *cantáridas*, bebedizo afrodisíaco. Aunque la utilidad del brebaje está literalmente declarada en el verso *porque el apetito aguzan*, Quevedo quiere detallar procazmente el asunto y crea aquí una metáfora muy atrevida, extraída del campo de la astrología. Para ello establece una insólita asociación entre esa ciencia y lo erótico; el vínculo, que une en estos versos reali-

³ José Deleito y Piñuela en la p. 106 de *El rey se divierte* (Madrid: Alianza, 1988) cuenta que la *guardia alemana* era una de las tres milicias o guardias especiales destinadas a la custodia de la familia real en tiempos de Felipe IV: “Para la custodia de la real familia había tres milicias o guardias especiales, compuesta cada una de cien hombres próximamente, divididas en peones y jinetes. La más antigua, formada por españoles, se remontaba a la Edad Media. Llamábase *Guardia vieja*, y vulgarmente de la *lancilla* o la *cuchilla*, por usar un arma corta y aguda sujeta a un asta. Había otra guardia española, creada en 1504. Ambas tenían como jefes comunes un capitán y un teniente, y formaban, en cierto modo, una sola agrupación. Distintas y con jefes aparte, aunque análogos, eran la *Guardia de archeros*, llamada también *flamenca*, *valona* o *borgoñona*, traída de Flandes por Felipe el Hermoso, y la *alemana*, creada por Carlos V y formada por tudescos de elevada estatura, famosos por su impasibilidad.” (Estos datos han sido tomados por Deleito del libro de la época *Sólo Madrid es corte*, escrito por el cronista Núñez de Castro, como fuente coetánea autorizada y minuciosa, es 3.ª edic., pp. 205-206).

dades tan diferentes, es el particular, el personal uso literal, y subrayo, *literal*, de un término que comúnmente forma parte de una expresión cuyo sentido habitual es figurado. Las *cantáridas* y su utilidad son identificados equivocadamente con la actividad adivinatoria de los astrólogos. Asociación insólita que en principio puede sorprender al lector. Éste puede preguntarse el porqué de tal relación, dónde está el puente mental. La expresión *alzar figura* significaba “adivinar el porvenir”. El brebaje es identificado con “astrólogos de quien cuentan / que saben alzar figura”. Naturalmente, a Quevedo no le interesa para nada el sentido habitual “adivinar el porvenir” de la última expresión. La despoja pues del mismo y le atribuye el significado literal del término *alzar*. Con lo cual la obscena imagen queda plásticamente representada.

El vejezuelo, por su parte, aquejado del popularmente denominado *mal francés*, *muy francés de coyunturas* esperaba que le fuesen recetados los medicamentos apropiados en la época para sanar dicha dolencia: *diagridis*, *jalapa* y *sen*, medicinas purgantes.

El desarrollo de la acción continúa en los versos siguientes. Observamos cómo el pensamiento quevedesco transcurre en el relato con un evidente orden. Primero se nos da cuenta detallada de la naturaleza deficiente del novio; luego, y en clara contraposición a éste, se nos exaltan los atractivos eróticos y la especial disposición de la novia durante los primeros momentos de la noche de bodas — con ello entra en escena el único personaje de la historia que nos quedaba por conocer— para, en seguida, hacernos visualizar la escena crítica en que ambos esperan e intentan sin éxito consumir su matrimonio.

Imágenes del mundo de las frutas, del campo teológico, del de la música, las armas, de la Biblia y, finalmente, del evangélico, sirven a Quevedo para construir sus metáforas y recursos expresivos a la hora de caracterizar al novio del cuento, para señalarnos su defecto con todo detalle. Un amplio campo de referencias contienen los versos siguientes. Nuevamente en las asociaciones que Quevedo establece, el vínculo que enlaza el elemento real con el imaginado es muy débil. Consiste fundamentalmente en la utilización disémica de vocablos claves como: *papanduja*, *potencias*, *bajón*, *contera*, *envainada*, *punta*.

Del novio se nos dice que era un *esposo papanduja*, es decir pasado ya de maduro, estaba coladito en años, pues, y además mediante una construcción paralelística, cuyos elementos se oponen por antítesis nos señala el rasgo de impotencia que lo afecta *en el alma con potencias / en el cuerpo con ninguna*. El término *potencias*, del campo de la teología entendido como “las facultades o dones del alma, reconocidos por antonomasia como entendimiento, memoria y voluntad en el primer verso, está sobrentendido en el segundo, con la acepción distinta de “capacidad que tiene el individuo para engendrar”. En la contraposición de las distintas imágenes que conllevan dos diferentes acepciones de una misma palabra, cuya aparición material se da únicamente en un verso para sobrenten-

derse en el siguiente, es decir, en este particular juego semántico, junto a la peculiar disposición formal de los vocablos antitéticos, insertados en un ordenamiento paralelístico, o sea, junto a una peculiar estructura formal de los versos, radica la agudeza, el ingenio y la chispa humorística que sorprende agradablemente al oyente. La eficacia de la unión de ambos procedimientos expresivos en el plano del significante y en el del significado ha quedado demostrada en esos versos.

Nuevas imágenes, ahora del mundo de la música y de las armas, entran en juego, y todas ellas trasvasadas de sentido erótico, para descubrimos que además este buen recién desposado estaba aquejado de fimosis. *Bajón* "instrumento de viento" y *tiple* están impregnados de aquel sentido. El vínculo entre el mundo de la música y el erótico, en este caso surge de la sustancia fónica que sugiere a Quedo todo un mundo de asociaciones. *Armas, empuñadura, contera, envainada y punta*, términos del mundo de la esgrima, que aparecen en sentido figurado, declaran asimismo el defecto.

Aún desea nuestro procaz don Francisco sorprender con más detalles sobre el estado del desdichado marido y es ahora el recuerdo del ángel caído lo que le proporciona un término muy gráfico, que fácilmente se ajusta a lo que él quiere expresar. El uso equívoco de *caído*, es decir, considerando simultáneamente "caído", en su sentido literal y en el bíblico "despojado de la gracia divina", permite una nueva asociación donde los referentes sagrados son impregnados de sentido obsceno. Asimismo los vocablos latinos del famoso versículo de San Lucas *depossuit potentes*⁴, pronunciados por María ante su prima Isabel como elogio del poder divino, son empleados exentos de su connotación religiosa y de la acepción que en el pasaje evangélico tenían. La nula facultad generativa es lo único revelado aquí. Este acudir al campo de la religión en busca de recursos para ilustrar un tema vanal era un atrevimiento que debió resultar en su época escandaloso.

Una vez descrito al novio, la voz relatora se detiene por extenso en la novia. Según el narrador, todo en la novia incitaba al placer aquella noche. Así está enumerando los rasgos más sensuales de la misma: los ojos negros, todo su cuerpo, a través de la metáfora *bulto*, su virginidad intacta, la boca, una prenda de su indumentaria, su apropiada estatura real, su mirada; alude asimismo a la edad temprana y expone su juicio sobre la hermosura y perfección de todo el ser de la muchacha.

Haciéndose hincapié especialmente en su flamante disponibilidad para la consumación de su matrimonio, la joven esposa está admirable, cómica, y puede que algo groseramente descrita en el romance. A la novia, se nos dice, aquella noche *le retaba la lujuria*; la alusión a sus ojos negros, tradicionalmente símbolos

⁴ *Depossuit potentes* (Blec.) parte del versículo de San Lucas, 1, 52.

de una mujer apasionada, indica la cierta desenvoltura que la animaba. La idea tópica relativa a la pasión de la mujer morena, frente a la ternura y pudor de la rubia salta a la vista para perfilar a la joven de nuestra historia. La lujuria y el deseo que los atractivos de la novia podían despertar en cualquier hombre, según la voz narradora, se manifiestan en la serie de metáforas que siguen. Un acontecimiento histórico, reciente todavía, como pudo ser la toma de la Enclusa⁵ — plaza fuerte en los Países Bajos— sirve ahora a nuestro autor para crear una metáfora, a cuyo endurecimiento contribuye el familiar o quizá demasiado coloquial *bulto*. De la locución familiar la *toma de la Enclusa* con que era corriente aludir a dicho episodio militar, Quevedo extrae un término que emplea dilógicamente en el sentido de “conquistar” y “gozar” para trasvasar del segundo significado los versos “El bulto para tomado / era mejor que la Enclusa”, metáfora que aparece seguida de otras no menos groseras en “para *enristrada* mejor / que lanza de brida en justa”. El empleo figurado del verbo *enristrar* “poner la lanza en el ristre” y del sustantivo *lanza* es obvio. Esta vez las imágenes, que están incrustadas dentro de ordenamientos sintácticos idénticos: comparaciones cualitativas de superioridad, proceden del mundo de las diversiones usuales en la época: esos juegos de armas, las justas, eran recuerdo de auténticos combates en otros tiempos.

Un atractivo que encarece a la recién desposada es su virginidad, que por conservarla intacta encienden de modo notable la pasión del hablante. Igualmente, el mundo de las armas es traído aquí para ilustrar al lector u oyente del romance sobre las peculiaridades de este particular. *Jacerina* era un tipo de cota de maya. El vocablo —morfológicamente, un sustantivo— ha sido utilizado como adjetivo para calificar la *virginidad* figuradamente. Pero *jacerina* pues aplicado al término *virginidad* podía resultar no fácil de entender, entonces se nos aclara con la imagen que encierra el término *cejijunta*. Más abajo se pondera su valor, declarando a la vez, también por medio de metáforas, a quién puede incitar tal *virginidad*. Releamos los versos comentados: “Virginidad jacerina / mostraba por cejijunta: / cosa para dar cuidado / a dos azagayas turcas.” *Azagayas* eran un tipo de lanza, pero el significado erótico salta a la vista. Con el adjetivo *turcas* se insinúa el carácter apasionado de los hombres de tal procedencia.

La alusión a la boca suscita el enardecimiento del narrador, cuya imaginación lo lleva a la recreación mental del beso de amor. Y ello a través de una plástica y, quizá, cruda representación de los versos 45-48.

Aparece caracterizada nuestra novia con el *chaplín* de dos dedos, prenda que hace más airosa su figura, y, subraya su estado, si hacemos caso a Covarrubias. El lexicógrafo cuenta que en algunas zonas, este tipo de calzado era utilizado por

⁵ La *Enclusa* por la *Esclusa*, plaza española en la costa del Canal, rendida a los holandeses el 20 de agosto de 1604. (Cf. Rodríguez Villa, *Ambrosio de Spínola, primer marqués de los Balbases*, Madrid: 1904, pp. 80-81).

las mujeres cuando se casaban, no antes. Se nos especifica además la estatura de su cuerpo “En dos dedos de chapín / tres varas de cuerpo encumbra:” y, rompiendo la expectativa creada en esos dos versos, leemos a continuación: “por corta ni mal echada / no la perderá, si lucha”. La elevada estatura de la joven, signo más de atractivo, ha sido contrapuesta al adjetivo, aquí irónico, *corta*, que significa a la vez “baja” y “poco inteligente”. Pero es que además por *corta ni mal echada* es parte de una frase hecha que pone de relieve el “cuidado, la aplicación o el empeño que se pone en hacer algo”. Este sentido junto al que le confiere el recuerdo del verbo *echarse* son tenidos en cuenta aquí. Imagen similar encontramos en otro romance, el 688, en el que una dama apodada La Chica dice de sí: “No les debe mi estatura / a los cipreses lo largo; / por corta ni mal echada / no lo perderé, si campo.” (vs. 9-12). Denota nuevamente la desenvoltura, viveza y disposición de la muchacha para dejarse amar. *Lucha*, metáfora tradicional del “acto sexual”⁶.

Garabatos era una metáfora ya lexicalizada en el XVII con la cual se significaba el aire, garbo, gentileza o donaire. Autoridades explica que “aunque es palabra grosera, tienen conveniente porporción, porque como el garabato prende, tira, arrastra”. La habilidad que tiene para robar, entendemos, el corazón de quien coge a paso, define *el mirar* de la muchacha. Metáforas son también *bullicio* y *pulgas*; significan respectivamente “movimiento del cuerpo de la joven” e “inquietudes, deseos sexuales”. Así como la referida a toda la joven *brindis a brazos de pulpa*.

La mención de la edad sirve para relacionar el término *cumplidos* “referido a años de vida” con que se expresa, con la imposibilidad física del novio, al reiterarse el verbo más abajo, aunque con nuevo sentido, ahora erótico, “consumar”. El juego semántico se define pues como la reiteración de distintas formas de un mismo verbo, con significados diferentes.

Una vez que el oyente ha sido advertido de los atractivos de la novia, el narrador pasa a describir la escena de la noche de bodas, aunque no sin antes informar —completando así el espacio poético dedicado a aquella— acerca de nuevos detalles realistas referidos a las enseñanzas y la preparación recibidas por la novia, reflejo de una costumbre del tiempo. La actitud desenvuelta de la novia, opuesta totalmente a la del novio, se explica no sólo porque lo ya dicho acerca de la misma deja entrever una naturaleza apasionada, sino también por los deseos que, podemos suponer, han suscitado en la joven las completas instrucciones nupciales aprendidas puntualmente de su sabia y experimentada madrina, aparte de la obligación, que la actitud de su madre le ha hecho sentir, de llevar a cabo con toda prontitud la feliz consumación. Esta última, augurando la futura

⁶ Recuérdense los episodios de las serranas en el *Libro de buen amor*.

fecundidad de su hija, ha expresado complacida su beneplácito e impaciente espera las muestras de aquella cualidad. Coloquialismos, lenguaje familiar (*mujer machucha, leyó de pe a pa, la cartilla*) y una graciosa comparación hiperbólica que denota la ausencia de pudor o vergüenza en la muchacha (“... *tiene más miedo / de un ratón que de diez curas*”), contrapuesto al temor del marido, realzan el humor del poema. Metáfora erótica: *la den en caperuza* “vagina” (vs. 65-76).

A la solicitud con que el esperanzado novio acude a un incentivo que no lo es, y a la clara advertencia del nulo efecto inmediato de tal brebaje, siguen los tímidos intentos, que el desdichado esfuerza, para acariciar a su mujer. La joven, no obstante, que sabe muy bien el papel que debe representar en ese momento, aunque ansía todo lo contrario, asume una actitud de falso y convencional pudor y, con alguna hipocresía, insinúa el relator, rechaza en un principio el casi inexistente acoso de su poco animado amante. Además con el mismo aire teatral oculta su rostro en un acceso de fingido recato (vs. 77-96). A continuación el narrador, con evidente sorna y bromeando a costa del marido, introduce un guiño cómico dirigido al oyente o lector (vs. 97-100), creando una expectativa erótica, que inmediatamente desmiente de modo burlón. Mientras el marido espera paciente y confiado que su medicina resuelva felizmente el evento, acaricia a su mujer del único modo que puede (vs. 101-104).

Y así poco a poco las confundidas cantáridas van a empezar a dar señales de vida (vs. 105-108). Pero antes, la niña, visiblemente decepcionada —*pila y fuente enjuta* son metáforas ilustradoras de su frustración—, enfebrecida vanamente en un enardecimiento pasional que no precisa de artificiales estímulos —las metáforas *jícara de chocolate, rescoldo, molinillo, hervirse, hacer espuma*⁷ dan obvia cuenta de ello—, manifiesta súbita y agresiva impaciencia ante su cándido esposo y, simulando un gesto de rechazo, efectúa con brusquedad un intencionado, o quizá inintencionado, y soez movimiento contra aquello que le está negando el placer (vs. 109-120). A continuación, en tono ciertamente airado y, parafraseando unos versos del Romancero viejo, relativos al rey don Sancho, connotados de sentido erótico, reprocha sentenciosa a su ineficaz marido una inactividad que preludia las posteriores pasividades a las que será ella forzosamente condenada (vs. 121-128). Originalidad de los calificativos metonímico y metafórico *desposado de* “Aquí yace” y *mujer epitafio* muy gráficos los inexistentes deseos sexuales de marido que solicita mujer adecuada a su natural.

La novia es el personaje más activo de toda la historia. Su vitalidad no sólo se refleja en la descripción que la voz relatora ha hecho de la misma, sino también

7 *Jícara* (Aut.) “vaso de loza en forma de un cubilete pequeño en que se toma el chocolate. Es voz americana que vale coco o vaso que se hace de él.” *Rescoldo* (Aut.) “la ceniza caliente que conserva en sí alguna brasa muy menuda”. Cov. dice que se llamó así “... por el calor que encierra en sí la ceniza”.

en la asunción por parte de la misma de la palabra. El poema reproduce su parlamento en estilo directo.

Finalmente entramos en el desenlace. Las ilusiones del novio en un resultado hiperbolizadamente satisfactorio, expresadas en los, sin ninguna duda, procaces versos 129-130, son truncadas por un inesperado retortijón de vientre, anuncio previo del inmediato, inoportuno y aparatoso cólico, que, del todo imposible de contener, le sorprende. La visualización de esta comprometida situación, en la cual la escatología prima con todo lujo de detalles, es posible merced a la acumulación de metáforas (*tocan al arma, ojo, estornuda, estruendos, disparando, truenos, granizo...*) descriptivas no sólo del suceso que sobreviene a la desconcertada pareja, sino también de toda la gama de sensaciones —visuales, auditivas, olfativas y tactuales— desprendida del mismo (vs. 129-144). Es el momento en que el purgante errado hace efecto contrario al esperado. Y tras la plástica descripción, un irónico comentario del relator en los versos 145-148, mediante la utilización disémica de términos literalmente escatológicos pone en relación el asunto excrementicio con el de la obtención de cargos públicos.

Nuevamente la desposada tomará la palabra para expresar su decepción (acumulación de equívocos: *servicio, viuda, sin haberme tocado, mala zurra, en ayunas*), su resignación (*más días hay que longanizas...*) (vs. 149-160) y el estado deplorable en que la ha dejado la proeza de su marido. El mundo estudiantil presta ahora las metáforas proferidas (*gradúa, cursos*). La mayor parte de los términos que han entrado ahora en juego sobrentiende un significado relativo a lo excrementicio. El marido intenta persistir en la idea de amar a su mujer, pero ésta lo rechaza asqueada (vs. 161-164). Peculiar utilización de una frase hecha (“ni de tripas corazón, / cuando las tiene tan sucias”). El narrador continúa detallando los opuestos sentimientos particulares de la pareja en tan desagradable situación. El novio estaba *en folga* “aliviado”; ella “en angustias / y corrida sin moverse”. No escatima los detalles soeces: *pullas* (equívoco).

En el preciso momento en que acababa de ocurrir al novio su desdichado percañe, el viejo, que esperaba preparado, sereno, la confortadora evacuación de su purga, siente la sacudida violenta de una inesperada conmoción corporal; sorprendido por una repentina y brutal excitación sexual, por unos feroces e irreprimibles deseos eróticos, busca en vano su inmediata satisfacción. El humor de esta escena figura en la ironía con que se nos hace visualizar la paciente y confiada espera del vejete, en la perfecta captación de las notas distintivas (violencia, carácter repentino...) de la excitación a base de metáforas singulares “amotinada la edad, / el cuerpo se le espeluzna, / los eneros se le encienden, / las canas mismas amurcan”⁸ (vs. 173-176) —destaca la originalidad de *eneros* “genitales”— y la ridiculez de sus desvariados propósitos y movimientos “empreñar quiere la manta, /

⁸ *Amurcan* (Blec.) “atacan, como los toros con sus astas”.

que marimanta la juzga; / saltos daba de la cama” (vs. 177-179), así como la bufa identificación con un héroe del romancero viejo *Conde Claros con arrugas*⁹ (v. 180).

Tras la divertida historia, el narrador reflexivamente afirma (vs. 185-188) que el médico y la novia se burlaron de los dos aquejados. El médico porque al novio le dio una esposa que no necesitaba; ésta porque faltó al viejo en su necesidad imperiosa. Finalmente, cierra el poema un consejo aleccionador que deduce el relator: “Esta historia a huir enseña / de maridos sin injundias, / pues potencia de recetas / estercola y no consuma” (vs. 189-192).

Tenemos que subrayar que Quevedo trata con una maestría indudable un tema muy escabroso, convirtiéndolo en una obra de arte por el hábil manejo del lenguaje. Las innumerables referencias del romance abarcan un amplio abanico de conocimientos, hechos y experiencias de su momento histórico. A Quevedo le gusta sorprender continuamente al lector y para ello emplea muchos recursos, como la ruptura de expectativas creadas, al dar un giro inesperado a sus razonamientos. Eso ya ocurre al principio del romance, cuando nos hace creer que su poema va a ser solamente una crítica contra los médicos, pero no es así: sin previo aviso la amplía con otros dos tipos sociales más. La sátira contra la ineficacia de los médicos sirve sólo de marco de ficción al tratamiento burlesco de temas sexuales. A ese desvío inesperado de la atención del oyente o lector del romance hacia una perspectiva distinta de la que en un principio se le había encaminado, contribuye el uso constante de equívocos, o consideración simultánea de varias acepciones de un mismo término. A lo largo del poema hemos visto multitud de ejemplos.

Es indiscutible el carácter procaz de este poema en el que, mediante la profusión de atrevidas metáforas y gran número de equívocos, Quevedo describe con detallada minuciosidad y notable desenfado los prodigios del estimulante en el cuerpo humano, el atractivo erótico de la esposa, la impotencia del marido, el transcurso un tanto accidentado de la noche de bodas o el trance inesperado en el que se ve envuelto el vejete. Destaca asimismo una finísima captación de las impresiones sensoriales, la perfecta visualización de cada una de las escenas y los sentimientos de perplejidad y confusión que invadieron a las víctimas; todo ello está plásticamente representado. La baja procedencia social del narrador queda descubierta a través del habla que lo caracteriza: empleo continuo de giros lingüísticos familiares, tono coloquial de su cuento, léxico grosero, alteración fonética del vocablo *Esclusa*, crudeza de las imágenes que describe, tendencia a la exageración a través de hipérboles, detalles obscenos que no escatima y que repelerían a los finos oídos de entonces...

Su razonamiento final podría ser: los médicos siempre se equivocan, no

⁹ (Blec.) Porque el Conde Claros, “por amores, / no podía reposar”, según el romance.

saben ejercer bien su oficio, por tanto de nada vale a los enfermos acudir a ellos para curarse; en consecuencia, los impotentes nunca se curarán. Lo mejor, pues, para las mujeres es huir de éstos, puesto que la única vía de curación pasa forzosamente por sus manos. Sin embargo, la historia deja en pie a la Medicina. Respetar su eficacia como ciencia, así como la de los medicamentos. También éstos dan el resultado deseado: efectivamente, las cantáridas siempre han despertado el dormido apetito de quien las ha tomado, e igualmente ha ocurrido con las purgas. La moraleja deja entrever la inquina quevediana hacia estos dos tipos satirizados: médicos y maridos sin enjundia, al tiempo que revela cierta cerrazón mental del autor.

REMEDIOS MORALES
Universidad de Granada

OBSCENIDAD Y DESENGAÑO EN LA POESÍA DE QUEVEDO

Uno de los argumentos más contundentes de que se valieron los enemigos de Quevedo para atacarle, fue el subrayar el alcance obsceno de su obra. Los autores de los libelos injuriosos *La Venganza de la Lengua* y *El Tribunal de la Justa Venganza*¹, le acusan repetidas veces del carácter vergonzoso e impúdico de su lenguaje, calificando sus palabras de “obscenas, torpes y asquerosas”² y poniendo de manifiesto su contenido escandaloso en los siguientes términos: “Es motivo para que los libidinosos se den con más aliento a las torpezas y despertar apetitos para la sensualidad con aguda espuela a la lujuria y aguijón de la carne”³.

Es evidente que estos reproches están formulados en el tono de censura inquisitorial adoptado por los representantes de la ideología tridentina. “Libidinoso”, “sensualidad” y “lujuria” en el siglo XVII son conceptos peyorativos que definen actitudes contrarias al ideal cristiano de resistir a las exigencias del sexo. En efecto, después del Concilio de Trento la religión recrudece su intolerancia dictando normas que tienden a suprimir toda manifestación carnal. Se trata de reemplazar el erotismo que el Renacimiento complaciente había fomentado por

¹ El opúsculo *La Venganza de la Lengua Española contra el autor de "Cuento de Cuentos"* se editó en Barcelona en 1629. El presunto autor, Juan Alonso Laureles, es el seudónimo del inquisidor Juan Ponce de León, según afirma Luis Astrana Marín en sus “Invectivas contra Quevedo” (Cf. *Obras Completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas* Madrid: Aguilar, 1952), p. 1174. *El Tribunal de la Justa Venganza* apareció en Valencia en 1635, por Arnaldo de Francofurt. Bajo este nombre se oculta el de los enemigos incondicionales de Quevedo, Luis Pacheco de Narváez, Diego Niseno y Juan Pérez de Montalbán. Vid. Ángel González Palencia, “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación”, *Boletín de la Real Academia Española*, 25 (1946), p. 74. Ambos textos se encuentran reproducidos en la citada edición de Astrana Marín, 1174-1194 y 1248-1329, respectivamente.

² Cf. *La Venganza de la Lengua*, op. cit., p. 1183.

³ Cf. *El Tribunal de la Justa Venganza*, op. cit. p. 1292.

la visión ascética medieval de los teólogos y Padres de la Iglesia. Se intenta moldear el espíritu del cristiano en pro a una lucha activa, no sólo contra el hereje, sino contra sí mismo. La tentación y el pecado se convierten en una verdadera obsesión colectiva centrada en la condenación de la carne. Paralelamente, el movimiento estoico-cristiano, desde finales del siglo XVI, propaga la idea de que en Séneca y en los filósofos de la Stoa se encuentra la misma concepción de lucha ascética contra las pasiones.

La Monarquía apoya a la Iglesia creando desde 1618 la Junta de Reformatión que, reavivada en 1623 por Olivares, proclama una serie de pragmáticas destinadas a atajar la inmoralidad, a acabar con "los vicios, abusos y cohechos"⁴. Pero todas estas medidas no llegaron nunca a cumplirse realmente. En la corte de Felipe IV, en donde el mismo rey no era precisamente ningún modelo de virtud⁵, las relaciones adulterinas, los hijos ilegítimos, la profusión de cortesanas y celéstinas, eran los testigos fehacientes de la corrupción social⁶. Se toleraban los burdeles "para evitar mayor mal", como se decía⁷, a pesar de los sucesivos mandatos que ordenaban su cierre⁸.

Como reflejo de la degradación moral, asociada a la represión del catolicismo, surge una literatura libertina que cultiva sobre todo el género poético. Poesías anónimas del erotismo más obsceno, que tratan sin rodeos todos los tabúes y prejuicios sexuales, circulan libremente ofreciendo a los lectores ávidos de burlas la otra cara del amor neoplatónico difundido por la poesía petrarquista oficial⁹.

Sin embargo, cabe precisar que la obscenidad en el siglo XVII no evocaba las mismas realidades morales que ahora le atribuimos. Si en nuestra sociedad lo obsceno se refiere a las manifestaciones verbales, a los gestos y a los actos que ofenden el pudor y la decencia, en la época de Quevedo, en que estos conceptos no estaban todavía bien definidos¹⁰, tenía menos fuerza moral y ética. Se oponía principalmente a la necesidad de respetar unos cánones religiosos basados en la

⁴ Vid. A. González Palencia, "Quevedo, Tirso y las comedias..." *op. cit.* 75-76.

⁵ Vid. José Deleito Piñuela, *El Rey se divierte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, y Michel Devèze, *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665)*, Paris, S.E.D.E.S. 1970, 85-96.

⁶ Vid. J. Deleito Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1946).

⁷ Los contemporáneos de Quevedo escriben a este respecto: "Casa pública la de las ruines mujeres, permitida para evitar mayor mal y no por eso dexa de ser malo el usar dellas", Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Sánchez, 1611, ed. de Martín de Riquer (Barcelona: Horta, 1943), art. *casado*.

⁸ Por el carácter repetitivo de los edictos se supone que no fueron respetados. Vid. Hans Meyer, *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, (Madrid: Taurus, 1977).

⁹ Vid. *Floresta de poetas eróticas del Siglo de Oro*, recopiladas por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975). A partir de ahora citaremos esta edición por *P.E.S.O.*

¹⁰ Existían con relación a sus contrarios, la indecencia y la deshonestidad, es decir, que se aplicaban más a los actos que a los sentimientos. Véase el estudio detallado de la evolución de estos términos en Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur* (Paris: Olivier Ortam, 1986), 16-17.

castidad, o cívicos, fundados en la compostura. Dentro de este contexto, el cultismo "obsceno", lejos ya de su primera acepción lingüística latina de "siniestro" o "de mal agüero", quería decir "torpe" y "sucio"¹¹. Covarrubias, aunque no lo define, lo emplea en este sentido cuando se refiere a las pullas y a una de las más empleadas, "el ojo del tranchilo"¹². Luego se puede decir que el término se aplicaba tanto a las realidades sexuales como a las escatológicas.

Fuera del universo de las pullas, en donde hay adecuación entre la vileza del sujeto que las echa y la grosería del lenguaje empleado¹³, la obscenidad va unida directamente a la tradición carnavalesca y festiva. De aquí que la transgresión de las convenciones sociales, religiosas y literarias fuera frecuente entre los cortesanos y escritores del Siglo de Oro, acostumbrados a practicar la matraca, el arte de motejar y el lenguaje cazarro¹⁴.

Pero si la mayor parte de las poesías eróticas exaltan jovialmente el placer sexual, no es el caso de las reconocidas como obra de Quevedo en donde la alegría y la frivolidad brillan por su ausencia. Nos encontramos aquí frente a un cambio total de perspectiva: la alusión obscena y la palabra grosera pasan de burlescas o jocosas a condenatorias por un mecanismo moralizador. María Grazia Profeti analiza la evolución de este aspecto con relación a la escritura del cuerpo en Quevedo, y Juan Goytisolo estudia a través de la escatología el movimiento de atracción y repulsión, inconsciente pero peculiar, de un temperamento reprimido y conservador. Según este escritor, la condena o la negación del sexo y de las realidades corporales es mayor cuanto más imperativamente se siente su atracción¹⁵.

Es un hecho que los hombres del siglo XVII, obsesionados por el pecado, han vivido trágicamente la tensión entre el desprecio del mundo y el deseo de disfrutar de los placeres terrenales. De esta concepción paradójica de la existencia nació el profundo desengaño que les caracteriza. El *desengaño* es un concepto clave en la mentalidad de la época, como lo demuestran la cantidad de obras que

¹¹ Cf. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Francisco de Hierro, 1726, ed. facs. R.A.E. (Madrid: Gredos, 1979), art. *Obsceno*.

¹² Cf. *Tesoro de la lengua... op. cit.*, art. pulla: "Es dicho gracioso aunque algo obsceno"; art. *tranchilo*: "Algunas veces vocablo obsceno cuando diezen el ojo del tranchilo".

¹³ Véase el estudio completo del tema en Monique Joly, *La bourle et son interprétation*. (Lille: Service de réproduction de thèses, 1982), 246-247.

¹⁴ Acerca de la afición de los cortesanos por los equívocos y juegos de palabras de tipo obsceno, vid. Maxime Chevalier, "Le gentil homme et le galant. A propos de Quevedo y de Lope", *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), 5-46. El lenguaje cazarro se basa en el juego polisémico de las palabras y expresiones, de manera que a la primera significación, aparentemente neutra, corresponde una segunda lectura de naturaleza obscena. Vid. Louis Combet, "Un cas typique de cazarroismo: *La trova de la panadera Cruz dans le Libro de Buen Amor*", *Les Langues Néo-Latines*, 203 (1972), 9-33; Agustín Redondo, "De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazarra en el *Quijote*", *Edad de Oro*, III (1984), p. 183.

¹⁵ Cf. María Grazia Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, (Roma: Bulzoni, 1984). Juan Goytisolo, "Quevedo: la obsesión excremental", *Disidencias* (Madrid: Seix Barral, 1978).

hacen referencia a sus diversos aspectos¹⁶. En general, el sentimiento del desengaño se aplica a toda actitud lúcida y crítica que conduce a la toma de conciencia del estado de crisis política, social y moral del siglo XVII¹⁷. Pero el *desengaño* es sobre todo un concepto ascético: la expresión de incertidumbre y de temor ante la idea de la condenación eterna, por el peligro que supone la natural inclinación a los placeres carnales¹⁸.

Quevedo parece experimentar intensamente la disyuntiva entre lo carnal y lo eterno. De aquí que la obscenidad sea en su poesía el instrumento moral y ascético del desengaño a un doble nivel. Cuando se refiere al cuerpo, incita a darse cuenta de una materialidad que juzga despreciable, no sólo por lo que tiene de corruptible y mortal, sino por la dominación física que ejerce sobre el alma, por el imperio con que rige a la razón. Bajo esta doble perspectiva cabe analizar la obscenidad del cuerpo y del acto sexual en los poemas.

I. EL CUERPO OBSCENO

Quevedo, asceta cristiano, ve en el cuerpo un enemigo del alma objeto de tentación y pecado. Preocupado por descubrir el engaño y desenmascarar la hipocresía se sirve del cuerpo para establecer un sistema de analogías entre el mundo por de dentro y el mundo por de fuera, entre el sexo y sus signos exteriores. Para los hombres de su época que empiezan a definirse como miembros de una sociedad en pro a una ética moderna, el cuerpo es un campo de observación a nivel psicológico y a nivel moral. Sin embargo, ese civismo es puramente religioso: el cuerpo debe ser espejo del alma. La medicina confirma estas ideas, así el doctor Huarte de San Juan sostiene que las virtudes cardinales y los vicios contrarios dependen de la naturaleza del cuerpo¹⁹. Igualmente, los tratados de fisiognomía procuran revelar la condición secreta del hombre a partir de su apariencia externa²⁰. A cada carácter corresponde un determinado rasgo físico. De esta

¹⁶ Vid. H. Shulte, *El desengaño. Wort und thema in ther spanischer literatur des Goldenem Zestalter* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1964); Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, (Madrid: Cultura Hispánica, 1966); Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, (Madrid: Gredos, 1969), 57-93 y José María Maravall, "Un esquema conceptual de la cultura barroca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (1973).

¹⁷ Véase mi tesis, *Recherches sur le "desengaño" dans la poésie de Quevedo*, (Paris III-1987).

¹⁸ J. Vila Selma enumera las causas: "la duda, la angustia, la noción de peligro por la condenación del alma, el surgir ante el hombre del seiscientos la evidencia de que todo lo humano puede ser perjudicial, como puede ser beneficioso para dejar cumplida la constante exigencia de Dios". Cf. "Humanismo en el *Buscón*. Notas para su estudio", *Mediterráneo*, 13-15 (1946), p. 164.

¹⁹ Cf. Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza, Juan Baptista de Montoya, 1575. Ed. Esteban Torre, (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 440.

²⁰ El primer tratado de fisiognomía que se conoce es el de Giovanni Baptista della Porta, *De Humana Physiognomia*, editado en Nápoles en 1586. Traducido y comentado en español, sirvió de modelo a todo lo que se escribió más tarde sobre el arte de conocer a los hombres por su físico. También los *Caracteres* de Teofrasto, reimpresos y ampliados en 1592 y 1599 por Isaac Cassaubon fueron indispensables para la consagración del tema.

manera se puede distinguir al casto, al moderado, al prudente y al justo, de sus contrarios, los indecentes e impúdicos. Nos encontramos aquí frente a uno de los puntos didácticos del desengaño estoico-cristiano, el *nosce-te ipsum* socrático: observarse a sí mismo para conocerse mejor y observar al prójimo para actuar en consecuencia prudentemente.

En los poemas de Quevedo el cuerpo impúdico rebosa indicios morfológicos que descubren su obscenidad. Es un cuerpo desarticulado, desencajado por movimientos incontrolados que trasladan e invierten sus miembros. Es el caso de los calvos, hombres al revés, en los que la calvicie presenta la apariencia de un trasero desnudo: "Háseme vuelto la cabeza nalga / antes gregüescos pide que sombrero" (s. 527)²¹. La inversión traduce la inmoralidad de este calvo motejado de "capón de cabeza", que en lenguaje quevedesco quiere decir pelado por sufrir del "mal francés" a causa de practicar el pecado "contra natura" o pecado nefando. Lo que en el contexto parece normal, ya que se trata de un hereje: la paronomasia "calvo/calvino", frecuente en los poemas, nos proporciona la clave de la sátira. El mismo mecanismo inversor se aplica al cuerpo de la mujer: el bajo corporal, lugar del vicio, va a ocupar la cabeza, sede del espíritu:

La llaneza de tu cara
en nada la disimulo
pues profesara de culo
si un ojo no le sobrara. (r. 803)

Las *romas* o mujeres chatas nos ofrecen los mejores ejemplos: "Por trasero rondaron en Sodoma / el *coram vobis* vuestro y sus faciones", (s. 580). Para Quevedo ese *coram vobis* es la cara de la morisca en donde la nariz, cancerada por la sífilis, denuncia una perversión sexual reprochada también a la mujer: la sodomía. Por otra parte, la cara, microcosmos del cuerpo, está unida a él por un juego de correspondencias entre los rasgos y los miembros que permite darse cuenta de lo impúdico del personaje. Las invectivas contra las viejas contienen los ejemplos más característicos:

Desenváinanse las viejas
y desnúdase lo rancio;
las narices, con juanetes,
la barbilla, con zancajos,
la frente, planta del pie,... (r. 687)

Si la acumulación de atributos dispares tiene por objetivo la desagregación del personaje y por consiguiente "el desenmascaramiento de lo ilusorio", como

²¹ Cito por la edición de los poemas de Quevedo de José Manuel Blecua, *Poesía Original* (Barcelona: Planeta, 1963).

señala Leo Spitzer²², el sistema metonímico del registro semántico de lo deforme contribuye a la reconstrucción de un cuerpo obsceno. En efecto, “juanetes”, “zancajos” y “planta del pie”, evocan el movimiento y el uso frecuente de un acto repetido que encalla los miembros. Si se tiene en cuenta que en la época se establecía jocosamente la equivalencia entre el pie y el sexo²³, se pueden adivinar fácilmente las actividades de las viejas del romance.

A la distorsión va a añadirse la aparatosis. Los rasgos de una cara obscena son hiperbólicos: narices, bocas y ojos, destacan desmesuradamente como para llamar la atención y recordar otros órganos sensuales menos visibles: los órganos genitales. La equivalencia de raíces folklóricas y carnavalescas²⁴ estaba en vigor en la época gracias a los libros de fisiognomía, en los que se leía que se puede suponer la talla y la potencia del miembro viril por la dimensión y forma de la nariz; en las mujeres la boca y los labios son el signo de la proporción de sus partes naturales²⁵.

En lo que se refiere a la nariz como símbolo fálico, Quevedo que de toda evidencia conocía la tradición popular y pseudo-científica, va a utilizar el cliché invirtiéndolo. Como ya ha sido señalado por la crítica en lo que concierne al soneto, “Érase un hombre a una nariz pegado”, una nariz grande traduce sobre todo la impureza racial y moral del converso, a la vez que, paradójicamente es signo evidente de su falsa virilidad²⁶. El desarrollo de este tema nos llevaría lejos de los límites de este estudio por lo tanto, no cabe el insistir en él. En cambio, la boca de la mujer es significativa para el análisis del cuerpo obsceno. En efecto, desmesurada y voraz, cumple la misma función que el sexo a la vez que está ligada a otros aspectos de orden digestivo o excremental. Orificio impúdico por excelencia, la boca de las mujeres lascivas bebe, chupa, come, masca y traga, con intención obscena y venal:

A la opilación se acoge
porque no la den matraca
y es verdad que se opiló
de comer tierra con bragas (r 695).

²² Cf. Leo Spitzer, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, *Francisco de Quevedo: El escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 1978), p. 129.

²³ Para el empleo del simbolismo sexual del pie y del calzado, véase *P.E.S.O.* (Índice y Canciones 97 y otras).

²⁴ Vid. Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona: Barral Ed. 1974), p. 311. A este propósito Correas registra el siguiente refrán: “Ombre narigudo, pokas vezes kornudo”, Cf. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Ed. Louis Combet (Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, 1967), p. 169 a.

²⁵ Cf. G. Baptista della Porta, *De Humana Physiognomía*, en *Extraits de l’ouvrage de J. B. Porta, napolitain, sur la Physiognomie humaine*, (Paris: Depelafold, 1807), p. 288.

²⁶ Vid. Maria Grazia Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, op. cit., p. 70 y ss., y “La obsesión anal en la poesía de Quevedo”, *Actas del 7.º Congreso Internacional de Hispanistas*, Brown University, 1983 (Madrid: Itsmo, 1986), p. 483.

De beber se fue a opilar
chupando se desopila. (letr 655).

Si cuando quereis bureo
ha de ser con un señor,
hijas, cuando tengais hambre
mascad un príncipe a dos (r. 714).

Como abertura fecal, la boca expulsa excrementos y toda clase de inmundicias:

“Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo” (s. 551).

“La boca que fue chirlo agora embudo,
(...) nos vende por babas el engrudo” (s. 569).

Luego, como el ano, emite ruidos groseros y olores nauseabundos. Quededo compara el beso al contacto de dos orinales:

“¡Quién os pudiera acechar
cuando tras llamaros hijos
os besais, donde los besos
son un choque de servicios!” (r. 748).

La obsesión por el olor fétido aparece en los poemas a varios niveles: en primer lugar como complemento de la concepción bíblica de la mujer basada en su impureza corporal. La menstruación y la materia fetal estaban consideradas como excrementos más o menos benignos²⁷. Uno de los sonetos más célebres comienza así: “La vida empieza en lágrimas y caca” (s. 535). Además era frecuente asociar la pestilencia al cuerpo obsceno. La puta, como dice Covarrubias, “es la mujer *quasi putida* porque esta siempre escalentada y de mal olor”²⁸. Si la etimología es falsa, la idea es un hecho socialmente admitido en la época e incluso científicamente corroborado. Incitada por el calor de la lujuria, la mujer exhala un cierto olor que se puede comparar al que desprenden los animales hembras para atraer al macho. El adjetivo “cachonda” podía calificar lo mismo a la perra que a la mujer lasciva. También se decía que la que administraba mal su cuerpo no cuidándolo según las reglas de la higiene o infligiéndole un régimen alimenticio o sexual exagerado, a causa de la combustión de la sangre y de los

²⁷ Vid. Claude Dulong, *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle* (Paris: Hachette, 1984), 15-17.

²⁸ Cf. Tesoro... art. *puta*.

humores internos, expulsaba su pestilencia al aire y lo corrompía. El mal aliento de la prostituta podía incluso transmitir la peste²⁹. Los romances de Quevedo reflejan estas creencias: “La Gil que con un bostezo / enfermó toda Segorbe” (r. 690), o la Escarapela: “Mujer que con un bostezo / plagaste tu vecindad” (r. 744), y por autonomasia la misma Plaga: “Mujer que peló una calle / con un suspiro no más” (r. 864).

A diferencia del aroma delicado de la castidad, que se eleva simbólicamente al cielo como una oración, el hedor del pecado recuerda al infierno. De aquí que el olor fétido de la mujer atraiga al demonio, que lo encuentra familiar, pues se asimila con las emanaciones sulfurosas. Quevedo dice a una de sus viejas lascivas: “Hueles a cisco y alcrebite / y la podre te sirve de pebete” (s. 549),³⁰.

Finalmente, la boca-sexo-ano puede alcanzar dimensiones monstruosas y diabólicas en consonancia con el apetito sexual desmesurado que tradicionalmente se atribuye a la mujer: “Una bocaza de infierno/con sendos bordes por labios” (r. 729). El orificio obsceno se convierte en un abismo insondable por donde el pecador se precipita víctima de su lujuria. Pasamos de la obscenidad a la visión ascética y religiosa de lo sexual. La ideología explícita de un Quevedo predicador asoma detrás de su propia definición del sexo: lo llama pomposa y siniestramente “el sepulcro del deleite” (r. 730, v. 44).

La noción de sepulcro aplicada en este sentido procede de una vieja tradición filosófica y folklórica que considera a la mujer como la tumba corporal del hombre³¹. Su sexo es el lugar de donde todo procede y adonde todo converge, incluso el infierno. Sin embargo, el oximorón en Quevedo no sólo tiene connotaciones misóginas relativas a la obscenidad, sino que concuerda perfectamente con su concepción ascética de la vida. En efecto, el sepulcro del deleite sugiere primeramente que el lugar por excelencia del placer carnal es el recinto de la corrupción, útero pestilente portador de muerte física. Según las teorías científicas de la época, la sangre menstrual y los excrementos retenidos en él desprenden vapores putrefactos y materia cenagosa comparados a los que salen de una llaga purulenta, como la llamada “fuego de San Antón”³². En segundo lugar, siempre en fermentación como una incubadora caliente y oscura, el útero puede ser una caverna infernal apta para alojar al demonio. El lujurioso encarnizado encuentra allí la muerte segura del alma. Nos encontramos aquí delante de una de las ideas claves del ascetismo quevediano: la de situar la muerte real y metafórica en

²⁹ Vid. Annick Le Guerer, *Les pouvoirs de l'odeur*, (Paris: Ed. François Bourin, 1988), 58-119.

³⁰ Cf. Tesoro... art. *podre*: “La sangre y el humor podridos”.

³¹ Cf. M. Bajtin, *La cultura popular... op. cit.*, p. 240.

³² El “fuego de San Antón” se refería a la vez a la herida que provocaba la gangrena y a las fuertes tentaciones de la carne que el Santo tuvo que sufrir. Quevedo emplea jocosamente el equívoco para referirse a las piernas flebíticas de las gallegas y a su tradicional lascivia: “Andan hechas San Antones con su fuego y su gorrín” (r. 730).

el mismo meollo de la vida. El alcance de esta paradoja puede medirse en parte analizando el acto sexual en los poemas.

II. LA OBSCENIDAD DEL PLACER SEXUAL

Como los teólogos y moralistas de la época, Quevedo cree que el placer sexual ensucia el alma incluso dentro del matrimonio³³. Por su carácter irracional rebaja al hombre a la categoría de los animales y le hace esclavo de la carne³⁴. El concepto "carne" hay que entenderlo en sentido religioso como la libido o la voluptuosidad desenfrenada que comporta sistemáticamente el pecado de la lujuria; en sentido científico, lo carnal representa toda inclinación o determinación física que ata el cuerpo a los placeres del sexo. Ambas definiciones no sólo se complementan, sino que se identifican³⁵.

Quevedo se encara con el problema desde esta doble perspectiva pesimista y desengañada. La naturaleza débil, mortal y miserable de la existencia humana se patentiza en el determinismo implacable, en el fatalismo del pecado. El espíritu, onnubilado por la carne, es irremediamente vencido. La lucha antitética entre el cuerpo señor y el alma esclava es un tópico que don Francisco, estoico-cristiano, trata dramáticamente en *La Cuna y la Sepultura*³⁶ y en los salmos del *Heráclito cristiano*. En este *Cancionero* espiritual, la soledad del hombre frente a esta lucha desigual, el miedo a la condenación eterna y la impotencia de evitar el infierno, constituyen una constante temática que desarrolla con los acentos sinceros de un pecador arrepentido: "¡Oh baja servidumbre / que quiero que me apague y no me alumbre!" (sal. VI).

Las mismas preocupaciones religiosas aparecen en filigrana en la poesía satírico-burlesca. Detrás del tono chusco y jovial se adivinan los reproches de un cristiano inflexible que condena la carne porque siente irremediamente su atracción. En una serie de sonetos que exaltan con aparente cinismo el placer sexual, el término "pecado" se repite invariablemente reemplazando la noción

³³ Traductor y comentarista de San Francisco de Sales, su *Introducción a la vida devota*, contiene dos capítulos (XXXVII y XXXVIII) dedicados a recriminar a los esposos demasiado fogosos. Cf. *Obras completas de Quevedo*, Ed. Felicidad Buendía (Madrid: Aguilar, 1981), 1860-1867.

³⁴ San Agustín decía que en el Paraíso Terrenal las relaciones sexuales no eran voluptuosas; de no haberse cometido el pecado original, el hombre continuaría sirviéndose de su sexo de la misma manera racional y voluntaria que se sirve de otros órganos sensitivos. Cf. *La cité de Dieu*, XIV, 24, Ed. de Combès (Paris: Desclée de Brauer, 1960), 450-451.

³⁵ Huarte de San Juan admite que "los instrumentos de la generación" inclinan fatalmente al hombre a pecar. Cita como ejemplo a San Pablo, que sentía en su fuero interior las dos leyes contrarias: la de la gracia y la de la tentación. Cf. *Examen de ingenios... op. cit.* p. 44.

³⁶ Cf. Quevedo, *La Cuna y la Sepultura*, O. C. p. 1331: "Pues si miras en sí qué es la hermosura que te aparta de toda paz y de todo bien, verás que es un cautiverio de los sentidos, adonde tu memoria, entendimiento y voluntad, padecen servidumbre de vicios a quien da imperio sobre tí el regalo, amor y pasión."

de "goce": "Pago a Silvia el pecado, no el capricho" (s. 529); "Pues amo yo glotón todo el pecado" (s. 562),³⁷.

En el universo de personajes obscenos de Quevedo todos pecan y todos reciben el merecido castigo del infierno. En el romance titulado *Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía*, se registran más de quince alusiones que connotan la condenación de la carne. El burdel es sinónimo de "mesón de las ofensas", "paradero del vicio", "infierno barato" y hasta "barranco del género femenino"; los clientes son "bribones de la culpa" y "pecadores de improvisito"; el acto sexual no es otra cosa que "pecar a bulto", "la sopa del demonio", o sencillamente "el pecado mortal". La moraleja, casi siempre de obligación en esta clase de poemas, lleva implícita la actitud reflexiva de alguien que toma en serio la cuestión: "¡Qué caro vende / el infierno Satanás!".

En lo que se refiere al personaje de la prostituta, Quevedo parece adoptar todos los prejuicios misóginos de la época. Como la representante más baja del sexo débil, no sólo es desvergonzada, deshonesta y liviana, sino que posee todos los vicios de su imperfección congénita. Los moralistas del siglo XVII siguen pensando como los teólogos y Padres de la Iglesia sobre la naturaleza imperfecta de la mujer. Según sus teorías, todo ser humano posee un alma asexual y un cuerpo afectado de uno de los dos sexos. Sin embargo, el cuerpo del hombre refleja siempre el alma, lo que no es el caso del de la mujer. Sólo el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios; la mujer goza de este privilegio únicamente en su alma, ya que su cuerpo constituye un obstáculo permanente que le impide razonar³⁸. Quevedo sobrepasa el alcance de estas ideas privando a la prostituta también el derecho a su espiritualidad:

"Tusona con ropa de oro
traiga célula que diga:
'En este cuerpo sin alma
cuarto con ropa se alquila.'" (r. 743).

Además, en los libros de Medicina se leía que el cerebro de la mujer, húmedo y frío como el de los niños y el de los criminales³⁹, era más pequeño que el del hombre, pero que por el contrario el resto de sus vísceras estaban más desarrolladas. Esto explica que tuviera un apetito sexual insaciable, apetito que de no satis-

³⁷ En el *Chitón de las tarabillas* se encuentra la réplica recriminatoria que concuerda con este grupo de sonetos: "Mirate a tí, picarazo, en esta edad, si te has dado buen hartazgo de ofensas a Dios, siendo conocido por hambón de pecados." Cf. *El Chitón de las tarabillas del Licenciado Todo-lo-sabe*, Gúesca, 1630, f. 28 r. y v.

³⁸ Estas disquisiciones proceden sobre todo de San Pablo y de San Agustín, Vid. Jean Delumeau, *La peur en Occident*, (Paris: Fayard, 1978), p. 407.

³⁹ Cf. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios...* p. 319: "La frialdad y la humedad son las calidades que echan a perder la parte racional."

facер regularmente podía poner en peligro su salud. Véase lo que escribe el Dr. Huarte de San Juan al respecto: "Por retención de la simiente (...) muchas mujeres quedando mozas y viudas vinieron a perder el sentido y movimiento, el pulso y respiración y tras ello la vida".⁴⁰ Sobre estas teorías reposan las falsas ideas sobre el furor uterino y el sofoco de la matriz, que, desarrolladas un siglo más tarde, comenzaban ya a imponerse en la literatura antifeminista que explotaba gustosa la vena peyorativa del tema⁴¹.

En la poesía de Quevedo cualquier mujer es por principio extremadamente lasciva, incluso la más vieja. Pero, sobre todo, lo que se le reprocha es que además de vender el amor, lo practique con avidez y con gozo:

"De azogue son sus pedazos,
siempre en ellos se remeda,
bien se le entiende del sexto,
bien la lujuria menea."
(...) Continuo peca con galas
cosa que a todos alegra,
pues va cargado con brincos
el pecado en que ella peca" (r. 768).

El tema de la insatisfacción femenina aparece repetidas veces. En su larga sarta de tercetos contra el matrimonio, describe las actividades adúlteras de una Mesalina entregada insaciablemente a la prostitución: "Cuando cansada se iba mas no harta / del adúltero y sucio movimiento" (p. 639, v. 216-217); o cuando se refiere a la frustración de la Plaga después del acto sexual en la Cuexca de Alcalá, en donde quedó "embadurnada y no harta" (r. 864). A veces el único móvil que lleva a la mujer al matrimonio es su lascivia exagerada: "Tu golosina mal se disimula / pues aunque torpe en la lujuria peca, / mucho capón, pecado es de la gula" (s. 576)⁴².

Como San Francisco de Sales, Quevedo piensa que el amor conyugal debe carecer de concupiscencia y de apetito. Toda búsqueda del placer dentro del matrimonio transforma el coito en adulterio. Sólo se permite cuando existe

⁴⁰ *Id.* p. 312.

⁴¹ Teniendo en cuenta que los humores retenidos en el útero, por ser fríos y húmedos, son aptos para recibir "impresiones y figuras", el diablo de la lujuria encuentra en él un alojamiento ideal. El furor uterino se consideraba así una enfermedad demoniaca, ya que según los médicos de la época se manifestaba por movimientos incontrolados de las fibras de la matriz. Un doctor francés del siglo XVIII escribía lo siguiente: "La fureur uterine c'est un serpent qui s'est insensiblement glissé dans le coeur d'une jeune fille nubile, d'une veuve privée d'un homme fort, même les femmes mariées ne sont pas exemptes". Cf. M.D.T. de Bienville (Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1771), *Chap. Premier*, p. 15.

⁴² Las relaciones sexuales con un capón constituían un pecado mortal tan grave como el pecado "contra natura". Vid. P.E.S.O., Canción 97.

intención de procrear. Cualquier fantasía que excluya esta finalidad comporta una perversión sexual del mismo tipo que la sodomía:

“Que ande siempre persignada
de puro buena mujer
y calvario quiera ser
cuando en los vicios Sodoma” (letr. 645).⁴³

En una época en la que no se distinguían tan claramente como ahora los sentimientos de la sensualidad, el amor, como la melancolía o la cólera, no tenía la dimensión psicológica que se le da actualmente. Significaba sobre todo una realidad material y científica que, si ya no la trataban los médicos con el mismo rigor que en el siglo XV⁴⁴, era juzgada conducta insensata e irracional. Los remedios contra el amor destinados a curar el alma y el cuerpo del enamorado eran aún frecuentes en los tratados teóricos sobre el comportamiento ético y moral⁴⁵. Pintándolo repugnante y peligroso, la razón, perturbada por los órganos genitales, podía encontrar el equilibrio perdido y desengañarse.

Para Quevedo, el acto sexual, por sucio y grosero, es la ilustración más elocuente del desengaño de la vanidad del mundo, el *sic transit gloria mundi*. La escena de amor de la Cuexca de Alcalá (r. 864), muestra en la delectación con que los detalles obscenos son descritos, la bestialidad de un acto considerado inmundo y deleznable. Los términos que definen el esperma pertenecen al campo semántico de lo excremental y corrupto: “gotas achocadas”, “vómitos”, “cámaras”, etc. Más que un elemento vital, es una grasa fétida que el organismo descompuesto desecha⁴⁶. Estas teorías nos revelan, por otra parte, las preocupaciones de orden corporal que obsesionaban en la época. En un mundo de epidemias y de pestes, el acto sexual se consideraba nocivo para la salud a dos niveles. Primeramente, usa y debilita el cuerpo, lo predispone a la contaminación. El hombre entero, según Covarrubias, es “el que no está gastado con el trato de mujeres”⁴⁷. En segundo lugar, el coito suponía una amenaza física, pues el

⁴³ Sobre el valor obsceno en el Siglo de Oro de “persignada” y “cruzada” como también “santiguada” y otros términos religiosos, véase Louis Combet, “Un cas typique de *cazurrismo*...” *op. cit.*, 28-29.

⁴⁴ Vid. Françoise Vigier, “Remèdes à l’amour en Espagne aux XVI et XVII siècles”, *Travaux de l’Institut d’Études Hispaniques et Portugaises de l’Université de Tours*, 1979, 151-184.

⁴⁵ El Dr. Huarte de San Juan da en su *Examen de ingenios* una serie de remedios para tratar seriamente el mal de amor, Cf. pp. 443-444.

⁴⁶ En la *Providencia de Dios*, Quevedo describe la concepción del hombre en los mismos términos repugnantes que Salomón en su *Libro de la Sabiduría* (VI, 2, 8): “Fuiste engendrado del deleite del sueño y del sudor espumoso de la substancia humana en el vientre de tu madre y amasado en el humor superfluo, veneno vestido de sangre que, médicos y auxiliares, derraman los meses.” Cf. *O. C.* p. 1548. La medicina ignoraba aún el proceso exacto de la generación; el esperma fue descubierto en 1670 por Leuwenhoeck.

⁴⁷ Cf. *Tesoro*... art. *entero*.

esperma retenido en el útero y mezclado con la sangre y los excrementos producía, como hemos dicho, humores pestilentes. En esta materia cenagosa, verdadero foco de infección, podían engendrarse toda clase de parásitos inmundos⁴⁸. La creencia popular de que el cuerpo humano estaba lleno de gusanos, serpientes y hasta sapos, conquistó la ciencia y pasó a ser un ejemplo eficaz utilizado por moralistas y predicadores para amedrentar a los pecadores.

Fantasmas de una sexualidad reprimida, este tipo de imágenes guardaba estrecha relación con la posesión satánica y se contraponía fácilmente a la representación de la pureza angélica: el cuerpo inmaculado, perfumado e incorruptible del bienaventurado no sufría el ataque de los gusanos ni en vida ni después de muerto.

Quevedo, como sus contemporáneos, no parece hacer mucha diferencia entre la vida como podredumbre y la muerte como putrefacción, a la hora de condenar la carne. Cuando menciona en sus versos a los gusanos, mezcla el oscurantismo científico con el simbolismo ascético, y los describe, bien royendo la conciencia, bien destruyendo las entrañas del pecador⁴⁹. Incluso aplica las teorías agustinianas sobre la apariencia antropológica de los anélidos⁵⁰, en su *Epitafio a un italiano llamado Julio*:

“Luego que le enterraron
del cuerpo corrompido
gusanos se criaron
a él tan parecidos
que en diversos montones
eran unos con otros bujarrones.”

La iconografía del desengaño del amor lascivo alcanza en algunos poemas la dimensión esotérica de las pinturas de El Bosco o de Matías Grünewald, en donde sapos y culebras parecen devorar los órganos genitales de los personajes desnudos⁵¹. Quevedo, siempre hiperbólico, pinta a la mujer rellena de cocodrilos, como una rana inmunda (r. 748), o como una serpiente que se enrosca en el cuerpo del hombre (r. 729). Pero la cúspide de este simbolismo de la lujuria se

⁴⁸ Della Porta, basándose en Avicena, asegura que la sangre menstrual era un terreno propicio para alojar sapos y serpientes. Vid. Piero Camporesi, *La carne impassibile*, trad. en francés por Monique Aymard (París: Flammarion, 1986), 84-85.

⁴⁹ Vid. Epitafio n.º 190 y soneto n.º 118.

⁵⁰ Cf. San Agustín, *In epistolam Johannis ad Parthos tractatus*, I, 12, citado por P. Camporesi, *La chair impassible*, *op. cit.*, p. 91.

⁵¹ Acerca de la iconografía e iconología de estos símbolos de la lujuria en el arte y en la literatura, véase Jean-Pierre Clebert, *Bestiaire Fabuleux*, (París: 1971), 198-200; Luis Cortés Vázquez, *Un enigma salmantino: la rana universitaria*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1978, 21-48, y Jean Wirth, *La jeune fille et la Mort, Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique* (Genève, Droz: 1979), pp. 42-43 y 52.

halla en la imagen de una prostituta atacada por la sífilis, que en figura de can- grejo, empieza a comerla por donde más pecado había cometido:

“Dicen que el singo de Cancer
el apatusco le masca
y a melón se le condena
por no decir a tajada” (r. 695).

En sus versos obscenos, Quevedo nos presenta el cuerpo y el acto sexual como los espantapájaros del amor. Impureza e inmundicia se yuxtaponen con el solo objeto de alejar las fuerzas malignas de la lujuria que asedian al cristiano en vida. Como en los grabados de las *Artes Moriendi*, que son finalmente “artes de bien vivir”, el universo obsceno y demoniaco, pintado con toda la crudeza exigida por el tema, puede servir de instrumento eficaz para salvarse del infierno. Teniendo en cuenta que para don Francisco el infierno empieza ya en esta vida, dada la dificultad que supone dominar las exigencias del cuerpo, es natural que lo obsceno sea también la representación de su desesperada conformidad, de su desengaño. El vértigo de un pecador que considera perdida de antemano la lucha desigual contra las malas inclinaciones incrustadas en la carne.

Pero ceder a las pulsiones libidinosas es ceder pura y simplemente a la mujer. Para Quevedo, reformador y moralista, el acto sexual debilita la razón y la virilidad, hace al hombre esclavo de un ser inferior y despreciable. Muchos aspectos de su misoginia encuentran explicación en el problema religioso que acabamos de evocar. Por otra parte, se integran perfectamente en el movimiento de temor que invade la mentalidad masculina del siglo XVII ante la importancia que iba adquiriendo la mujer en la sociedad⁵².

Tomando del desengaño los rasgos más pesimistas y paradójicos, Quevedo intenta lo imposible en la época: compaginar la realidad de hombre a la realidad de cristiano.

ANTONIA MOREL D'ARLEUX
Universidad de París, III

⁵² Vid., René Querillacq, *Quevedo: de la misogynie à l'antiféminisme* (Nantes: Études Hispaniques de l'Université de Nantes, 1987).

GALANTERÍA Y MODA EN ALFONSO D'AVALOS, LITERATO Y GOBERNADOR DE MILÁN

Alfonso d'Avalos, gobernador de Milán y también literato y protector de artistas y hombres de cultura, fue uno de los grandes personajes que marcaron profundamente la historia y la cultura de su tiempo. Nacido en Ischia, cerca de Nápoles, en 1502, de la noble familia de los Ávalos, de origen español, fue educado por la poetisa Vittoria Colonna, la cual, después del fallecimiento de su marido, Ferrante Avalos, príncipe de Pescara, dedicó todos sus cuidados a la formación del joven Alfonso, introduciéndolo en el cenáculo de la corte napolitana del virrey don Pedro de Toledo, donde encontramos, entre otros, a Jacopo Sannazaro, Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Bernardino Martirano, Giambattista Pino, Mario di Leo, Costanza de Francovilla, tía de Alfonso y autora de algunos versos llenos de piedad cristiana, y, naturalmente, a Juan de Valdés, sostenedor de la tertulia religiosa frecuentada por numerosas damas napolitanas, entre las cuales figuraban Vittoria Colonna, Isabella de Brivio y Lucia Visconti.

Noble de estirpe y valeroso, bello y elegante, amante de las artes y de las letras, capaz de componer versos de notable perfección, Alfonso d'Avalos encarna en la mente ardiente de Vittoria la imagen de un ideal materno frustrado, ideal humano y espiritual que contempla el signo de la trascendencia divina en armonía con la concepción idealista del perfecto cortesano, según las leyes galantes de la refinada corte renacentista italiana.

El magisterio moral y cultural de Vittoria Colonna está documentado por la práctica de los sonetos respuestas, además de la numerosa correspondencia y los repetidos encuentros habidos entre ella y el joven Alfonso, según demuestra la rica documentación literaria e historiográfica existente, entre la cual resalta un manuscrito de comienzos del siglo XVI —aún inédito, si bien conocido por algunos especialistas— concerniente a la biografía del futuro gobernador de Milán,

escrita por Filocolo Alicarnaseo, seudónimo grecizante de Costantino Alessandro Castriota de los Marqueses de Atripalpa, familiar y paje fiel del marqués del Vasto.

Sobre la figura del célebre Marqués, hombre de extraordinaria belleza y elegancia, como continuamente recuerdan sus biógrafos y como demuestra la rica iconografía del tiempo —entre la cual, algunos retratos de Tiziano y una serie de reproducciones que parecen compartir con el análogo testimonio dejado por la tradición literaria¹—, existe una vasta e interesante documentación, en gran parte relativa a la actividad política, que ilustra la brillante carrera realizada por el joven Avalos, nombrado a los 26 años comandante general de las tropas imperiales en Italia y triunfador sobre los turcos en la histórica conquista de Túnez; carrera que sucesivamente, tras la retirada de Cerasola en Piamonte, y las sospechas, nunca aclaradas, sobre la muerte de algunos embajadores en el territorio lombardo, se ve bruscamente truncada. Así el Marqués, perdidos los favores de Carlos V, en pocos años abandona la vida política y se retira al castillo de Vigevano, cerca de Milán, donde muere en 1546.

De todos modos, el momento fundamental de su actividad política y cultural queda ligado a su experiencia transcurrida en el ex ducado de Milán, donde, en 1538, después del breve mandato del cardenal Caracciolo, el marqués del Vasto es nombrado gobernador. A partir de este momento, el marqués y su noble consorte, doña María de Aragón, la mujer cantada por Tansillo y retratada por Tiziano, abren en Milán su suntuosa morada, que en poco tiempo se convierte en centro importante de una vida social compleja y rica en manifestaciones culturales, en fiestas y bailes, en juegos y entretenimientos galantes. En torno a ella y a su refinada corte se forma rápidamente una tertulia literaria frecuentada por damas y gentilhombres, literatos y militares: siempre varia y brillante a causa de las continuas visitas que llevan a palacio a nuevos personajes y a hombres de ciencias, a embajadores y a artistas, ligados al servicio de la cancillería imperial, o que gravitan sobre las arcas del estado de Milán: como, por ejemplo, el pintor Tiziano, el embajador y poeta don Diego Hurtado de Mendoza y el joven capitán Hernando de Acuña, comandante de la cercana plaza militar de Cherasco, en Piamonte.

A este propósito es interesante leer el testimonio dejado por Luca Contile, secretario del Marqués, que ilustra la vida galante de la corte milanesa. En una

¹ Además del homenaje literario reservado al Marqués del Vasto por numerosos escritores italianos (entre los cuales: Ludovico Ariosto, Baldassare Castiglione, Bernardo Tasso, Gaspara Stampa, Pietro Aretino), no hay que olvidar los encomios personales dedicados al gran personaje, protector de artistas, por muchos poetas españoles del tiempo, como Hernando de Acuña, que escribe para el Marqués numerosas rimas; Gutierre de Cetina, que dedica al gobernador los sonetos XIV y LVI, y, por fin, Garcilaso de la Vega, amigo y compañero de arma del Vasto al cual, según opina Tomás Navarro Tomás, siguiendo las indicaciones de Herrera (*Garcilaso*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 223, nota 1), el toledano dirige su soneto XXI, que empieza "Clarísimo Marqués en que derrama."

carta, fechada en Milán el 2 de enero de 1454, él nos informa que “ogni giorno, vengono le gentil donne di questa città a visitar la Marchesa, la quale poi le mena alle stanze del Marchese dove vertuosamente si ragiona e balla”². Precedentemente, en otras cartas enviadas a varios amigos y diplomáticos, el secretario no deja de expresar su admiración por la magnificencia y galantería de su señor, el cual, escribe:

[El Marqués] tiene d’ogni sorte persone; altre obligate a l’armi, altre a li officij domestici, altre alle secretarie, altre a libito d’esso Principe, il quale, se si diletta di lettere fra queste non applicate a negocij necessarij, e fermi, trova chi musica, chi altra destrezza d’ingegno e d’arte, e di questi tale si prevale ragionando, e divisando, secondo che soviene a proposito. Et particolarmente il Signor Marchese del Vasto prende cotidiana consolatione di domandare hor uno, hor un altro, hor di historia, hor di cosmografia, hor di sacra scrittura, e il più delle volte di poesia, dove egli ancora mostra bellissimo ingegno³.

y aún, hablando del ambiente cortesano de la corte de Milán, informa:

Vi è gran copia di gentil’huomini amatori di virtù, amorevoli verso i forestieri, piacevoli in conversazione, affabili, grati, magnanimi, giusti e liberali. Et ardisco di dir questo senza offendere verun’altra natione, ch’in Milano si può imparar il vero modo di viver nobilmente et illustremente. Qui di cavalleria si può veder quasi il primo splendore, di dottrina meravigliosa conversatione, di giustizia il primo Senato: qui sono l’alterezze senza arroganze, la liberalita senza fintione, le pompe senza superfluita, i conviti senza avaritia, e tutte le arti con maraviglia⁴.

Análogamente, en la correspondencia del humanista e histórico Paolo Giovio, asiduo frecuentador de la corte milanese y gran estimador de Alfonso d’Avalos y Vittoria Colonna, leemos que el Marqués conversa a menudo “col fior del popol grasso di Santo Ambrogio, che in effetto vi e di galantuomini in lettere, et in costumi, abbondanza et feste assai”⁵.

Naturalmente, el centro de la intensa vida galante de la corte milanese, frecuentada por cortesanos y militares, literatos y artistas, prelados y juristas, está representado por la brillante figura del Marqués del Vasto. Su ideal heroico de vida, expresado por el ejercicio de las armas al lado del de las letras — la espada y la pluma— interpreta egregiamente el modelo aristocrático afirmado por Balthasare Castiglione en su *Cortegiano*.

Pero más allá de los indudables méritos por su actividad militar y literaria — de esta última es suficiente recordar el testimonio tributado por Ludovico

² Luca Contile, *Lettere*, Venezia, 1564, f. 13.

³ *Ibidem*, f. 18.

⁴ *Ibidem*, f. 14.

⁵ Paolo Giovio, *Lettere*, I, p. 55.

Ariosto y Garcilaso de la Vega⁶— interesa aquí, en el ámbito de este Seminario, recordar uno de los aspectos más llamativos de su personalidad; es decir, el cuidado excesivo que el Marqués concedía a la manera de vestir y al porte exterior, tanto es así que era considerado uno de los hombres más elegantes y admirados de su tiempo. Claro es que el concepto de elegancia y moda corre en este caso estrechamente unido con el de la prestancia y belleza física, en que igualmente se distinguía la persona del gobernador de Milán: de veras, pocos hombres, según los numerosos testimonios del tiempo (*de gustibus non es disputandum*), podían competir con la incomparable belleza física del marqués del Vasto.

En efecto, sostenedores y detractores de Alfonso d'Avalos, todos están de acuerdo en este punto. La inscripción de la famosa colección del siglo XVI *Ritratti e Elogi di Capitani illustri*, puesta debajo del retrato del marqués, lleva estas pocas pero significativas palabras: "Haveva statura giusta, et era forte di membra e bello d'aspetto"⁷; igualmente el mencionado Paolo Giovio lo define en su *Elogia Doctorum Virorum*: "Mortaliū formosissime et fortissime Docum"⁸. Y también, Pierre Bourdeille, abad de Brentôme, en su conocido libro *Les vies de Grands Capitaines Estrangers et François*, escribe del Vasto que: "Il estoit fort grand, de hault et tres belle taille". Por su parte, Giovanni Mario Crescimbene comenta sobre las calidades de la persona del Vasto: "La Natura il dotò di tal bellezza di corpo, e di tanta grandezza d'animo, che in sì fatti pregi avanzò tutti dell'età sua"⁹.

En realidad, el Marqués del Vasto tendía a aumentar y a exaltar las dotes naturales de galantería física con una extrema finura en el vestir y en el uso de perfumes y ungüentos olorosos, costumbres que figuraban en los cánones de comportamiento en boga entre los nobles españoles. Observaba a este propósito Alfredo Reumont en su estudio sobre la obra de Vittoria Colonna que: "El Marqués recobrando atavismos ibéricos y moriscos, se mostraba por todas partes perfumadísimo y afectadísimo en todas las vanidades de la persona y en los arreos ecuestres (...) Acentuaba en fin lo que de español había italianizado y de italiano españolizado"¹⁰. La extrema vanidad del Marqués viene subrayada también por Pierre Bourdeille, que define a d'Avalos como un gran galán, añadiendo que él "s'abillant toujours fort bien, et se parfumant fort, tant en paix qu'n guerre, iusques aux selles de ses chevaux"¹¹.

⁶ Ver nota 1.

⁷ Paolo Giovio, *Ritratti e Elogi di Capitani illustri*, Roma, 1635, p. 221.

⁸ Paolo Giovio, *Elogia Doctorum Virorum* (Roma; Instituto Poligrafico dello Stato, 1972), p. 84.

⁹ Pierre Bourdeille, *Les vies de Grands Capitains estrangers et françois* (Paris: August Desrez), p. 386.

¹⁰ Alfredo Reumont, *Vittoria Colonna, vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, trad. de G. Müller y E. Ferrero (Torino; Lescher, 1892), p. 40.

¹¹ Pierre Bourdeille, *cit.* p. 52.

En este sentido, el testimonio del manuscrito inédito de Filonico Alicarnaseo aparece interesante, ya que se funda en la transcripción de episodios verídicos, como por ejemplo cuando recuerda a Carlos V —fascinado por la elegancia del Vasto— que declara delante de su *entourage* gentilicio: “Dove non è il marchese, corte non trovo, né si può ragionevolmente tenere”¹². Alicarnaseo, por otra parte, a lo largo del relato de la aventurosa vida de su señor, nos informa continuamente sobre las extraordinarias dotes de coraje, habilidad y fascinación personal ostentadas por el Marqués, demostrándose en justas, torneos y mascaradas y otros ejercicios de valor y galantería, muy diestro, ejercitado y desenuelto. Por eso, continua, y por su incomparable belleza:

era contrattatore di più segreti amorosi congiungimenti, ritrovando, per essere grato a donne, nuove maniere di ricami, varie fogge di vestire e non pensate usanze di tapezzerie e guarnizioni, donando vestimenti, cavalli e ciò che gli veniva dimandato a giovani, a persone dotte, a soldati, a buffoni ed a tutti coloro che del suo avvalere e servire pensavano. Per qual rispetto era egli comunemente amato e celebrato da chiunque il conosceva e mirava¹³.

Graciosa e hilarante aparece la escena contada por Filocolo, que reconduce al momento de la captura de Francisco I en Pavia por obra de Ferrante y Alfonso d’Avalos. A la prisión de Pizzighittono, en provincia de Cremona, donde sucesivamente está encerrado el joven monarca francés, va con frecuencia “il marchese bellissimo del Vasto a visitar a Francesco”, nos informa el fiel biógrafo, y continúa escribiendo:

Della cui visita e conversazione godeva il re più che d’ogni altra cosa, si per la possessioni di bellezza ed onorate parti, come per far Francesco, giovenissimo allora, uguale a lui, profession di bello e bel disposto ancora. Con chi or competendo di statura, or di strettezza ed angustia di cintura, e talora d’abilità e disinvoltura di vita, avea sempre che fare. Vogliono nondimeno alcuni che amorosamente lo riguardasse, sendo il Vasto in quel tempo la piu bella e vaga creatura che fusse in terra (...), e procaccionando vestirse le calze e i gipponi che vestiva egli. Il qual, pe dargli pena di non posser de beltà competer seco, lo faceva stringer tanto nella cintura, que il re era sempre rammaricato di non poterse racchiudere in tal parte¹⁴.

La galantería y el esmero extremo ostentados por el Marqués acababan por imponer su figura como prototipo del perfecto cortesano, y mucho más como modelo de elegancia y referencia —un verdadero *top model*— para numerosos caballeros del tiempo; a los cuales muchas veces vemos competir en emular en

¹² Ms. XB. 67. f. 140 r. de la Biblioteca Nazionale de Nápoles.

¹³ *Ibidem*, f. 196 r.

¹⁴ *Ibidem*, f. 13.

los adornos y atavíos a la persona del marqués. Es suficiente para esto mirar los ejemplos de las ilustraciones del código de la biblioteca veneciana Querini Stampalia (siglo XV). El precioso manuscrito, titulado *Il libro del Sarto* (El libro del Modisto), ya estudiado en 1936 por el histórico del arte Fritz Saxl¹⁵, constituía el muestrario del modisto Gian Giacomo del Conte, que lo utilizaba para los encargos de sus clientes pertenecientes a la gran nobleza milanesa. Entre los varios diseños y dibujos que figuran en el código hay tres retratos ecuestres de nobles personajes —el gobernador de Milán Alfonso d'Avalos, el noble flamenco Philippe de Lalaing y el capitán de Bérgamo Conte Francesco d'Albano— reproducidos en “alta uniforme” y con el bastón de mando, que podemos considerar similares, y, desde el punto de vista cronológico, derivados del modelo del Marqués del Vasto. En éste se inspiran claramente los demás, hasta en el detalle del rizo de hierba colocado en el suelo debajo del caballo, imitando la majestuosa figura del Marqués, que aparece en toda la belleza y riqueza de su espléndido atavío, en perfecta armonía con el movimiento del plumaje, la silueta de la figura, los colores, las líneas y el dibujo, la rica geometría de la gualdrapa y las guarniciones que adornan el caballo.

El apego de Alfonso d'Avalos al lujo y al fasto de la vida mundana —si bien impuso algunas ordenanzas restrictivas a las costumbres milanesas con el fin de que se observase una rigurosa compostura exterior— encuentra su gran momento de apogeo y ostentación con ocasión de la visita de Carlos V a la ciudad de Milán, que duró el 22 al 27 de agosto de 1541: “breve fue la visita, pero largo e inolvidable el daño”, comentó con acritud un cronista milanés. El Marqués del Vasto, dada la extraordinariedad del acontecimiento por el que tanto él se había prodigado, quiso renovar completamente la cara de Milán, haciéndola digna de un personaje tan grande. Sigamos por un momento la descripción del rico aparato de los preparativos a través del vivo relato de uno de los historiadores de la época, Gasparo Bugati, que escribe:

Il Marchese se pose ogni suo studio ad abbellire le sue genti, e tutto l'essercito à far pomposo; non mancandogli alcuna cosa che per questo intento non gli potesse esser pronta dalla abbondante varietà dell'arti di Milano [...].

[Egli] vesti a livrea tutta la corte riccamente, la guarda, la cavalleria, e tutti quelli che ad esso appartenea: impose a tutti i feudatari dello stato il simile, nobili, e à Cittadini della città, e à Capitani di condotta si da cavallo, come da piedi¹⁶.

La descripción de Bugati continúa, llenando muchas páginas de su crónica, deteniéndose a ilustrar en todos sus ricos detalles el gran aparato y la sus-

¹⁵ Fritz Saxl, *Costumes and festivals of milanese society under spanish rule* (London: British Academy, 1936), pp. 3-8.

¹⁶ Gasparo Bugati, *Historia Universal e particolarmente di Milano*, Venezia, Gabriel Giolito, 1571, p. 858.

tuosa escenografía de los adornos de los arcos triunfales, carros alegóricos, marcos y medallones diseminados por toda la ciudad, que conducían desde la entrada periférica hasta la plaza de la catedral, donde destacaba un último arco coronado por un enorme monumento ecuestre dedicado al emperador. Igualmente, largo y minucioso era el interminable cortejo que precedía la entrada de Carlos V: compuesto, apunta el cronista, por treinta jovencitos de los primeros nobles de Milán, y todos vestidos de terciopelo, rasos blancos bordados de oro y de plata, adornados con collares, alfileres, plumas, espadas, puñales; seguidos a breve distancia por otros trescientos jóvenes vestidos de blanco en seda. Muy admirada era la caballería, con los caballos cubiertos de terciopelos bordados de oro y de plata, con collares asimismo de oro, y testeras, ricamente engalanadas y armaduras finas. Por fin, el gobernador resplandecía en su armadura de comandante general, llevando en la cabeza un tabardo de terciopelo negro.

El lujo y el fasto, más allá de los acontecimientos excepcionales como éste de la visita imperial, formaban parte de la vida de la corte milanese de Alfonso d'Avalos. En aquellos años fue en efecto enorme la importancia dada a las fiestas y en particular a los carnavales, que se celebraban con gran participación y regocijo por parte del público milanés. Matteo Bandello, en muchísimas de sus novelas cortas, hace continua referencia a la suntuosa sociedad milanese de aquel tiempo, deteniéndose en la descripción de la extraordinaria riqueza de los atavíos, la noble y refinada galantería del ambiente cortesano y, en fin, los opíparos banquetes que caracterizaban las fiestas de los grandes personajes de la ciudad.

Con relación a la excesiva predilección demostrada por el Marqués en el vestir y en particular por los perfumes, menciono por último el irónico y personal testimonio dejado por Pietro Aretino, que estuvo también en relación directa con Alfonso d'Avalos.

Como es conocido, el Aretino, llevado por su codicia e interés por el dinero, pasó con facilidad al servicio de un poderoso a otro: de Carlos V a Francisco I, al Papa, a reyes y reinas de toda la tierra. No maravilla por tanto que intentase igualmente hacerlo con el Marqués del Vasto, amigo y protector generoso de muchos escritores y artistas. Sin embargo, la terrible pluma del Aretino, siempre dispuesta a la adulación con sus mecenas —del cual, como en el caso del Vasto, recibía además la pensión cesárea de 200 escudos— volvía a hacerse peligrosa, especialmente después de los repetidos retrasos en el pago de la pensión, a los cuales —por crónica falta de dinero exigido por las continuas guerras— se veía obligado el gobernador de Milán. Esto, sobre todo, cuando la gloria militar del Marqués empezó a ofuscarse, como después de la derrota sufrida por las tropas españolas en Cerasola en Piamonte. En esta ocasión, sacando pretexto de un nuevo retraso en el cobro de su pensión, el Aretino daba inicio a un irrespetuoso soneto que dice:

Il Marchese del Vasto, da Nembrotto
 Che haveva posto monte sopra monte,
 Ne l'ultima battaglia di Piemonte,
 con riverenza se la fece sotto;

añadiendo la amenaza: "Per Dio che finisco il sonetto"¹⁷.

Naturalmente, con relación a la excesiva elegancia lucida por el marqués, la terrible pluma del escritor, sobre todo cuando ya no estaba a su servicio, no podía permanecer indiferente. En efecto, el Aretino parece encontrar particular deleite en subrayar e ironizar su proverbial manía y exceso por el uso de los perfumes; como cuando, por ejemplo, el gobernador de Milán se presenta en Venecia con la esperanza de ser nombrado capitán general de la campaña contra los turcos, intentando —pero en vano— seducir con la elegancia de su persona a los respetables representantes de la República veneciana. Dicen los irónicos versos del Aretino:

E cio piu ch'altra cosa l'ha imbarcato
 A venir qui lasciando la Marchesa
 Ma prima in ambra ha fatto una gran spesa
 E l'unto alli stivali ha raddoppiato.
 Credendo forse la sua eccellenza
 Pigliar questi magnifici messeri
 Quasi altrettanti bufali pel naso¹⁸.

Aún —y por último—, tras recordar las palabras de elogio y admiración que tributó al marqués del Vasto su devoto biógrafo Filocolo Alicarnaseo, quien recuerda continuamente sus excepcionales dotes de belleza y elegancia, podemos cerrar este brillante cuadro relativo a la elegancia de Alfonso d'Avalos, mostrando, el día de su entierro, en Milán, su melancólica cara cubierta por un velo transparente, pero iluminada por la luz de una gran rosa de oro —extremo homenaje a la gloria humana del personaje—, así como cuenta la crónica anónima de un historiador de la época:

[...] poi veniva i Trombetti e tambuti vestiti di nero: di poi il cadavere del Marchese del Vasto vestito con una veste rossa come uno de li ordinari del Duomo con guanti ed anelli nelle deta, corona dorata in testa, faccia discoperta, ma coperta di un trasparente velo, et una rosa d'oro grande da una parte¹⁹.

GABRIELE MORELLI
 Universidad de Milán

¹⁷ El Aretino escribe la composición con ocasión de la derrota de las tropas del Vasto en la campaña de Carignano (14 de abril de 1544). Transcribo la versión española del texto: "El Marqués del Vasto, de Nembrot / Que había puesto monte sobre monte, / En la última batalla del Piemonte, / con reverencia se cagó encima."

¹⁸ Pietro Aretino, en *Poesie italiane Inedite di Dugento Autori...*, colección recogida e ilustrada por Francesco Trucchi (Roma: 1847), vol. II, p. 212.

¹⁹ Nota a una oración fúnebre que se conserva manuscrita (Ms. 37, parte III) en la Biblioteca Trivulsiana de Milán.

LA COMEDIA: EL JUEGO DE LA FICCIÓN Y DEL AMOR

Ocurrió un día en la ciudad de Valencia: una viuda empecinada, que había decidido desterrarse del trato de los hombres sucumbe al incendio de sus deseos. Ha bastado un intercambio de miradas en la iglesia para que una pantanada de pasiones se desborde. Ella misma lo confiesa: “Yo he sido como río detenido / que va, suelta la presa, más furioso. / Y es lo más cierto que mujer he sido.”¹ La viuda tiene tres cartas en las manos que son tres decisiones: mantener su independencia, conservar la fama y gozar del hombre que desea. El juego resultante había de ser por fuerza tan afiligranado como audaz. Se hará servir en su propia casa el amante, pero sólo tras marearlo —hasta hacerle perder la ruta— por los vericuetos de la ciudad, y asegurándose bien de que la capucha lo deje inútil de los ojos. Es Carnaval y tiempo de máscaras, por lo que una más dando tumbos por la ciudad no llama la atención del vecindario.

El joven tiene miedo de caer en una celada. Sospecha posibles engaños: ¿Y si es una vieja? ¿O una bruja que lo hechice? ¿O tal vez “alguna cuitada / Herida del mal francés / Que me hiciese andar después, por una hora de posada, / Muerto dos años o tres?”. Pero sobre todo duda de que va a poder o saber gozar de caso tan nunca visto:

“Si a oscuras la he de gozar,
¿No es todo una misma cosa?”

¹ Lope de Vega: *La viuda valenciana*. Ed. de J. L. Aguirre (S. Antonio de Calonge, 1977), pág. 84. Las citas subsiguientes se hacen sobre esta edición.

El criado que le conduce no puede menos de contestarle:

“¿Una misma? ¿De qué suerte?
Un cuerpo grueso y perfecto,
¿No hay más gusto que despierte,
Que tocar un esqueleto
Como pintan a la muerte?
Lo hermoso es como el olor...”

Aun así el joven tiene sus dudas y le interrumpe:

“¿Soy herbolario o doctor?
¿Qué me importan a mí olores?
Los ojos hacen gozar”

Y con platonizante doctrina que hubiese firmado Pietro Bembo declara:

“... el ciego,
Como yo a esa dama llego,
Es en el deleite igual
A cualquier bruto animal”²

Pues es bien sabido, como dirá más tarde una criada, que:

“Por la vista entra el amor:
Que por las manos no puede.”

Cuando Camilo entra por fin en la alcoba y le dan asiento, el espectador va a ser definitivamente absorbido por la magia del espectáculo urdido a base de gestos de los actores y de su propia imaginación. El joven amante trata de orientarse entre las voces que le llegan de diversos rincones, pregunta a unos y otros, tantea y, finalmente, desesperado, se arranca de un manotazo el capirote. Pero es inútil: todo está a oscuras. Es de día en la ciudad, pero en el escenario es de noche. Entonces se le acerca la viuda. Se hablan. Se toman de las manos. El hombre, casi boqueando, implora luz. Y se la otorgan. A las llamas de la antorcha se asoma una alcoba encantada, ricamente aparejada de telas y brocados, de bellos cuadros y espejos. A su lado hay una mujer de cuerpo turbador, rodeada de criados atentos... Pero todos enmascarados. Le sirven una colación en vajilla de plata, le prometen “joyas... en valor de dos mil ducados”, se intercambian sortijas en señal de amor, se abrazan..., pero cada vez que Camilo intenta desenmascarar a la bella viuda valenciana tropieza con una seca amenaza.

² *Ibid.* págs. 96 ss.

Y pasan los días y se repite la cita clandestina seis o siete veces “por el mismo estilo y modo”:

“Hasta que al fin la gocé,
Sin más luz que de los ojos.
(...)
Hela cobrado afición
Sin ver más que lo que toco,
De tacto, como los ciegos,
Que es peregrino negocio.
He hecho cosas por verla,
Que no pienses que soy corto,
Que hubieran enternecido
Un judío, un bárbaro, un monstruo,
Ya fingiéndome morir
Con suspiros y sollozos
Ya jurando de no vella
Con juramentos y votos.
Pero ni por mis ternezas,
Ni por mis rabias y enojos,
Se ha dejado ver; y así,
Estoy encantado y loco”³

Camilo llega a confesar a una dama que un día encuentra en una huerta a la luz del día, y en la que no reconoce a su amada, la fascinación de ese erotismo lunar:

“Que con las manos la tiento,
Y la frente es extremada;
(...)
Cuello y pechos extremados,
Entendimiento y donaire,
Es locura hablar en ello.”⁴

Incluso, comparando a las dos mujeres que él cree distintas, la dama de la huerta y la dama de la alcoba, la del día y la de la noche, encuentra mucho más bella a la que goza por las manos que a la que goza por la vista.

Por un breve instante mágico, la imaginación tiene la palabra, gobierna el erotismo y gobierna, claro está, las manos.

Por una puerta vanse Marsilio Ficino, Pietro Bembo y hasta León Hebreo... y por la otra salen Boccaccio, Maquiavelo, o los filósofos epicúreos del tardo Renacimiento.

³ *Ibíd.* págs. 127 ss.

⁴ *Ibíd.* pág. 132.

Lo que ocurre en *La viuda valenciana*, comedia de hacia 1599, no es más que una pequeña fiesta en el gran festival del teatro barroco, un festival ofrecido a los sentidos tanto como a la imaginación de los espectadores, y a menudo densamente erotizado —casi tanto como ideologizado—, pero con un erotismo mucho menos directo, mucho menos verbalizado y desde luego mucho menos procaz que el del teatro renacentista. El arte verbal del dramaturgo barroco es alambicado y oblicuo, proclive a las terceras intenciones, y deposita buena parte de su malicia más en la gestualidad de los actores que en la materialidad misma de la palabra.

Claro está, que así podía llegar a ocurrirles lo que a Tirso de Molina con su *D. Gil de la calzas verdes*, que representó en el verano de 1615 la célebre Jerónima de Burgos, “la señora Gerarda” del epistolario de Lope de Vega, también llamada “La Loca”, mujer del autor de comedias Pedro Valdés. Tirso nos ha dejado indignada memoria del desastre en *Los cigarrales de Toledo*:

“La segunda causa [...] de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que, habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡Ay qué Don Gilito de perlas! Es un brinco, un dix: ¡un juguete de amor!...”⁵

En la espesa selva de la dramaturgia española del barroco es en la comedia donde con mayor libertad y más densas consecuencias ideológicas juega el erotismo. Y cuando hablo, ahora, de comedia, hablo de la “comedia pura” que reivindicara, hace algunos años, Bruce W. Wardropper⁶. La historia de la literatura dramática del siglo XIX, y aun sus herederos en el XX, así como la tradición del propio teatro español a través de sus reposiciones clásicas, nos han cargado nietzscheanamente las espaldas con una herencia llena de dramas de la honra. Y tal vez sean estos dramas de la honra lo más lejano a nuestro gusto estético y a nuestro modo de pensar de todo el patrimonio teatral del XVII. Instalado en una sensibilidad posmoderna, yo no tengo ninguna duda en proclamar que me divierte mucho más *La dama boba* que *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, y que desde luego me hace pensar con mucho mayor provecho. Como he escrito en otra parte⁷, de entre los tres grandes macrotipos del teatro barroco, a la comedia

⁵ Ed. de Saiz de Armesto. Bib. Renacimiento, s.a., pág. 340.

⁶ “La comedia española del Siglo de Oro”, en E. Olson, *Teoría de la comedia*. (Barcelona: Ariel, 1978).

⁷ “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, págs. 153-223. Recogido posteriormente en J. Oleza ed. *Teatro y Prácticas escénicas, II: La comedia*. (London: Tamesis Books, 1986), págs. 251-308.

se le confió una misión esencialmente lúdica. Su cometido es abrirse al azar provocador de todos los deslices, a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. Pero la comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos, de las inconfesables nocturnidades... Historias como las de *El rufián Castrucho*, *Las Ferias de Madrid*, *Las burlas de amor* o *Los donaires de Matico*, serían imposibles en el drama serio: el drama está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión. La comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia.

La comedia cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos a ella. La transgresión y la ilegalidad nacen casi siempre de los subterráneos del deseo, el lugar donde se engendran estrategias inconfesables y donde dejamos florecer el instinto de la anarquía. La comedia nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor. En esta fase, todas las transgresiones son válidas, y todos los tabúes pueden ser dinamitados. Es el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo. En el desarrollo de esta fase, verdadero corazón de la comedia, su zona más creativa, liberada a la vez que gobernada por la suprema anarquía del enredo, donde todos engañan a todos, y se mezclan todos los juegos de todos los jugadores, nace lo que he llamado el *programa irrealista de la comedia*, su escalada no de acercamientos, sino de alejamientos de la realidad. En la comedia la realidad es ignorada o sublimada, según los géneros, por mucho que se nos ofrezcan datos referenciales, momentos costumbristas y hasta ambientes domésticos de capa y espada. Si se nos ofrecen ciertos aspectos de realidad es para mejor escamotearla, para facilitar el tránsito del espectador, fascinado por la idea de que la vida es teatro y es sueño, al reino de la fantasía. En la comedia la intriga se despliega poniendo entre paréntesis las condiciones materiales mismas de la vida.

Y como observó Wardropper, en el trabajo ya citado, en ese triunfo de la fantasía, la comedia “explora las posibilidades de una vida diferente”. Por ello “es la expresión positiva de una necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad. No sólo constituye la reclamación de un cambio, sino la de una inversión: se pide lo saturnal, se pide el mundo al revés [...] Exhorta, si no a olvidar, sí a soslayar la primacía de la sociedad. [...] El mensaje de la comedia es el de que los individuos tienen derechos que exceden a los de la sociedad”.

Es cierto que esta fase, la del triunfo del enredo, concluye con el retorno al

redil y la petición de principio de una reintegración social. La asamblea de todos los actores en la última escena, con la celebración de las bodas múltiples y la proclamación de las paces entre padres e hijos, familiares y seductores, es la gran ceremonia de la sumisión de los extraviados al orden y las instituciones.

Claro que esta ceremonia es forzada, traída por los pelos, y en muchos casos inverosímil. Pero aun cuando fuera plenamente creíble, aun cuando presupusiese el gesto de autoridad con el que el autor se llama a sí mismo al orden y, en nombre de la ortodoxia social, y armado con el código de género que exige un final de matrimonio, da por acabado su carnaval particular, aun así la comedia, en su periplo, ha atropellado no pocos tabúes y desacreditado muchos esquemas de obligado cumplimiento. Wardropper lo ha explicado con toda precisión: "La comedia pone de manifiesto que las 'ideas y creencias' de la sociedad no son absolutas, sino mitos [...] la comedia descubre lo que hay de irracional en la conducta humana [...]. La sinrazón, la locura que gobierna aun a los seres humanos más justos y adorables, es el contenido principal del mensaje de la comedia [...] en el siglo XVII la comedia española no refleja la sociedad sino sus mitos y sus falsas concepciones."

En esta zona ancha y procelosa que desordena el enredo, dramaturgos como Lope de Vega, Tirso de Molina o Guillén de Castro sembraron en buena tierra la semilla erótica.

Y el resultado es un erotismo verbal tan conceptista como frecuentado, lleno de agudezas enrevesadas, como en aquella situación de *La Francesilla* en que Leonida pregunta a Clavela, vestida de paje, que viene de pasar un año de viajes y amores con su amante Feliciano, si es soldado, y Clavela contesta, aludiendo a su desvirgamiento: "Porque una vez me quebré / con mi dueño me quedé; / pero nunca me ha soldado."⁸ O no tan enrevesadas, como cuando tras una noche de amor con Clavela, el caballero Feliciano se encuentra que ha de hacer el viaje desde Lyon a Piamonte a pie, pues ha perdido todos sus bienes, incluido el caballo. Se queja entonces Feliciano: "¡Que una noche a caballo / cueste mil años de a pié!"⁹

Chistes y equívocos eróticos, alusiones de todo tipo, incluidas las de enfermedades venéreas como *los lamparones* (*La Francesilla*), invitaciones a gozar de la juventud, auténticas proclamaciones del *Virgo collige rosas* entonadas por alcahuetas (*El rufián Castrucho*, *La Francesilla*, etc.), o descripciones anatómicas tan provocadoras como la que le hace la alcahueta al general, vendiéndole a Fortuna, en *El rufián Castrucho*:

⁸ *La Francesilla*. En *Obras de Lope de Vega*. RAE, Nueva ed. t.V. Madrid, 1918. Ed. de E. Cotarelo, pág. 694.

⁹ *Ibid.* pág. 677.

“tengo una hija tan bella,
 que dexó de ser donzella,
 por no tener que comer:
 no tiene diez y seis años,
 fresca como una camuessa,
 ayer la miré en los baños,
 con una pierna tan gruesa,
 y unos pezones tamaños,
 los pechos son dos manzanas,” etc. etc.¹⁰

Todo ello configura un panorama de denso erotismo verbal. Pero aún mucho más significativo es el erotismo situacional, el propiamente teatral, el que se desparra en yacimientos (*El rufián Castrucho*), desnudamientos en escena (*Los locos de Valencia*, *El caballero del milagro*, el divertidísimo de *Los donaires de Matico*), violaciones fingidas (*El leal criado*) o intentadas (*Las paredes oyen*), narraciones de supuestos actos de bestialismo (*El lacayo fingido*), numerosísimas escenas de abrazos y caricias concupiscentes (*La viuda valenciana*, *Las ferias de Madrid*, *Los locos de Valencia*, *La Francesilla*, etc.), y hasta a veces relatos desde fuera de actos mucho más íntimos (*Los malcasados de Valencia*).

Un concentrado muy especial de erotismo teatral se encuentra en las comedias picarescas del joven Lope de Vega, que nos trasladan a la Italia dominada por el ejército español, con su recuerdo de *La soldadesca* de Naharro o de una *Lozana andaluza* más presentida que leída, probablemente, o al Madrid corte de los milagros. Es un mundo de tropa y oficiales, de jóvenes caballeros adinerados, juerguistas y ociosos, de truhanes rufianescos, como Castrucho, o de rufianes gentilhombres, como el Luzman de *El caballero del milagro*, de fanfarrones y cobardes, de vividores, de jugadores, que explotan a las mujeres y si viene al caso las apalean, que engañan y estafan a todo aquel que se pone por delante. Es también un mundo de alcahuetas y viejas enamoradizas, de pícaros, mozos de muchos amos, de prostitutas más o menos cortesanas, de damas proclives al regalo y que por el regalo se entregan con toda facilidad, cuando no hacen de ello un arte de sobrevivir, pero también de damas que pagan —a veces espléndidamente— sus caprichos. Es un mundo donde los caballeros se enamoran locamente de las cortesanas y se las disputan a sangre y fuego, donde se vive de noche en juergas de juego y mujeres, donde galanes y damas se enredan en amancebamientos múltiples, y donde si los desenlaces tienen a veces el tono de lección moral de *El caballero del milagro*, en otras nos sorprenden con la irreverencia de *El rufián Castrucho*, o de *Las ferias de Madrid*, donde para evitar la deshonra de su hija, un padre mata al marido y no al amante, pues muerto el marido claro está que no hay ya adulterio ni deshonra. Así se lo explica el padre al

¹⁰ *El rufián Castrucho*, Parte IV, 1614, Acto II, pág. 221.

público, muy seriamente. Pero a Lope no le bastaba, y dispuesto a proseguir su iconoclasta broma hace llegar a unos alguaciles que, tras brillante deducción, le cargan el asesinato a unos juerguistas. Y para acabar de rematar el asunto, los adúlteros, que mientras tanto estaban celebrando su coyunda, bajan ahora y, al descubrir el cadáver, exclaman: "por la nalga le dieron la estocada"¹¹. Y deciden casarse tan contentos. Valle-Inclán lo hubiese firmado.

Pero más que de estos aspectos parciales del erotismo en la comedia, me gustaría abordar aquí el carácter constitutivo que el amor, el erotismo y el juego tienen en la comedia.

En la comedia la única motivación realmente seria es el amor. El amor como ideología que legitima el deseo y que justifica, finalmente, el matrimonio. De hecho la comedia es un artefacto semiótico cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor. Como explicaba León Hebreo, el amor nace del deseo, y el deseo de la carencia, pues sólo se puede desear lo que no se tiene¹². Pero una vez satisfecho, el deseo no puede perpetuarse como deseo, de hecho debe disolver su empuje en beneficio del amor, y éste finalmente debe canalizar el suyo en la institución social del matrimonio. Así es como la energía individual, salvaje en origen, se resuelve en orden doméstico.

Pero este desenlace no es un desenlace natural, sino social. Lo natural es que el deseo, una vez satisfecho, pueda intentar perpetuarse como tal deseo, infringiendo o ignorando la legalidad, como en *Las ferias de Madrid*, *La viuda valenciana*, *Los embustes de Matico*, o *Los malcasados de Valencia*, esta última de Guillén de Castro. Otras veces ocurre que el deseo, para realizarse, provoca transgresiones de tal calibre, que obliga a los amantes a fugarse de su país y de sus familias, o a ocultar su personalidad en una peregrinación a través de tierras remotas y de intrincados episodios, como en *Los donaires de Matico*, *Los locos de Valencia*, *El leal criado* o *La Francesilla*. En otras ocasiones, las interferencias entre los deseos de unos y de otros provocan tales enredos que parecen eclipsarse las posibilidades de restablecer el orden institucional adecuado y de reajustar la relación entre los amantes, como en *El prado de Valencia*, de Tárrega; *La burladora burlada*, de Ricardo del Turia; *La verdad sospechosa*, de Alarcón, o *Las burlas de amor*, de Lope. Muchos son también los casos en que el deseo, una vez satisfecho, da paso al olvido y nacimiento a nuevos deseos, por lo que deja sin redención social a uno de los amantes, generalmente la mujer, que debe rescatar su propia dignidad y fama: es el caso de *El lacayo fingido*, de Lope, o de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso. Abundan también los casos en que el deseo, y también el amor, surgen entre los jóvenes adecuados, pero el matrimonio parece imposible por razones de desigualdad social, como en *El príncipe inocente* o *El perro del hortelano*. En el

¹¹ *Las ferias de Madrid. Obras de Lope de Vega*, ed. cit., pp. 622-623.

¹² *Diálogos de amor*. Ed. de J. M. Reyes, Barcelona, PPU, Diálogo 1.

extremo mismo del abanico de posibilidades están los casos en que el deseo prolifera amoral y anárquico, vinculado a la prostitución y a la rufianería, como en *El rufián Castrucho* o en *El caballero del milagro*, o al adulterio mismo, como en *Las ferias de Madrid*, de Lope, o *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro.

En todas estas posibilidades de desviación del esquema canónico Deseo-Amor-Matrimonio, y aun en otras muchas que pueden comprobarse ampliando el corpus, la neutralización de la desviación "natural" y la reconducción de la historia a su correcto cauce "social" es obra de la intriga. Una intriga en la que todo es válido y en la que el fin justifica plenamente los medios. El trasfondo contrarreformista de la comedia tiene así su más fiel analogía en el enmarañamiento y en las fechorías a que da lugar toda intriga.

En lo que muy probablemente es la primera formulación de la comedia barroca, el canónigo Tárrega estableció ya las reglas de base: todo el mundo finge, engaña, miente, maniobra. La diferencia entre buenos y malos es únicamente de fines, no de medios, y de hecho los buenos acabarán triunfando gracias a apropiarse de los métodos de los malos. Así, en *El prado de Valencia*, su comedia por excelencia, Laura, que ama a don Juan y es correspondida, ve su relación comprometida por la agresión de una rival, Margarita, que la acusa de traición ante don Juan. Laura intentará defenderse con la verdad, persuadiendo a don Juan de su inocencia, pero el resultado será la ruptura del compromiso matrimonial y la puesta en entredicho de su honra. Tan sólo cuando en el tercer acto Laura asuma una estrategia de enredo, con un engaño tan espectacular como multiplicado, conseguirá demostrar su inocencia y recuperar a su amante.

En la mayoría de las comedias la intriga está relacionada directamente con el juego erótico. En muchas es el mismo juego erótico. Así, en *El príncipe inocente*, de Lope de Vega, el rústico Torcato, enamorado de la princesa Rosimunda, hace creer a ésta que por la noche le llevará a su habitación al príncipe Alejandro, de quien está enamorada. Entonces convence al Secretario, que también ama a Rosimunda, de que le consiga el anillo del sello del Príncipe si quiere que él le abra paso hasta el lecho de la dama... El Secretario, con un engaño, consigue el anillo, y se lo da a Torcato. El resultado es que aquella noche Torcato, disfrazado de señor, se hace pasar por el Príncipe gracias a haber obtenido por engaño su anillo, que entrega en señal de matrimonio, y cosecha las rosas de la fogosa Rosimunda.

La usurpación de la personalidad del amante deseado es uno de los mejores expedientes para meterse en cama ajena. En esto la comedia le fue fiel a Boccaccio. Ocurre, sin embargo, que a veces los tiros le salen a uno por la culata, y esto sea dicho en sentido proverbial y no metafórico. En *La burladora burlada*, de Ricardo del Turia, una de las comedias más enredadas de todo el teatro español, comienzan por ofrecerse al público dos parejas de enamorados que se corres-

ponden, Laura-Leonardo e Isbella-Lisardo, dos amantes sueltos, que desean a las damas, Cintio y Julio, y una madre, que se pirra por uno de los galanes sueltos. La burladora Laura organizará todo un complot para conseguir que su amigo Cintio se meta en la cama de Isbella en lugar del esperado Lisardo. Tras la consabida escena de balcón, en que todo el mundo confunde la identidad de todo el mundo —de manera que haría falta uno de esos *Quién es quién* a que tanto nos ha aficionado la feria de las vanidades de la democracia, para llegar a orientarse en esa selva de dobles y triples identidades— y en medio de una curiosa sinfonía de pitos, que teóricamente habrían de servir de contraseña, resulta no sólo que Cintio se mete en la alcoba de Isbella, sino que también a Laura, la burladora burlada, se le cuela entre los brazos Julio, creyendo que era Leonardo. El cual se queda fuera, a la intemperie, y tocando el pito.

En el juego del amor todo truco vale si sirve, y algunos tienen muy poco que ver con un comportamiento “honorable”. En *La viuda valenciana*, cuando la identidad de la protagonista está a punto de ser descubierta por el amante, que ha conseguido descubrir la del criado, ella, Leonarda, traspasa el criado a una prima suya, de manera que el amante crea que la dama enmascarada de las noches de pasión es la susodicha prima. Cuando el criado le pregunta:

“Pues di: ¿Quieres deshonorar
Tu prima? ¿No es desvarío?”

Leonarda contesta:

“Caiga esa mancha en mi prima,
y librese mi opinión.”¹³

Claro que cuando el amante, siguiendo la pista del criado, tropieza con la prima, su asombro no conoce límites, pues es una “vieja de Satanás” con “siete dieces” a las espaldas, de “color macilento” y:

“La frente vellosa y chica,
Blancos y pocos cabellos,
Cejas tiznadas de hollín,
Por la falta de los pelos;
Ojos a oscuras, sùaves,
Porque eran de rocín muerto,
Nariz de jubón de sastre,
Y barbuda por lo menos;
La cabeza tuerta un poco,
Los hombros, Floro, sin cuello,
El andar como de un ganso...”

¹³ Op. cit. pág. 157. Las citas que siguen corresponden a las págs. 164 ss.

Y en *El perro del hortelano* la situación sin salida de Teodoro, a quien ama su señora, la condesa de Nápoles, Diana, pero con la que no se puede casar por la desigualdad social que los separa, encontrará su solución cuando Tristán, criado de Teodoro, consigue que el noble Ludovico reconozca a Teodoro como el hijo que perdió muchos años atrás. La fraudulenta ascensión de Teodoro a la nobleza permitirá el matrimonio, y no será ningún obstáculo el que Diana esté perfectamente informada de la superchería, como ya observó B. W. Wardropper. Y es que como comenta Julia en *La viuda valenciana*: “Una mujer con amor / Deshará todo el derecho.”

En muchas ocasiones, la base misma del enredo es la ocultación de la identidad verdadera por una identidad ficticia. Más que nunca el teatro es consciente de que es teatro y ya no es sólo el actor quien se finge personaje, sino el personaje quien se reconvierte en actor. Apenas hay personajes de la comedia que no hagan uso, en alguna ocasión, de una máscara, y a veces hasta de dos y de tres. De todos ellos se apodera la locura de la ficción y todos hacen de su historia personal una representación.

Es así como nació el travestismo. El travestismo es un mecanismo esencial en la comedia, que la asimila al universo del Carnaval. El cambio de sexo no es más que uno de los recursos —por importante que parezca— de ese mecanismo mucho más general. En España el travestismo de hombre en mujer tiene más antiguo origen, y aparece ya en *La Calamita*, de Torres Naharro, donde Torcazo se enamora del Escolar que se disfraza de mujer para poder dormir con su amante Libina. Torcazo le echa mano y descubre, asombrado, que tiene “bragueta”, mientras el Escolar disimula gritando: “Milagro”¹⁴. En la comedia del XVII el recurso no falta, pero es escaso. Lo encontramos, por ejemplo, en *Los malcasados de Valencia*, donde la enredadora Elvira mete al francés Pierres, disfrazado de mujer, en la alcoba del viejo Galíndez, quien mientras espera a su amada hace alardes de virilidad y sueña con dejarlo-a preñado-a.

Pero, en general, la comedia prefirió explorar el juego erótico del hombre con la mujer disfrazada de hombre: rozaba así el tema tabú del pecado nefando y su terrible penalización inquisitorial. En esta misma comedia, *Los malcasados de Valencia*, don Alvaro, casado con doña Ipólita, ha introducido en su casa a su amante Elvira, disfrazada de paje Antonio, y allí convive con ambas. En un momento dado, Alvaro y Elvira, refugiados en la alcoba, se hacen el amor. Galíndez los sorprende y se hace cruces:

“¿Esto es España o Sodoma?
¡Oh, Sagrada Inquisición!
Mi amo y Antonio son
Licenciados de Mahoma.”

¹⁴ *Propalladia and Other Works*. Ed. de J. E. Gillet. Bryn Mawr. Pennsylvania, 1943, vol. II, pág. 428.

Los espía por el agujero de la llave y se le escapa este reticente comentario: “mas tapanánle también por sólo que es agujero”. Y admirado por la fogosidad de los amantes exclama: “Con razón llaman nefando / a este pecado de fuego”.

También Ipólita, la esposa, acudirá al agujero de la llave, donde no podrá impedir dar rienda suelta a su horror:

“¡Qué extremo grande, qué exceso!
[...]
la ofensa de Dios me pesa,
con razón más que la mía.”¹⁵

Nunca fue tan evidente como en este caso la exploración que la comedia se permite de lo prohibido, su rozar las fronteras del peligro, contribuyendo a descargar muchas tensiones sociales, sublimando tal vez la satisfacción de deseos imposibles o profundamente reprimidos.

Pero el verdadero travestismo fue, en la comedia, el de la mujer disfrazada de hombre. Carmen Bravo-Villasante ha explicado su procedencia de la comedia erudita italiana, en concreto de *La Calandria*, de Bibbiena, y de *Gl'Ingannati*, la colectiva comedia de la Academia de los *Intronati* de Siena, de la que hiciera una versión Lope de Rueda con sus *Engañados*¹⁶. El recurso aparece ya utilizado por los valencianos en comedias tempranas, como en el caso de la Sabina de *Las suertes trocadas y torneo venturoso* o la Casandra de *El cerco de Pavía*, ambas del canónigo Tárrega. El personaje de la mujer que se disfraza de hombre para seguir a su amante, convivir con él y llevarlo al matrimonio, aparece ya en todo su desarrollo en la Elvira de *Los malcasados de Valencia* y su polivalencia sexual. El Lope joven lo desarrolló en multitud de comedias; en *El lacayo fingido*, Sancho-Leonora es sobre todo un astuto enredador y una figura de donaire; pero en *Los donaires de Matico*, junto a estas dos condiciones, aparece ya la de su capacidad de provocar la sensualidad de las mujeres: de ella se enamorará locamente la fregona de una posada, y la perseguirá con sus achuchones, creyéndola mozo. En *El rufián Cas-trucho*, tanto Escobarillo como Beltranico son damas, y Escobarillo resulta además de un atractivo irresistible para la cortesana Fortuna, que asediada por todo el ejército español se muere por el mozalbete ambiguo, hasta el punto de que Escobarillo tiene que salir huyendo cuando a Fortuna se le hacen los dedos huéspedes. Pero tal vez la obra de esta primera época que mejor representa el modelo es *La Francesilla*, obra en que la francesa Clavela, mujer con el mismo nombre de una de las heroínas de *Los engaños* —que no de *Gl'Ingannati*— se entrega al español Feliciano, y después huye con él disfrazada de varón —como Matico, y a

¹⁵ Ed. de L. García Lorenzo (Madrid: Castalia, 1976), vv. 2185-2254.

¹⁶ *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (Madrid: SGEL, 1976).

diferencia de las damas-pajes de *El rufián Castrucho*, o *El lacayo fingido*, que salen en persecución de sus seductores, como los de la pieza italiana—. Cuando tras un año de peregrinaciones exóticas regresan a España, y se instalan en la casa del padre de Feliciano, el paje Clavela produce la incandescencia de la cocinera, que lo achucha por los rincones y le propone dormir juntos, de la hermana del protagonista, a la que el paje, acorralado, debe confesar que es “sirena de mar / de medio abajo pescado”, y hasta del propio padre, que cuando descubre que es mujer “y que jamás a yegua ofendió” y que es “caponcillo” “de entrambos lados”, acaba de perder el seso y va prometiendo su hacienda a quien se la meta en la cama.

Pero sin duda el modelo más acabado de este personaje hermafrodita, de atractivo anfibio, que aparece en escena con capotillo de cintas de seda¹⁷, de talle tan lindo que enamora a las mujeres hasta hacerlas rechazar el modelo de galán-macho y arrogante, que es tan ingenioso como el más ingenioso de los graciosos, y que envuelve con sus marañas a todos los personajes en una danza de la que sólo él-ella retiene los hilos, es sin duda el *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

La historia es la de siempre y ya la conocemos: la dama seducida y abandonada se echa a la calle disfrazada de paje y peregrina en seguimiento de su amante infiel, estorbando sus intenciones de casarse con otra mujer y finalmente, y tras múltiples ardidés, lo persuade y conduce el altar. Es la historia de base de *Gl'Ingannati*, de Siena; de *Los engañados*, de Rueda; de *El rufián Castrucho*, o de *El lacayo fingido*. Lo nuevo en la obra de Tirso es su desmesura, la audacia con la que lleva más lejos que nadie el enredo, y al hacerlo, abre horizontes de significación hasta entonces inexplorados.

No es ella, doña Juana, quien comienza a mentir. Es don Martín, el amante infiel, quien, empujado por la codicia de su padre, abandona Valladolid, se presenta en Madrid, y corteja a la rica heredera doña Inés, pero con un nombre falso, el de don Gil, y una identidad falsa también, la de ser un amigo de sí mismo, de don Martín. Todo ello para evitar la acción de la justicia, que podría perseguirlo para hacerle cumplir la palabra de matrimonio dada a doña Juana.

El agresor crea, pues, una ficción, la de don Gil. Pero la agredida se apropiará de esa ficción. También ella se llamará don Gil, y sus ropas y calzas verdes proporcionarán el apellido: de las calzas verdes. A partir de este momento, doña Juana-don Gil se anticipará uno por uno a todos los pasos de don Martín-don Gil: “Mi amo hermafrodita”, “caponcillo y con cosquillas”, como le llama su criado Caramanchel, enamora a doña Inés y aun a doña Clara¹⁸, antes de que

¹⁷ Excepto en *Los donaires de Matico*, en que se presenta semitapada-semidesnuda con una piel de león.

¹⁸ “¡Ya por el Don Gil me muero / Que es un brinquillo el Don Gil!”, exclama Inés, y poco después: “¡Muy enamorada estoy!” Por su parte, Doña Clara: “¡Pérdida de enamorada / Me tiene el Don Gil de

don Martín pueda ni siquiera conocerlas. De manera que cuando se presenta don Martín como don Gil, será considerado como un usurpador, y por tanto rechazado con fastidio:

“¿Don Gil tan lleno de barbas?
Es el Don Gil que yo adoro
Un Gilito de esmeraldas.”¹⁹

Le arrebató el nombre, le arrebató la novia, le arrebató el dinero, incluso le arrebató la historia inventada, y al hacerlo la transforma. Y cada vez que le arrebató alguna de las cartas de su juego lo devuelve a su condición de base, la de usurpador. El don Gil que pretende a doña Inés, le cuenta a ésta que no es don Gil, sino don Miguel de Ribera²⁰, huésped del verdadero don Gil de Albornoz, que a su vez era amigo de don Martín: como don Martín no se podía casar con doña Inés, comprometido como estaba con una tal doña Juana, cedió la boda a don Gil, pero se anticipó don Miguel, presentándose a doña Inés como don Gil. Doña Juana engaña a doña Inés con la verdad. Convierte la verdad en ficción.

Pero doña Juana no sólo ha creado una ficción, la de don Gil de las Calzas Verdes de Burgos, y se ha apropiado de otra, desmontándola, la de don Gil de Albornoz de Valladolid, sino que además crea otra: la de doña Elvira. La mujer que finge ser hombre hace que el hombre fingido finja ser mujer. El personaje se desdobra, asume las dos caras de los hermanos gemelos de la comedia italiana, inspirados en los clásicos *Menecnos* que Timoneda redescubriera. Pero va más lejos: una misma substancia y tres personas distintas, como la Santísima Trinidad. El mismo actor circula, se hace, deshace y contrahace entre doña Juana, don Gil y doña Elvira. Y cada uno de los tres personajes tiene su propia historia: doña Juana está en Valladolid, preñada y encerrada en un convento; don Gil anda escondiéndose por Madrid, enamorado a doña Inés y doña Clara, y dispuesto a vivir de ellas si se queda sin dinero; doña Elvira alquila la casa vecina a la de doña Inés y le cuenta que ha sido seducida y abandonada por un tal don Miguel, de Burgos, verdadera identidad del falso don Gil y falso don Martín.

Dona Juana, que mueve todos los hilos de esta intrincada maraña, declara: “Ya soy hombre, ya mujer, / Ya don Gil, ya doña Elvira; / Mas si amo, ¿qué no seré?” Y su fiel criado Quintana le dice: “Vamos, Juana, Elvira, Gil”. Y ella contesta: “Gil, Elvira y Juana soy”.²¹

perlas!” págs. 1724 y 1725 de la ed. de L. de los Ríos, *Obras Dramáticas Completas* (Madrid: Aguilar, t. I, 1969), 3a.

¹⁹ *Ibíd.* pág. 1726.

²⁰ Después, por cierto, se despistará Tirso y lo llamará, repetidamente, D. Miguel de Cisneros (págs. 1740, 1742...)

²¹ *Ibíd.* pág. 1741.

Pero el camino de la ficción empuja todavía más lejos. Una ficción obliga a otras, como una cereza a su racimo. Doña Juana, que finge ser don Gil, que finge ser doña Elvira, hace creer a doña Inés que don Gil de las Calzas Verdes se ha enamorado de doña Elvira. Con una suprema muestra de narcisismo y de desdoblamiento actoral, doña Juana, la abandonada, hace enamorarse a sí mismo de sí misma, y se hace rechazar por ella misma.

Y más ficciones. "Marañas / traza nuevas mi venganza",²² Doña Juana hace creer a don Martín que doña Juana ha muerto allá en Valladolid, en el convento, y que ahora le persigue por Madrid, como alma en pena, en condición de fantasma.

Pero las ficciones se escapan de sus manos. Quintana y Caramanchel las multiplican. Ahora resulta que las dos criaturas de ficción de doña Juana, don Gil y doña Elvira, pasan juntos noches de loco erotismo.

Y doña Juana sigue fabricando: hace creer a su padre que agoniza en Alcorcón, asesinada a puñaladas por don Martín. Y le cuenta a doña Clara que don Gil a quien ama en realidad es a ella. La furia de doña Inés no conoce límites:

"¿A tres mujeres engaña
el amor que fingir quieres?
A salir con esa hazaña,
casado con tres mujeres,
fuera Gran Turco en España.
Conténtate, ingrato, infiel,
con doña Elvira, relieves
y sobras de Don Miguel
[...]
fruto que otro ha desflorado
y ropa que otro ha rotpido."²³

Y la confusión de Caramanchel tampoco:

"¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?
¡Don Gil con basquiña y toca!
[...]
¿De día, Gil; de noche, Gila?
¡Oxte puto! ¡Punto en boca!

Y reniega:

"Azotes dan en España,
por menos que eso. ¿Quién vio
un hembri-macho, que afrenta
a su linaje?"

²² *Ibid.* pág. 1738.

²³ *Ibid.* pág. 1749.

Por lo que dice despedirse:

“Amo o ama,
despídome: hagamos cuenta.
No quiero señor con saya
y calzas, hombre y mujer;
que querréis en mi tener
juntos lacayo y lacaya.
No más amo hermafrodita,
que comer carne y pescado
a un tiempo, no es aprobado.”²⁴

La escena del balcón del tercer acto conduce la confusión a su apogeo. Este tipo de escena, en la que las sombras de la noche ayudan a confundir las identidades, y son hábilmente explotadas para el engaño, era un recurso desarrollado por Tárrega en *El prado de Valencia*, y desde entonces se había convertido en momento casi insustituible de la comedia. Pero en la obra de Tirso la confusión adquiere rasgos babélicos.

En el balcón están doña Elvira, que es doña Juana, y doña Inés. En la calle ronda don Juan, que se finge don Gil de las Calzas Verdes, pero a quien doña Elvira-doña Juana-don Gil cree don Martín. Llega entonces don Martín, que finge ser don Gil el barbado, pero que ahora va disfrazado de don Gil de las Calzas Verdes, y así se lo traga don Juan, al que a su vez don Martín imagina ser el fantasma de doña Juana, y al que llama doña Juana una y otra vez para regocijo del público. Se incorpora a la fiesta doña Clara, que también se hace pasar por don Gil de las Calzas Verdes. Y esta vez doña Inés sí que cree que es el suyo, por la voz femenil. Don Juan, caballero demasiado elemental para estas marañas, enloquece en este momento, y echándose encima de doña Clara-don Gil le grita: “Don Gil me llamo, aunque vos habéis fingido que es don Miguel mi apellido”. ¡El pobre asume a la vez casi todas las ficciones: la de don Gil de las Calzas Verdes, la de don Gil de Albornoz, la de don Miguel y, por tanto, la de don Martín! Entonces el auténtico don Gil de las Calzas Verdes, que ha bajado del balcón, creyendo que en la calle está don Martín, su amante, se presenta y pide paso. Caramanchel, que contempla el espectáculo desde un rincón exclama: “¡Don Giles llueve Dios hoy!”. Y todos, abajo, recitan: “Don Gil el verde soy yo”. Caramanchel, obnubilado, decide marcharse: “Lleno de Giles me voy”.²⁵

En la escena del balcón nadie tiene una exacta idea de lo que está ocurriendo. Ni siquiera doña Juana. La ficción es tan poderosa, se ha enmarañado tanto, que cobra autosuficiencia, se constituye en realidad: la auténtica realidad, la que

²⁴ *Ibid.* pág. 1752.

²⁵ Se trata de las escenas 10 a 17 del tercer acto.

todos desean poseer y por la que todos luchan. Una vez creado el sueño de don Gil de las Calzas Verdes, todos los personajes se pelean por apoderarse de él, unos para encarnarlo, otros para gozarlo. Asistimos, sobrecogidos, a la lucha a muerte por la apropiación de una ficción, incluso de un símbolo, el del erotismo, o mejor, el del erotismo hermafrodita.

Wardropper ha explicado que la comedia se constituye a partir de un punto de vista femenino y que nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Claro que este triunfo de la mujer y de sus enredos sobre el hombre es un triunfo que culmina en la subordinación de la mujer al hombre por medio del matrimonio: la mujer derrota al hombre para poder someterse a él, y en última instancia para reintegrarlo al orden social. Así ocurre con el *Don Gil de las Calzas Verdes*, pero lo importante, creo, no es tanto el resultado final, como la dialéctica entre el desorden y el orden, la heterodoxia y la ortodoxia, las normas establecidas y el arte de la intriga, y en esta dialéctica la iniciativa es indiscutiblemente de la mujer, y el punto de vista que se ofrece al espectador para que se adhiera a él es el punto de vista femenino, y el conjunto de valores que la comedia exalta —la libertad de conducta, el ingenio, la astucia, el enredo, el amor, la imaginación— al ser encarnados casi siempre por mujeres implican un punto de vista femenino, o dicho de otro modo: estos valores constituyen el contenido semántico de las estrategias femeninas de la comedia.

En *Don Gil de las Calzas Verdes* el punto de vista masculino es totalmente ridiculizado a través de la figura de D. Juan, un tópico macho hispánico, tan soberbio como estúpido, obsesionado por su honor y sus privilegios de clase, celoso hasta el ridículo, que se pasa la comedia con la espada en la mano, amenazando matar a unos y a otros. Es el mismo don Juan que el de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, o el don Filiberto de *El caballero del milagro*, de Lope de Vega: un bárbaro medio idiota, aunque muy varonil, destinado como un toro al sacrificio.

Incluso don Martín, prototipo del principio masculino de la comedia, es totalmente vencido en su capacidad de provocar atracción o adhesión. Don Martín, que entra en la escena del balcón cantando sus propias alabanzas, pues nadie “de mejor cara y talle” que él, nadie “más cuerdo”, nadie “más noble o bien nacido”, y pocos con tanta hacienda, sale de la escena descalabrado. Triunfa sobre él la imaginación y un modelo de erotismo ambiguo, hermafrodita, de caballero lindo, que sabe bailar como los ángeles y es delicado y dulce con las mujeres. Es en verdad el triunfo del mundo al revés, al menos en lo que al erotismo se refiere.

Al día siguiente todas las ficciones precipitan sus castigos sobre don Martín y lo convierten en multiplicada víctima: lo apresan por haber apuñalado a doña Juana en Alcorcón, por haber incumplido la palabra de boda con doña Clara,

por haber herido a don Juan... Derrotado por todas las ficciones, don Martín no tendrá más alternativa que la que doña Juana se digne otorgarle.

Y en este desenlace cristaliza otro de los rasgos fundamentales de la comedia y de la cosmovisión barroca: se comienza con una invención, la invención actúa, se complica, se emancipa, acaba desplazando a la realidad, de manera que hasta la realidad es ficción, y así es posible engañar con la verdad, como llega a hacer don Gil, o la doña Elvira de *Los malcasados de Valencia*, o tantos otros, y es posible que arrastrado por la ficción el actor llegue a representar no personajes figurados, sino su propia identidad, como doña Juana, que transformada en doña Elvira, llega a representar su propia historia de abandono, o como Escobarillo, el paje de *El rufián Castrucho*, que se ve obligado a "actuar" como lo que realmente es, una mujer, en la cama de su amante. Llega un momento en que todo lo ocurrido "parece sueño", como se dice en *Los malcasados de Valencia*, antes de que lo diga Calderón, y en que es imposible distinguir las burlas de las veras, pues ambas mezclan sus efectos: don Martín tiene que pagar en la realidad por delitos que ha cometido en la ficción. Y en una comedia extremadamente sofisticada del joven Lope, *Las burlas de amor*, los personajes acaban siendo en la realidad aquello que habían fingido ser, pero que estaban seguros de no ser.

Todo es posible en la comedia barroca, y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo. La declaración de derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra.

JUAN OLEZA
Universidad de Valencia

EL ESTÍMULO ERÓTICO DE LA DAMA DORMIDA (UN TEMA RECURRENTE EN LA OBRA DE TIRSO DE MOLINA)

Comencemos por un ilustre antecedente: una tarde en Toledo, un paisaje bucólico y los versos de Garcilaso en su Égloga II. Recordemos que en este *locus amoenus* todo “convida a un dulce sueño” y cómo Albanio cede a ese dulcísimo sopor. Le despierta Salicio y dialogan. Llega Camila a las cercanías de ese placentero paraje, para descansar de la fatiga de la caza: son las horas de la siesta, decide descansar y se queda dormida. Albanio se acerca a la bella muchacha y la *osadía* y el *temor* combaten en el interior del pastor enamorado.

El ejemplo es casi tópico. Góngora hará dormir a Galatea, para que otro pastor enamorado, Acis, vele su sueño y le ofrezca sus regalos. En ambos casos, el *temor* o el *respeto* vencen a la *osadía* o el *deseo*, lo que motivará en Galatea un sentimiento de amor hacia ese galán que ha usado con ella de tan especial —y extraña— “cortesía”: un ser excepcional entre los moradores de la selva, a quien la visión de una doncella dormida —indefensa— no le ha movido a lascivia, sino a respeto.

Se podrían aducir más ejemplos, pero basta con dos tan relevantes. Y uno de ellos, además, coetáneo a las primeras utilizaciones del tema por parte de Tirso, que llevará a la escena el ya casi tópico de la poesía bucólica, aprovechando al máximo esos recursos teatrales que subyacían en el ejemplo garcilasista.

Entre 1610 y 1612, Tirso de Molina utiliza en tres comedias idéntico procedimiento o análoga situación. De hecho, la similitud del episodio ha servido, en parte, para fecharlas, partiendo de la datación segura de una de ellas —*El vergonzoso en palacio*—, aunque significativamente incluida en *Los cigarrales*, que contiene, como veremos, el texto de mayor contenido erótico en torno al tema de que me ocupo en estas páginas.

En esas tres comedias —*El vergonzoso...*, *La mejor espigadera*, *La mujer que manda en casa*— el recurso argumental es similar: un sueño, real o fingido, de la protagonista, siempre de noble alcurnia, utilizado consciente o inconscientemente por parte de la dama para *exteriorizar* sus deseos amorosos y, en dos de los ejemplos, para *incitar* a un presupuesto amante poco decidido.

Sin embargo, si seguimos la cronología de las obras tirsistas —aproximada— y rastreamos el tema en sus posibles variantes, el primer personaje del teatro de Tirso que despierta una pasión mientras duerme no es *dama*, sino *caballero*, en una escena, imprescindible argumentalmente, de *La gallega Mari-Hernández*. Persiste el ambiente bucólico —que continuará en *La mejor espigadera*—, que lleva al autor a situar la acción en un lugar deleitoso de la campiña gallega, con castaños que protegen del sol ardoroso de la siesta y una corriente de agua que adormece. Allí llega don Alvaro de Ataide, noble portugués medio disfrazado de pastor, y el personaje, en escena, decide dormir unas horas mientras el sol “guarneece las cumbres”. Sale la pastora Maria-Hernández, le confunde con un judío, porque descubre su disfraz de pastor y, en su rústico salvajismo, se dispone a lapidarlo. Pero cuando se acerca y contempla la belleza del caballero dormido, cambia radicalmente de intenciones:

¡Válgate Dios por dormido!
 ¿Qué has hecho en mi corazón?
 En mi vida vi garzón
 más apuesto y más garrido:
 en sueños me ha quillotrado
 el pecho. ¡Ay sosiego mío!
 Sotil ladrón sois, jodío,
 pues el alma me heis robado;
 mas, ¿para qué llamo robo?
 lo que yo le dí primero
 de grado? Llamarle quiero.

Efectivamente, Mari-Hernández le despierta, don Alvaro queda deslumbrado ante la belleza de la pastora y se inicia una escena amorosa que, en la cortesanía y estilización sentimental de la comedia villanesca, no pasa más allá del respetuoso beso de una mano. El episodio ha servido para iniciar la acción amorosa de la comedia. Es, por tanto, necesario, pero podría ser sustituido por cualquier otro episodio en que el azar o el enredo teatral pusiera en contacto a los protagonistas.

Sin embargo, en las tres comedias citadas, cercanas a ésta en fecha de redacción, ese juego amoroso y, sobre todo, el sueño mismo del personaje —*dama* ahora—, tiene una mayor funcionalidad. Y, por supuesto, ese cambio de sexo, unido a la condición social de la persona durmiente, añade un componente de

mucha mayor carga de erotismo oculto: *contemplar* el sueño de una *dama* suponía penetrar en su escondida intimidad, romper, en cierta manera, el *tabú* social —y erótico— que protegía su dormitorio, como espacio prohibido. De ahí que la condición de *dama* del personaje es lo que añade al tema una especial connotación de elemento transgresor y a la situación provocada el aliciente de lo desusado o prohibido. De hecho, es muy probable que Tirso —de acuerdo con su biografía— jamás llegase a ver nunca a una dama dormida.

De la órbita a lo bucólico, *La mejor espigadera* aún sitúa ese espacio erótico en plena naturaleza. No hay, pues, de hecho, transgresión de un recinto prohibido. Y en ese contexto volvemos a encontrar los elementos tópicos: un *locus amoenus* y una siesta. Ruth, princesa moabita, se duerme entre las flores, junto a una fuente. Su prometido, moabita como ella, se marcha a coger flores para tejerle una corona y deja sola a la muchacha dormida. Entran en escena Masalón y Asael, hebreos. Queda solo Masalón que, bajo la sombra deleitosa que protege de los rayos del sol, y arrullado por la fuente, se dispone a dormir cuando descubre a la dama. Comienza entonces un juego escénico en donde se utilizan los recursos ya conocidos, pero se añaden otros nuevos que subsistirán en las otras comedias.

1. *Enamoramiento súbito*, ante esa “hermosura divina” que —recordémoslo más adelante— “una mano de cristal / la hermosa mejilla apoya”.
2. *Situación anímica contradictoria* y en lucha por parte del galán: “A descansar vine aquí, / y hallé por descanso, Cielos, / amor, temor y desvelos.”
3. *La dama habla en sueños*. Recurso teatral que dota al episodio de una nueva función: *comunicar* unos sentimientos que su condición femenina —y social— le impide manifestar en circunstancias normales. Todavía, en esta comedia —sueño *real*—, esa comunicación es inconsciente en su comienzo, y por parte de la dama. Pero en esas palabras proferidas inconscientemente, Ruth declara a Masalón su condición social, su raza, el que está prometida a Timbreo —celos de Masalón—, que no le quiere, que, en contraposición, está “a Israel” inclinada —alegría de Masalón— y que un hebreo de la tribu de Judá “ha de ser solo mi dueño”, porque un “oráculo divino” así lo ha profetizado: “Y si esto ha de ser así, / ni mi padre ni Timbreo / impedirán mi deseo.”
4. *Recurso del sueño fingido* para averiguar verdades y comunicar sentimientos: Masalón decide simular que duerme para poder escuchar a Ruth despierta. La “industria”, en el juego amoroso, comienza su funcionamiento.
5. *Agradecimiento de la dama ante el amante respetuoso* y súbito enamoramiento, a su vez. Ruth experimenta, al despertarse, sobresalto y fiereza ante la presencia de Masalón: “¿Un hombre junto a mí / y mis vasallos ausentes? / Haréle matar...”

Pero ese sentimiento inmediatamente se trueca en agradecimiento y admiración:

... que quién viéndome dormida,
 pudiendo ofender mi vida
 mi honestidad no injurió,
 maltrátalle no merece.
 O es bien nacido, o es loco,
 o sabe de amores poco,
 quien la ocasión que le ofrece
 el sueño y la soledad
 pierde...

Observemos que ese respeto a la honestidad se atribuye a tres posibles causas: *caballerosidad* —“bien nacido”—, *locura* o tontería, y *frialdad* o desconocimiento de las leyes amorosas. Cualidades que, en parte, concurrirán en el tímido Mireno, *el vergonzoso en palacio*. Pero hay que recalcar, igualmente, ante ese próximo personaje, un velado matiz peyorativo —*locura, timidez, vergüenza...*— que parece esconderse en las palabras de Ruth, que añadirá, como muestra de máxima admiración:

Seguro a dormir se echó;
 más quien tal fama cobró;
 que sin asir del cabello
 a la ocasión, resistir
 se supo, duerma en tal cama...

Porque, al igual que pensará Magdalena, la enamorada del *vergonzoso*, era, por lo visto, algo sobrentendido que el aprovecharse de tal “ocasión” era lo esperable. De ahí que la enamorada portuguesa del *vergonzoso* provoque esa situación, como lo hace Jezabel, para *seducir* ambas sin desdoro de su honra, a sus tímidos o fríos amantes.

En *La mejor espigadera*, lo mismo que en las otras dos comedias, se establecerá un casi diálogo entre los dos personajes —voz en sueños, y respuesta del no durmiente— si bien en la comedia aludida se han trocado los papeles: es el galán el que finge dormir ante la princesa moabita de quien le separan religión y raza, como a Mireno y Magdalena les separan, aparentemente, riqueza y condición social, y a Jezabel y Nabot —estamos ahora ante un drama— el respeto del vasallo y un doble vínculo matrimonial. En el drama o tragedia bíblica —*La mujer que manda en casa*—, la impía Jezabel utiliza ese recurso que ha seguido Masalón —el sueño fingido— para declarar a Nabot su amor adúltero. Y ahora el espacio ya se cambia por el recinto cerrado del palacio, con la aparición de elementos transgresores de ese espacio *tabú*. Lo mismo que en *El vergonzoso*, el sueño fingido es ahora artimaña de mujer astuta que juega con un doble presupuesto: en sueños pueden, sin perjuicio de la honra, comunicar sus sentimientos —“... porque de mi sueño advierta, / lo que no osaré despierta / decirle”, medita Jezabel—,

y ante el aparente sueño de la dama, el galán sabrá aprovechar “la ocasión” respondiendo al estímulo erótico que la propia dama, astutamente, le presenta.

Ambas estarán sentadas en una silla y las tres —incluida Ruth—, con la mejilla apoyada en una mano. El esquema Jezabel-Nabot y Magdalena-Mireno es casi el mismo, con las variantes a que obliga el argumento en el que se incluye el episodio: una tragedia aleccionadora, en castigo de un amor criminal e impío y una comedia palaciega, en recompensa de un amor lícito y destinado a matrimonio.

El tono será, lógicamente, distinto; tanto como pueden serlo una *discreta enamorada* de la comedia barroca y un ejemplo histórico de impiedad y sexualidad arquetípicos. Pero el esquema de la acción, salvadas las distintas motivaciones morales que la impulsan en ambas parejas, es, básicamente, el mismo:

1. El vasallo penetra, cumpliendo un mandato de la gran dama, en los aposentos de la misma.
2. La dama finge dormir.
3. Alabanza de esa belleza dormida, que el amante, o presunto amante, puede contemplar sin recato.
4. La dama hablando “como dormida” exterioriza sus sentimientos e incita al irresoluto a la acción: Jezabel ordena a Nabot que le bese una mano. Magdalena ordena a Mireno que se acerque (a lo que él exclama: “¡Qué venturosa ocasión!”).
5. Temor y respeto en ambos galanes. Nabot reflexiona que Jezabel *es la reina, está sola y es mujer*, es decir, opera en su ánimo el código del caballero. En Mireno, por el contrario, lo que le detiene son la consciencia de su desigualdad social y su innata timidez, si bien también, como Nabot, considera que su presencia allí es perturbadora de lo establecido —ruptura del *tabú*—, cuando exclama: “No parezco bien aquí / sólo, pues durmiendo está.”

La resolución del episodio es, lógicamente, donde los esquemas se separan: Nabot rechaza a Jezabel, pero Mireno —don Dionis— es vituperado por su coriedad, a todo lo largo de la escena, en los apartes de Magdalena y en los consejos amorosos lanzados “como que duerme” hacia ese vergonzoso amante que no aprovecha la ocasión ofrecida:

¡Que no se atrevió a llegar!
 ¡Mal haya tanta vergüenza!
 Declaraos de aquí adelante,
 don Dionís; a eso os exhorto;
 que en juegos de amor no es cargo
 tan grande un cinco de largo
 como es un cinco de corto.

Extraigamos, a modo de conclusiones, el común denominador de todas las variaciones del tema en los ejemplos analizados:

1. La dama (o caballero) dormida enciende una pasión repentina o provoca —si ya se conocen los amantes— un deleite en la *libre* contemplación de su belleza.
2. El sueño —fingido o real— permite un juego amoroso de confidencias que la *vergüenza*, el *pudor* o el *respeto social* no permitiría hacer a la dama estando despierta. Se utiliza, por tanto, como *elemento de seducción* ante amantes que no declaran —respeto o vergüenza— sus sentimientos.
3. Se sobrentiende que este amante debe aprovechar la ocasión: el no hacerlo es de *locos* —*La mejor espigadera*—, de *cortos* —*El vergonzoso*— o de fríos amantes: el no enamorado Nabot.
4. *La no respuesta* masculina ante esta estratagema de seducción femenina, provoca en la dama *irritación* ante el fracaso del ardid. O cuando menos, *ironía*, porque la extrema *cortedad* es motivo de burla (recordemos el conocido romance de la hija del Rey de Francia). Pero cuando el sueño no es estratagema sino actuación real —*La mejor espigadera*—, ese *respeto* aumenta el amor porque presupone *belleza de alma*.

Todos los puntos se sitúan en el terreno amoroso, pero no creo que, en los ejemplos citados —de la misma época—, entremos en el campo de lo erótico, entendido éste en unas coordenadas de excitación de los sentidos. La estratagema femenina del sueño fingido es un recurso de fracasada seducción que no traspasa los límites de la pura contemplación: la belleza de la dama dormida es, casi, una apelación al espíritu, no al deleite sexual. No hay sexualidad ni, mucho menos, voluptuosidad, en el desarrollo de ese juego, que se inscribe en el plano de una *estrategia* de amor.

Pero *El vergonzoso en palacio* se edita arropado en la prosa de *Los cigarrales*, que goza de la libertad descriptiva que la escena —acción— no permite. Pero, fuera de posibles limitaciones genéricas, es indudable que el tratamiento del tema en obras tirsistas situadas entre 1620-1625, nos sitúa en un *tono* bastante diferente.

En la acción narrativa de *Los cigarrales*, junto a la dama dormida aparece la variante de la dama desmayada, en condiciones que comportan una mayor carga de oculto erotismo. Recordemos un espacio del Cigarral III: un caballero, huyendo, queda atrapado, por azar, en el dormitorio vacío de una dama desconocida. A la espera de que vuelva la dueña del aposento, a quien piensa dar las oportunas explicaciones, el caballero se queda dormido. Cuando vuelve la dama, se desmaya al ver a un hombre en su lecho, cae sobre la cama y se apaga la vela que llevaba en la mano. En la oscuridad, el caballero, súbitamente despierto, averigua por el tacto el sexo del desconocido cuerpo que ha caído sobre o junto a él, tocando manos, cabellos, rostro, pulsos y brazos hasta asegurarse “que era mujer”. Una mujer que, según rememora al contarle, le entregó involuntaria-

mente su primer “favor” amoroso: “juntando el rostro con el mío”. Repuesta la dama del desmayo y en tal situación, su deducción es la lógica: un hombre —que supone ser su prometido— quiere atentar contra su honor. Y un no menos lógico desenlace: cuando la *vista* y no el *tacto* permite verse a la pareja —repuesta la apagada vela—, un enamoramiento mutuo termina el episodio, que finaliza con los obligados besos en las manos femeninas al despedirse el galán.

Pero analicemos las nuevas circunstancias en que Tirso ha colocado en su prosa a una dama dormida-desmayada. Ahora el espacio es rotundamente un espacio prohibido: no los aposentos privados de una dama, sino su propio dormitorio y su propio lecho. La acción transcurre necesariamente —si no sería imposible el equívoco— de noche y a oscuras, como en las más famosas escenas de seducción del teatro tirsista. La dama, por circunstancias argumentales, *se recalca* en el texto que está semidesnuda, ya que se indica que lleva solamente un “delgado manteo” (y hemos de suponer, aunque no se expresa textualmente, que con camisa, ya que el manteo era una prenda de ropa interior que no subía de la cintura: no es lógico imaginar a la casta doña Estela llegando de fuera de su dormitorio con el pecho descubierto). Pero precisemos que esa indicación de semidesnudez *no es necesaria* para el desarrollo de la acción, que transcurriría de idéntico modo si la dama volviese a su aposento totalmente vestida. Aunque entonces, lógicamente, el *reconocimiento* mediante el *tacto* por parte del caballero no alcanzaría el punto de sensualidad que, solapadamente, aporta esa escena de una pareja que se desconoce, en el lecho y a oscuras.

Pero que esa situación y ese *reconocimiento* han comportado para el caballero una oculta satisfacción, un punto de deleite sensual —pese al susto y lo comprometido de la “ocasión”—, se evidencia en la versión teatral tirsista del mismo episodio: el primer acto de *Desde Toledo a Madrid*, en donde los personajes se conocen y enamoran de idéntico modo. Ahora se trata de una acción teatral que provocaría no pocas risas y expectativas en el espectador. Una acción en que no se omite ninguno de los detalles anteriores, salvo el hecho de que, pese a la convencional caída de la vela, ese espectador está *viendo*, a la luz del día, sobre el escenario, lo que, convencionalmente, está sucediendo en la oscuridad de la noche. Pero también se nos dice en las acotaciones que doña Mayor vuelve “en enaguas, con un rebocío”. Ese *rebocío* —manteleta que cubría hombros y senos— que echábamos en falta en la versión novelesca, pero que se advierte ahora, explícitamente, *que se quita* antes de caer desmayada sobre el galán desconocido. Éste, según ordenan las acotaciones, habrá de *tentar* los “cabellos”, “ropa”, “pulso” y “frente” de la dama, pero también habrá de poner “a tiento la mano sobre el corazón” y habrá de asirla “de los brazos”. Lógicamente, cuando vuelve en sí la desmayada dama ordenará, con toda razón: “Soltad, descortés, los brazos / que aborrecen groserías.” Y escribo *con toda razón*, porque en ese repasar “a tiento” el cuerpo femenino, ha tenido que haber ese punto de deleite a que alu-

día. Si no fuese así no tendría sentido la exclamación del caballero que, de nuevo solo, esperando el regreso de esa dama aún no vista, se las promete muy felices: “Manteca de azahar sentí / al tocarla: si es tan bella / como blanda, suerte mía.”

En esta circunstancia —frente a los respetuosos amantes de las comedias anteriores— el caballero ha actuado como se esperaba, es decir, como dijo Ruth, asiendo “del cabello a la ocasión”. Pero en otro momento narrativo de *Los cigarrales* volveremos a encontrar a otro caballero en “ocasión” no menos propicia. Y si bien se inscribe el personaje en el apartado de los *respetuosos*, la carga erótica que ahora comporta la *vista* es tan elevada que alcanza a cargar de sensualidad el beso final de la mano, que descansa voluptuosa sobre los pechos desnudos de la dama que duerme.

De nuevo nos encontramos en un recinto prohibido: un dormitorio y una dama dormida en el lecho. Un caballero, dueño de la habitación y a quien se cree ausente, penetra en ella. Y se recalca una situación: la “seguridad del hospedaje”, la “clausura de la puerta”, la “oscuridad de la noche”, y el “calor del estío”, que “en el principio de junio aligeraba ropas” han permitido que el caballero pueda contemplar las “bellezas ocultas” de doña Irene. Los “pedazos de cristal” mal encubiertos por las sábanas son ávidamente contemplados por el caballero —“fuera de mí, y tan dentro de las niñas de mis ojos...”—, que comienza en un relato una larguísima descripción de esa belleza dormida y semidesnuda. Descripción en donde el cultismo y las metáforas hiperbólicas no ocultan en ningún momento el componente sensual: cabellos —azabache—, que se extienden, atrevidos, sobre frente, hombros, mejillas y boca. Ojos, cejas, mejillas, nariz, labios y hasta los hoyuelos de la barbilla, van inspirando los párrafos, en donde se mezclan el cristal, los jazmines, la leche, las rosas... Pero tras el obligado alabastro del cuello, el caballero pasa a la descripción de los pechos de la dama que la sutil camisa no logra encubrir: “... pellas de nieve si no abrasaran, cerros del Potosí de la hermosura...”, “globos de cristal...” Y termina diciendo que no refiere los “pedazos de cielo” del cuerpo de la dama que, “intercediendo el calor”, le permitió ver la colcha, por guardar “respeto a su honestidad” y el “decoro” en la conversación. No es de extrañar que el beso con que el “atrevimiento” determinó que se despidiese de la dormida dama —ignorante de su exhibición—, si bien recae en los “torneados” dedos de una mano, alcanzase a tocar “como por entre celosías” la “nieve” de uno de esos pechos que acaba de describir. De la casta mano que sostiene la mejilla de Ruth, Jezabel y Magdalena hemos pasado a esa mano abierta sobre un seno desnudo que permite la nota voluptuosa de un beso en esas “pellas de nieve” abrasadoras.

Pero si hemos visto a la dama dormida como incitación y estrategia amorosa en la escena y como estímulo erótico y sensual en la prosa cortesana de *Los cigarrales*, todavía le queda a Tirso un tercer tratamiento del tema, tan cargado de casi

freudianas connotaciones: violación de espacio *sagrado*, transgresión del código establecido —ruptura del *pudor*—, sublimación aristocratizante del cuerpo femenino y hasta deleite en el mismo deseo no satisfecho, ya que la situación erótica no pasa jamás a la consumación del acto sexual, de la cual el beso en la mano sólo puede ser un símbolo de sustitución.

Este tercer tratamiento lo encontramos en la prosa de *Deleitar aprovechando*, en una de las novelas que contiene, obra de un Tirso ya maduro que vuelve sus ojos a la Historia y a la novela hagiográfica. Porque en *La patrona de las musas*, o biografía novelada de Santa Tecla, encontramos la versión espiritualizada de otra belleza dormida.

Como de costumbre, Tirso ha cuidado al máximo la lógica interna del relato. Para que Alejandro, forastero en Iconio, contemple dormida a la bellísima muchacha, ha situado el episodio durante las paganas fiestas de Adonis. El sacerdote ha terminado el recitado de la fábula que narra su amor y muerte, cuando la noche está a punto de expirar. El templo aún permanece a oscuras y “la jurisdicción que el sueño en tales horas tiene sobre nuestros sentidos, obligaron los ojos de la mayor belleza a que, negándose a la vista de quien se recreaba en ellos, alzasen de obra, y que, recostada en el regazo de su madre anciana dieran lugar al descanso ejecutivo”. Así dormida la contempla Alejandro, “tan suspenso en el empleo de sus ojos que, reducidas a ellos las demás potencias, no permitía a las pestañas las inquietas travesuras de sus movimientos, porque no privasen aquel instantáneo estorbo el interés de su amorosa vista. Así dormía la una, y así se desvelaba el otro...”

Cuando amanece, ya inundado de luz el templo, todos abandonan sus lutos —Tecla cubría sus galas con un “monjil oscuro y un velo negro”— y celebran la resurrección de Adonis. Pero la visión de Tecla despierta y adornada, resplandeciente como la luz del sol, sólo puede ya acrecentar un amor que se ha engendrado contemplándola dormida. Y ese amor de *vista* —como el de Psique que contempló a Eros dormido— dará lugar en el texto tirsista a varias páginas de neoplatónicas consideraciones sobre las propiedades, causas y efectos de la pasión amorosa. Alejandro, ya ausente de la *vista* de Tecla, se recrea en su “Idea”, en su contemplación mental, “cuya memoria le representaba su imagen viva”. En esa “Idea” que adora, encontrará el amante todas las razones que la casuística amorosa le ofrece para sustentar su repentino sentimiento: “Dios es amor, y casi Dios quien ama. Si en casi Dios me transforma el amor que a Tecla tengo, ¿por qué no presumiré, cuando no merecerla, alcanzarla?” Porque, en definitiva, más allá de todo sensualismo, el amor —aunque haya penetrado por los ojos— “sólo funda su derecho en la similitud de naturales y en la benevolencia y parentesco de las estrellas”.

Pero será la propia Tecla quien dé un paso más hacia el perfecto amor no fundado en los sentidos. La virgen de Icono había cerrado sus ojos, durmiendo, a las

“solemnidades lascivas” que, “disfrazadas en cultos religiosos”, celebraban los adúlteros amores de Venus. Y rechazará despierta, mucho más tarde, el amor que le ofrece Alejandro, en busca de otro más perfecto, que no ha entrado en ella por la *vista*, sino por el *oído*, al escuchar, sin verle, la voz de San Pablo: “De modo que entrando amor por los oídos y la sensualidad por los ojos, tanta más ventaja llevan aquéllos a ésta, cuando va del alma al cuerpo.”

Pablo, además, le habla de un amor todo espíritu, sin sombra de deleite corporal. Y la muchacha que durmió en el templo de Adonis sigue para siempre ese perfecto amor, abandonando la compañía de Ruth, Jezabel, Magdalena, Estela, Mayor o Irene. Porque, en definitiva, a diferencia de sus apasionadas compañeras, tan humanas, su belleza dormida ha servido sólo para ejemplificar una historia de amor “a lo divino”.

MARÍA DEL PILAR PALOMO
Universidad Complutense de Madrid

EROTISMO Y ALIMENTACIÓN EN *EL BURLADOR DE SEVILLA*: EL MUNDO AL REVÉS

PARA LUIS VÁZQUEZ

Decimos ¡una hermosa fruta!, y se nos hace la boca agua, pensando en comérmola; pero no es que aludamos a la pura belleza, sino al agrado de la sensualidad, pues si en efecto aludiésemos a su belleza no nos la comeríamos, por conservarla en su estado, como no nos comemos una hermosa flor. Cuando don Juan dice ¡hermosa mujer!, lo dice como de una fruta; no expresa su admiración por la belleza, sino el apetito, en la imaginación, de dar agrado a su sensualidad...

(Ramón Pérez de Ayala, Tigre Juan 38)

Mi propósito no es repasar las características del mundo al revés carnavalesco, ya ampliamente diseminadas, sino solamente bosquejar algunas de las muchas inversiones que manifiesta *El burlador de Sevilla**. Algunos ejemplos evidentes de ese universo trastornado son el muerto ambulante del subtítulo, la pescadora gongorina, la desvergüenza hecha caballería, Eva transformada en prostituta, el paraíso en “amargo valle” y un largo etcétera. Propongo concentrarme en la perversión erótica del protagonista, la cual complementa otras inversiones suyas, como de la obra en su totalidad y de una sociedad cuyos valores son puestos en tela de juicio a lo largo de esa obra. Comento el nexa semántico entre sexo y comida y concluyo con una observación sobre la escatología, palabra bisémica en castellano.

(*) Cito por la primorosa edición de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* realizada por el P. Luis Vázquez, O. de M., con nueva fijación textual, basada exclusivamente en la *princeps*, y fundamentación rigurosa de la autoría de Tirso de Molina.

La característica más sobresaliente del don Juan primitivo es tal vez su dedicación exclusiva al “gusto”, al placer egoísta, manifestada en libertinaje, traición y anarquía, como señala atinadamente Bruce Wardropper entre otros. Lo “justo” es concepto ajeno a su mente. Entre otras muchas inversiones, trastrueca fama e infamia, intentando pasar lo negativo por positivo. Hace algo parecido con respecto al amor cortés, trastrocando devoción y denigración y constituyéndose así en pequeño mundo al revés.

El amor cortés exige servicio y sufrimiento por parte del amante, pero don Juan se mofa de tales finezas. Se aprovecha de la mujer, abusa de ella psíquicamente y la hace sufrir. En vez de colocarla en un pedestal, prefiere atropellarla, pisarla, limpiarse los pies en ella. El masoquismo de la postura servil del amante cortés experimenta en sus manos una inversión importante, convirtiéndose en un sadismo burlón y cruel. Como es bien sabido, engaña varones también, tanto familiares como amigos. Lo que subyace a todo ello es la burla que intenta contra Dios, posponiendo el ajustar cuentas, con su exclamación impertinente “¡Tan largo me lo fiáis!”, repetida varias veces en el transcurso de la acción.

Volviendo sobre la fama / infamia, notamos que carece totalmente de idealismo, aunque sí tiene ideal, el cual se manifiesta en la atención que presta a su reputación. Es una reputación negativa, basada en la infamia, pero es algo muy suyo y es lo único que aprecia de veras. Haciendo planes para engañar a doña Ana, insinúa a Catalinón que “ha de ser burla de fama” (1472). Es evidente que está pensando más en la nombradía que en la conquista o el placer. Esa nombradía le importa más que la seducción de mujeres y a veces aún más que la burla misma. La burla, que tiene como base el quitarle honor al prójimo, es sólo el medio que sirve al fin de aumentar su sentido trastornado del honor. Se jacta de que “Sevilla a voces [le] llama el Burlador”, y hacia el final insiste sobre ese rasgo, diciendo:

Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor. (2481-84)

Su propósito por toda la obra es impresionar a los demás, “el medio cual fuere sea”, como proclamaba el mentiroso de *La verdad sospechosa*; cumple la palabra dada a la estatua porque “podrá el muerto / llamarme a voces infame” (2669-70). Paradójicamente, sus dos hazañas medianamente heroicas hacen peligrar su vida aún más que sus fechorías. Por poco se ahoga salvándole la vida a Catalinón y pierde la vida cumpliendo con el convidado. Consta que no nació para héroe.

Aunque prefiero descontar la importancia del deseo erótico como fuerza motriz, comparado con los imperativos de la burla y la fama (cf. Smith), es innega-

blemente un móvil de cierto relieve y alcance. Si el aumentar su reputación es primordial, y la burla el medio para conseguir esa meta, el erotismo difuso que tipifica su comportamiento es la expresión de un instinto vital y, muchas veces, sirve de accesorio a la burla. Igual que la gran mayoría de varones de su edad (unos 20 años, se puede conjeturar), experimenta deseos sexuales imperantes. Su impaciencia salta a la vista en el desenfrenado "Quiero llegar a la cama. ¡Aminta!" (1998-99).

Estamos enterados de dos detalles decisivos de la prehistoria erótica del protagonista. Estos dos datos son suficientes para formular un perfil psicológico preliminar. Primero, se encuentra en Nápoles al empezar la acción, desterrado por su padre por haber burlado a una sevillana de buena familia. Ese engaño pretextual pero arquetípico encontrará su réplica en la primera escena del texto. Visto retrospectivamente, sirve para fijar ya, antes de levantarse el telón, el patrón que va a seguir tanto con Isabel como también con Tisbea, Ana y Aminta.

El segundo factor son los "perros muertos" echados a las prostitutas portuguesas de Sevilla. Se trata de una burla bastante pueril que consiste en marcharse sin pagar. Hay aquí, de todas formas, un asomo de la valoración de lo extraño en la mediación del deseo. Se manifiesta en un concepto del extranjero como ente misterioso y tal vez superdotado sexualmente, creencia ingenua pero frecuente en todas las culturas (Young 319-29). Asoma una vez más en el engaño a la duquesa Isabela, extranjera también, y me parece que las seducciones de Tisbea y Aminta pueden ser variantes de la misma manía, por ser ellas extrañas a su capa social y, por tanto, raras y singulares.

Otro aspecto sugerente de esas relaciones pre-textuales con prostitutas reside en el efecto que tendrían en la formación erótica de cualquier joven. Esas relaciones, sobre todo el poder y el control que le facilitan al cliente, tendrían forzosamente un efecto negativo en la actitud hacia la mujer, confirmando a su manera la intuición machista (errónea, desde luego) de que la mujer sólo sirve para la cama y, en este caso, para ser burlada con "perros muertos" o lo que sea.

Queda claro en el texto, de todas formas, que nuestro antihéroe solía ir acompañado de su íntimo amigo, el Marqués de la Mota, en sus visitas a "Lisboa". Parece que iba también en esas excursiones Catalinón, por lo que nos dice del excremento que tiran a la calle de la Sierpe en las horas menguadas:

Ir de noche no quisiera
por esa calle crúel,
pues lo que de día es miel
entonces lo dan en cera.
Una noche, por mi mal,
la vi sobre mí ven[id]a,
y hallé que era corrompida
la cera de Portugal (1516-23).

Lo de los “perros muertos” (vv. 1250-54; 1524-26) compartidos con Mota, y especialmente la mención de una aventura sexual reservada para los dos (“cierto nido que dejé / en güevos para los dos” [1256-57]), insinúa el espectro de la homosexualidad. Las aventuras de esa índole pueden ser solamente la expresión de una sexualidad frívola y juguetona, pero pueden a la vez fortalecer lazos importantes entre los dos varones. En tales casos, la mujer es el medio para que ellos se expresen sexualmente el uno delante del otro, satisfaciendo a la vez su curiosidad sobre el comportamiento íntimo del prójimo. Es de notar que cuando don Juan está ausente, da el Marqués los “perros muertos” acompañado de otro amigo, don Pedro de Esquivel (1251). Es evidente que subyace en estas aventuras el imperativo social de “male bonding”, o sea, camaradería.

Para subrayar el apetito sexual omnívoro del personaje, el dramaturgo pone esta descripción curiosa en boca del gracioso:

¡Fuerza al turco, fuerza al scita,
al persa y al caramanto,
al gallego, al troglodita,
al alemán y al japon,
al sastre con la agujita
de oro en la mano, imitando
contino a la blanca niña! (1983-89)

Es un aparte dirigido al público antes de marcharse. Su amo no le hace caso. Descontando la hipérbole y el humor de la enumeración caótica y absurda, el comentario sirve para sugerir, como mínimo, la bisexualidad de su amo. Los turcos eran muy dados al pecado nefando, según la opinión común de la época (Herrero García, 544). Por eso, se sitúa al turco en primer lugar. El sastre con su coser y la blanca niña con su bordar sirven para atar los cabos sueltos, por si hubiera alguna duda sobre la “agujita” en cuestión. Los movimientos asociados con el oficio del sastre sirven para caracterizar un ritmo distintivo del acto sexual en el norte de Africa, designado en árabe *el-khiyati*. Consiste en insertar rápida pero no profundamente el falo, imitando la acción de coser (Edwardes Masters 190-91).

La imagen preciosa de la blanca niña del romance, bordando tranquilamente en su bastidor, contrasta marcadamente por su inocente laboriosidad con las actividades aludidas en líneas anteriores. Y es ella a quien imita, según Catalinón. Es todo un acierto estilístico esta yuxtaposición incongruente del forzar violento y el bordar tranquilo —desapasionado— como también lo es el hacer que el uno sea remedo del otro.

Las relaciones entre amo y criado son un tanto sospechosas. El nombre Catalinón, de Catalina [igual que maricón de marica, como señala A. Castro, 181] evoca *catalinas* (bubas causadas por la sífilis) y también *catamito* (“el paciente en

el pecado de sodomía”, *Autoridades*). Más pertinente es el segundo, desde luego. La observación aparentemente gratuita de éste con respecto a su nombre (“que sabes que aquesse nombre / me asienta al revés a mí” [884-85]) se presta fácilmente a un calambur malicioso, en parte erótico, en parte escatológico, sentado todo ello en la parte de la anatomía con la cual se asienta uno. Lo erótico viene por asociación con catamito y maricón; lo escatológico, por asociación con catalina en su acepción, en andaluz vulgar, del excremento que se halla en la calle, otra vez según anotación de Castro. La atracción semántica de la escatología hacia el binomio complementario “erotismo / alimentación” empieza a transparentarse. Ya podríamos aventurar además que *El burlador* es obra escatológica en las dos acepciones de la palabra.

Aurora Egido ha estudiado magistralmente las imágenes ovidianas del texto, y menciona, entre otras observaciones sagaces, la relación establecida muy al principio de la acción entre los olmos del palacio napolitano y la metáfora de la culebra, aplicada tan acertadamente a don Juan por su tío. Las imágenes que predominan en la elaboración de la mentira de don Pedro son evidentemente el árbol y la serpiente. El conjunto, la imagen sintética de árbol y serpiente, con su corolario implícito de la fruta prohibida, no podría venir más a propósito para el momento genesiaco de la figura mítica que es don Juan Tenorio. Si las escenas iniciales representan el génesis, el desenlace nos va a dar el otro extremo, el apocalipsis del hundimiento de la capilla y la contrapasión del pecador presumido. Carl Jung afirma que el árbol posee cierto carácter bisexual simbólico, lo que se expresa en latín por el hecho de que los nombres del árbol sean de género femenino, aun con desinencia masculina (Cirlot, 88). La serpiente puede representar lo femenino en el hombre. Se asocia con Eva en el mito judeo-cristiano, pero también con Mercurio, el dios andrógino (Cirlot, 422). Así es que esa imagen bimembre del “génesis” de la obra sirve para prefigurar un aspecto importante del omnívoro apetito concupiscente del Burlador, su bisexualidad.

Un segundo aspecto de la perversión polimorfa del don Juan premítico se halla en la sugerencia de zoofilia, o sea, bestialidad. Otro comentario estrafalario de Catalinón insinúa la posibilidad:

Digo que de aquí adelante
lo que me mandas haré,
y a tu lado forzaré
un tígter, un elefante (1370-73).

Lo que se propone es manifiestamente absurdo, y sin embargo nos hace vacilar. El tigre es motivo frecuente en las miniaturas eróticas procedentes de la India, no como objeto del deseo, sino como tercer elemento del cuadro que, por

su presencia, aumenta las sensaciones de peligro y excitación (Kronhausen, 60-61). Otro motivo literario y folklórico, desde Leda, Pasífae y *El asno de oro*, para citar sólo tres ejemplos, es la mujer que acomoda algún animal; también es legendario el comportamiento de los beduinos con sus camellos y de los pastores con las ovejas. La bestialidad es una constante en el folklore, la literatura y el arte plástico.

Tiene su interés en ese sentido el *Tan largo me lo fiáis*, refundición posterior de otra mano. Responde la refundición a otro criterio estético, bastante alejado de la *princeps*. Aunque coinciden el 80% de los versos, hay una discrepancia curiosa en un aspecto pertinente de la caracterización del protagonista. En *Tan largo* es descrito como “el garañón de España” (II, 686). El garañón, según Covarrubias, “es el asno que echan a las yeguas o el cavallo que cubre las borricas... Puede ser... de gara, pendencia, porque la tienen con los demás de su especie... Al hombre desenfrenado en el acto venéreo, especialmente si trata con muchas mugeres, suelen llamar garañón, aludiendo al uso que hay de estas bestias” (628-29). Llega el concepto a *Tan largo* a través de un drama portugués, la *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, como ha comprobado Xavier Fernández. De todas formas, cuando se dirige el “garañón” de *Tan largo* a su criado, en los mismos términos que usa en *El burlador*: “Esas dos yeguas prevén, / pues acomodadas son” (TL I, 717-18; B 878-79), es lícito preguntarnos, ¿cómo exactamente van a ser “acomodadas”? En fin, parece evidente que el refundidor captó algo latente en la *princeps* —la sugerencia de bestialidad— y lo desarrolló a su manera, intentando, por lo visto, configurar un ente más rebelde y monstruoso que el original.

La relación entre erotismo y alimentación en *El burlador* nos brinda una faceta tan fascinante como crucial para la dimensión que nos concierne aquí. El nexos semántico entre las dos esferas ha de encontrarse en la palabra “apetito”, como sugiere el epígrafe; funciona igualmente bien en ambas, indicando alternativamente deseos sexuales o ganas de comer. Un indicio se encuentra en el paralelo entre bocados y los cuerpos rollizos y melosos de las ramerías (“con bocados solicitan / mil Evas que, aunque en bocados, / en efecto son ducados, / con que el dinero nos quitan”, dice Mota [1512-15]). Poco antes, los dos amigos nos presentan una especie de jerarquía de las mujeres perdidas, según lo apetitosas que son: trucha, rana, abadejo, en orden descendente (1232-36). Otro ejemplo destacado es la ecuación que hace Tisbea entre su himen y una fruta sabrosa: “Mi honor conservo en pajas / como fruta sabrosa, / vidrio guardado en ellas / para que no se rompa” (423-26).

Pero el episodio que mejor ilustra la relación íntima establecida en el texto entre las dos esferas complementarias es el banquete nupcial en *Dos Hermanas*. Don Juan se sienta al lado de Aminta y, como nos cuenta después el novio frustrado, cada vez que éste metía la mano, la desviaba don Juan. Según Batricio:

¿No es bueno que se sentó
a cenar con mi mujer,
y a mí en el plato meter
la mano no me dejó? (1814-17)

El simbolismo fálico de “mano” y la correlación con “plato”, objeto abierto en el cual se mete la “mano”, no requiere mayor elaboración. La desviación de la mano prefigura lo que ocurrirá enseguida en la esfera sexual.

El banquete en *Dos Hermanas* anticipa la cena nupcial abortada de don Juan, y, más importante, las dos cenas del convite doble. La última cena (literalmente), en la capilla, es la inversión de un banquete nupcial y también de la misa de difuntos. Podría verse como una misa satánica: por la oscuridad, por la mesa sucia que parece ser de Guinea y por los ayudantes enlutados. Las víboras y los alacranes serían la hostia, el cuerpo del diablo; hiel y vinagre, su sangre.

Así es que la inversión sexual de don Juan halla su contraparte en la cena nupcial al revés —efectivamente, se casa: con la Muerte— y en la misa satánica, transformada milagrosa y metafóricamente a su vez en misa de cuerpo presente. Los manjares servidos en la capilla (uñas, alacranes y víboras, con hiel y vinagre) sirven ante todo, me parece, para llamar la atención sobre la bien conocida paradoja del hedonismo: el hecho de que una vida dedicada al placer egoísta le deja a uno con un sabor amargo en la boca, como mínimo.

La reducción escatológica de la miel metafórica a cera, o sea, excremento, descrita tan gráficamente por Catalinón, encuentra su contraparte en la realización de toda una serie de prefiguraciones en el clímax, cuando el deseo es reducido a cenizas. Las postrimerias de la miel son cera pestífera; las del “vendaval erótico” (Sáenz-Alonso) que ardía con tanto fulgor son cenizas. En broma, decimos en inglés: “He makes an ash of himself”.

La imagen alimenticia-escatológica de Catalinón (miel-‘cera) encuentra su paralelo en la imagen erótica-escatológica (Eros-‘Thánatos) que se desprende de la trayectoria apresurada de su amo. Se complementan de esta manera las dos acepciones de la escatología, tanto en su aspecto físico como en el metafísico, a través de las relaciones estrechas establecidas en el texto entre erotismo y alimentación.

JAMES A. PARR

University of Southern California

BIBLIOGRAFIA

- BUCHEN, Irving, ed. *The Perverse Imagination: Sexuality and Literary Culture*. New York: New York UP, 1970.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- COBARRUVIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. 1611. Ed. facsimil. Madrid: Turner, 1979.
- EBERSOLE, Alva V. *Disquisiciones sobre El burlador de Sevilla*. Salamanca: Almar, 1980.
- EDWARDES, Allen & R. E. L., Masters. *The Cradle of Erotica: A Study of Afro-Asian Sexual Expression and an Analysis of Erotic Freedom in Social Relationships*. New York: The Julian Press [Bell Publishing Co.], 1962.
- EGIDO, Aurora. "Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)". *Iberomania* 26 (1987): 19-40; reimpresso en *Cuadernos de Teatro Clásico* 1:2 (1988), 37-54.
- FERNÁNDEZ, Xavier A. "En torno al texto de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*". *Segismundo* 5-7 (1969-71), 1-417.
- "Una fuente portuguesa de *Tan largo me lo fiáis*". *Grial* 14 (1966), 408-18.
- ed. *Las dos versiones dramáticas primitivas del don Juan: El burlador de Sevilla y convidado de piedra y Tan largo me lo fiáis*. *Reproducción en facsimil de las ediciones princeps*. Madrid: Revista *Estudios*, 1988.
- ed. *Tan largo me lo fiáis*. Madrid: Revista *Estudios*, 1967.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- KRAFFT-SEBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis (with Special Reference to the Antipathic Sexual Instinct)*. Trad. Franklin S. Klaf. New York: Stein and Day, 1965.
- KRONHAUSEN, Phyllis & Eberhard, eds. *Erotic Art*. New York: Bell, 1968.
- LUNDELIUS, Ruth. "Tirso's View of Women in *El burlador de Sevilla*". *BCom* 27 (1975), 5-14.
- MARAÑÓN, Gregorio. "Notas para la biología de Don Juan." *Revista de Occidente*, 3 (1924), 5-14.
- MCKENDRICK, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- MOLINA, Tirso de (Gabriel Téllez). *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. Luis Vázquez. Madrid: *Estudios*, 1989.
- El vergonzoso en palacio; El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed. Américo Castro. Undécima ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- MORRIS, C. B. "Metaphor in *El burlador de Sevilla*." *RR* 55 (1964): 248-55.
- OLIVER BRACHFELD, F. *Los sentimientos de inferioridad*. Barcelona: Editorial Apolo, 1936.
- PALOMO, Pilar. "El 'amor portugués' en Tirso de Molina." *Monteagudo*. Núm. 30 (1960), 2-11.
- PÉREZ de AYALA, Ramón. *Tigre Juan*. 4a. Ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1966.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo. *Don Juan, Los Milagros y otros ensayos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1927.

- ROGERS, Daniel. " 'Fearful Symmetry': The Ending of *El burlador de Sevilla*." *BHS* 42 (1964), 141-59.
- RUANO DE LA HAZA, José M. "Doña Ana's Seduction in *El burlador de Sevilla*: Futher Evidence Against." *BCom* 32 (1980), 131-33.
- SÁENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el donjuanismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- SALGOT, Antonio de. *Don Juan Tenorio y donjuanismo*. Barcelona: Juventud, 1953.
- SOLÁ-SOLÉ, Josep M. & George E. Gingras, eds. *Tirso's Don Juan: The Metamorphosis of a Theme*. Washington: Catholic U of America P, 1988.
- SMITH, Paul Julian. *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- SULLIVAN, Henry. "Love, Matrimony and Desire in the Theater of Tirso de Molina." *BCom* 37 (1985), 83-99.
- VÁZQUEZ, Luis. "Documentos toledanos y madrileños de Claramonte y reafirmación de Tirso como autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*". *Revista Estudios*, 42 (Núm. 153) (1986), 53-130.
- WARDROPPER, Bruce W. "*El burlador de Sevilla*: A Tragedy of Errors." *Philological Quarterly*, 36 (9157), 61-71.
- WEINSTEIN, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*. Palo Alto: Stanford UP, 1959.
- WILSON, Margaret. *Tirso de Molina*. Boston: Twayne, 1977.
- YOUNG, Wayland. *Eros Denied: Sex in Western Society*. New York: Grove Press, 1964.

EXPRESIÓN DEL EROTISMO EN LA POESÍA DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA

Muy señalado es el nombre de Diego Hurtado de Mendoza, sea por su alto e insigne linaje, el del marqués de Santillana, sea por su fama como erudito, humanista y poeta. Recordaré no obstante, debido a los numerosos homónimos que tiene, que fue embajador de Carlos V en Venecia y vivió en Italia desde 1539 hasta 1552. Gran figura del Renacimiento, se le considera, junto con Boscán y Garcilaso, como el introductor del italianismo en España. Su obra es extensa y variada, pero en lo que toca al asunto que hoy nos interesa me apoyaré exclusivamente en las *Poestas satíricas y burlescas*, que, si bien representan una ínfima parte de su obra poética, no carecen de interés ni originalidad¹.

Entre las 23 composiciones que constituyen dicho conjunto, 18 tienen un contenido burlesco o erótico. Aunque resulta difícil fecharlas con certeza, se puede suponer que algunas de ellas son obras de madurez o por lo menos posteriores a su estancia en Italia. La corriente erótica en la literatura hispana es anterior al siglo XVI y uno se puede preguntar cuál fue la novedad de las *Poestas satíricas y burlescas* de Mendoza; dicho de otro modo, cómo se sitúan en relación con una corriente tradicional que las precedió y en qué estriba su originalidad. Lo que llama la atención al leer su conjunto, es la diversidad de tonos y de temas. En esta poesía se despliega una amplia paleta que abarca desde las imágenes populares más trilladas hasta las metáforas más complejas, y todo eso mediante todos los matices de la risa, sea maliciosa o francamente obscena. La sexualidad misma es siempre objeto de risa y de broma incluso en las alusiones al goce

¹ Diego Hurtado de Mendoza, *Poestas satíricas y burlescas*, en *Obras poéticas*, colección de libros raros XI (Madrid, 1877).

físico. Para una mayor claridad, propondré una clasificación² acompañada de breves ejemplos:

— La primera categoría es la poesía sentenciosa a modo burlesco que refleja una mirada crítica y desengañada sobre el mundo mediante la risa. Así en el soneto V, en una reflexión seria sobre el sitio del hombre en el universo, la risa nace en el último terceto al afirmarse que “el ojo del culo es el centro del mundo”.

— La segunda categoría de piezas es esa otra que ridiculiza los sentimientos amorosos y opera un claro desliz hacia lo grosero u obsceno. Buen ejemplo es el poema: “A una dama que le envió una cana.” En él se pasa del registro serio pero ya irónico del reproche amoroso, metafóricamente representado por la cana, a alusiones procaces sobre el sexo de la dama a quien se dirige Mendoza:

De ser el lugar extraño
Yo lo aseguro y lo fío,
Porque en el grueso tamaño de la cana
Se ve que nació en buen año
Y en tierra de regadío.

Las composiciones de este conjunto son en cierto modo una desviación burlesca del tema del “dolorido sentir” propio de la poesía petrarquista.

— La tercera reúne lo mitológico, es decir, que en ella todo lo referente a la mitología sirve de pretexto a risa y ya no a ensalzar la hermosura o el amor. Mendoza rebaja los temas mitológicos a una realidad prosaica, humana, que puede

² Propongo la clasificación siguiente:

Primer género:

Soneto V
Soneto IX
Soneto XIII
En loor del cuerno
Consejos de Don Diego
Sátira a una alcahueta

Segundo género:

Soneto I
Soneto II
A una señora que le envió una cana

Tercer género:

Soneto III
Soneto X
Al parto de Ginebra

Cuarto género:

El bombodombón
Soneto XII
Fábula del cangrejo (también en el 3)

Quinto género:

Elegía de la pulga
En loor al cuerno
Sobre la zanahoria

reducirse a pura obscenidad. Entre otros muchos ejemplos, he aquí cómo se dirige a Diana en el soneto III:

Señora, la del arco y las saetas,
Que anda siempre cazando por despoblado,
Dígame por su vida: ¿No ha topado
Quien le meta las manos en las tetas?

— La cuarta es la que más se arraiga en el estilo tradicional y popular, es la del cuento jocoso. Por ejemplo el soneto XII que termina por la consabida metáfora de la llave de San Pedro, personificación burlescamente santificada del pene:

“Mi reina, aunque San Pedro yo no sea,
A lo menos aquí traigo la llave
Con que abrir su paraíso.”

— Por fin viene el último tipo de los que he deslindado, el de la vena chistosa que se caracteriza por un tono burlón a propósito de asuntos perfectamente triviales y cotidianos. Así el poema titulado “En loor al cuerno” ofrece una mirada a la vez divertida y crítica sobre la situación de los cornudos. Asimismo la “Elegía a la pulga” da lugar a un gracioso catálogo de las molestias debidas a la convivencia con las pulgas; sólo que el catálogo desemboca en una exploración de los secretos más recónditos del cuerpo de la amante.

Dicho esto, se ve que la poesía satírica de Hurtado de Mendoza se inscribe en una corriente popular muy del gusto de su época y en otra mucho más culta, que es una desviación de la poesía petrarquista, de la que Mendoza es sin embargo uno de los primeros representantes españoles. Al mismo tiempo, todos los matices de la risa y del código erótico dan lugar a una sonrisa burlona que se encubre tras complejos retruécanos y alusiones sexuales obvias y crudas. Acaso porque se trata de una poesía “firmada”, incluso a los temas tradicionales y trillados, Hurtado de Mendoza les da un tratamiento personalizado. Examinemos dos ejemplos. Primero, el villancico con aires de danza saltarina titulado el “bombo-dombón”, que es una glosa de la metáfora del barbero y de la sangría, muy frecuente en la época, como lo atestigua Robert Jammes en su antología³:

—Pues llamemos al barbero
Que nos saque sendas muelas,
Y arrimale las espuelas
Si no anduviere ligero;
Y, pues nos cuesta dinero,
Que nos haga una sangría.
—Darémonos un buen día.

³ Robert Jammes, Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. de R. Jammes (Universidad Toulouse le Mirail: 1975), pieza 92, p. 170.

Lo que distingue la composición de Mendoza de la tradición es que es el amante/barbero quien toma la palabra y desarrolla una serie de imágenes sexuales codificadas merced a vocablos conocidos tales como “lanza”, “lanceta”, “majadero”⁴, “sangre”, “sangrar”, “herir”, “sanar”, pero logra crear un conjunto coherente alrededor de la relación a la dama, agotando todos los semas vinculados con la sangre. Además esa composición glosa, como suele suceder, la copla de la cabeza que dice así:

El bombodombón,
La bombodombra,
¡Quién fuera lanzón,
¡Quién lanceta fuera!

Gracias a esto, todo resulta acompasado a modo de danza sugestiva puesto que se repiten las palabras “bombodombón” y “bombodombra”, lo cual, mediante la alternancia recurrente masculino/femenino permite figurar un movimiento regular a la par que el ruido de la zambomba, instrumento musical sumamente connotado sexualmente.

El segundo ejemplo, titulado “sobre la zanahoria”, también remite al tradicional tema de las hortalizas de amor. Como se sabe, se solía dar un sentido erótico simbólico a las legumbres según su forma o virtudes imaginadas (el pimientito, el nabo, el rábano, los garbanzos, los cogombros). Recordemos la letra popular en que el galán dice a la dama:

De su huerta, si quisiere,
deme un poco de chicoria,
que aquí tengo una zanahoria
para lo que le cumpliere⁵.

Mendoza, por su parte, hizo el elogio jocoso de la zanahoria, mucho menos frecuente que el nabo para designar el pene. En dicho poema se pregonan las virtudes de la zanahoria, no sólo en su sentido sexual, sino también, hasta cierto punto, dietético. Pues según parece la gente de la época tenía creencias especiales sobre el particular. He indagado que la zanahoria se daba de comer preferentemente a las bestias porque se pensaba que era fertilizadora y hacía engordar. En todo caso Mendoza la define así:

Que cierto es una fruta muy probada,
o raíz, por hablar más propiamente,
dulce, tiesa, rolliza y prolongada.

⁴ La palabra majadero, del verbo majar, o sea, machacar, remite al mortero y a la mano de mortero de connotación sexual muy corriente. A veces cobra el mortero un valor metafórico de sexo femenino. La idea de majar sugiere el meneo amoroso.

⁵ Robert Jammes, *op. cit.*, p. 139, letra 79.

Pareceros ha fría, y es caliente;
tiene un gusto suave y muy cordial,
para entretenimiento de la gente.

Vianda es de cuaresma y carnal;
buena cruda, cocina, asada o frita;
buena en caliente y frío temporal.

A esa visión de un Mendoza heredero de una tradición popular castellana y a la vez iniciador del desvío de los temas de la poesía petrarquista, conviene añadir otra aún más específica. Hurtado de Mendoza es maestro en el arte de la degradación que quiebra el marco rígido de las formas y de los géneros. En efecto, en sus *Poesías satíricas y burlescas*, excepto dos composiciones en octosílabos, emplea sistemáticamente el endecasílabo y el soneto en su forma predilecta en todo el conjunto. Huelga decir que Mendoza introdujo los metros italianos en España; pues en este caso efectúa un desplazamiento de los géneros al valerse de formas nobles y aristocráticas dentro de un género brulesco de temática popular. Se inspira en Francesco Berni, quien parodiaba los sonetos petrarquistas de Bembo, y, como éste, se mofa de todos los temas petrarquistas, y en primer lugar de esa lírica amorosa de la que él mismo es uno de los mayores representantes en sus sonetos, sus églogas y su cancionero a Marfira. Citaré por ejemplo el soneto I de forma muy clásica: “Cortada sea la mano que te diere / Puñada o mojiçón, aunque más digas; / Y pues que a ti mesma no castigas, / Castíguete el demonio si pudiere.” Se trata de una mera invectiva obscena a una probable vieja. Otro soneto, el IX, ofrece algo idéntico, ya que es un elogio de la infidelidad y verdadera antítesis del “dolorido sentir”. Dice así:

Cualquier hombre procure mejorarse
Si no está satisfecho de su dueña;
Estar en un propósito es de peña,
Y del tiempo y del hombre es el mudarse.

y acaba el poema con este consejo: “cada cual tome ejemplo en su vecino, / Pues vemos a los gatos ir maullando / Por bodegas, desvanes y tejados”. Otra forma de ironía petrarquista aparece en el soneto II: “Quien de tantos burdeles ha escapado / Y tantas puterías ha corrido”, en el que un supuesto don Juan muy experimentado se declara en contra de la alabanza que de los viejos amantes hace Bembo; la mofa se expresa del modo siguiente:

Más querría un incordio en cada lado
Y en la parte contraria un escupido,
Que verme viejo, loco entretenido
Del viento, y en el aire enamorado.

Igual sucede con las preocupaciones filosóficas propias de la corriente aristotélica, de las que Mendoza hace irrisión y a las que desmitifica, por ejemplo en el soneto V. Allí el hombre, centro de la creación, se ve reducido a su trasero: "Anima no sentida y movedora / Tú que árbol y milagro y mundo dentro / Y mayores honduras ves al cabo /... Mira el ojo del culo que es el centro."

Sin embargo, el blanco predilecto de esa empresa desacralizadora es, sin lugar a dudas, la vena mitológica de la poesía petrarquista. Todas las diosas aparecen pintadas bajo la modalidad del irrespeto y son pretexto para una degradación burlesca y desmitificadora, tanto Diana como Venus, la Luna, y el mismo Cupido, al que se trata de "rapaz tiñoso". Hurtado de Mendoza rebasa los límites del soneto al desviarlo de su finalidad primera. Según ese mismo principio iconoclasta, utiliza la elegía, dedicada por esencia a asuntos tristes o a lamentaciones líricas. Es decir, que modifica radicalmente su naturaleza por medio de un argumento trivial o chistoso. Éste en el caso de la famosa "Elegía de la pulga" aludida por Lope en *La Gatomaquia*: "Y la pulga don Diego de Mendoza / Que tanta fama justamente goza"⁶. Empieza así:

Señor compadre, el vulgo de envidioso
Dice que Ovidio escribe una elegía
De la pulga, animal tan enojoso,
Y miente, que no fue, ni es, sino mía;
No toda de invención, mas traducida
De cierta Veneciana fantasía.

Y luego de evocar los estorbos y disgustos debidos a la presencia de la pulga, expresa el poeta con guasa y malicia su deseo de ser pulga para gozar mejor de los tesoros corporales de su dama:

¡Qué libremente vas gozando y viendo
Aquellos bellos miembros delicados,
Y por do nadie fue, vas discurriendo!
La cuitada se tuerce a tus bocados;
Mas tú que vas sin calzas y sin bragas,
Entras do no entrarán los más osados.
[...]
Parezca mal a aquel que pareciere,
Yo querría pulga ser, pero con esto,
Que me torne a mi ser cuando quisiere.
[...]
Lo primero sería luego asconderme
Debajo de sus ropas, y en tal parte,
Que me sintiese y no pudiese haberme.

⁶ Citado por Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1984), p. 101.

Allí me estaría quedo, y con gran arte
 Miraría aquel cuerpo delicado,
 Que de rosas y nieve se reparte.
 ¡Qué falso estaría yo y disimulado
 Gozando, ora del cuello, ora del pecho,
 Andando sin temor por lo vedado!

Nótese de paso la delicadeza muy del gusto renacentista a pesar de la travesura y de la desviación burlesca. Aquí la sensibilidad erótica reside en un equilibrio muy logrado entre detalles atrevidos y una estética petrarquista junto con un desliz muy lúdico de una realidad desagradable (la pulga) a un placer de caricias.

El procedimiento de desacralización mitológica y de degradación trivial de la forma noble alcanza, a mi juicio, su mayor expresión en la "Fábula del cangrejo." La anécdota inspirada en la "Fábula de Adonis"⁷ del italiano Giolito, se mofa de la erudición mitológica de los petrarquistas vertiendo esta crítica en un molde aristocrático en extremo, las octavas, y rebaja de modo burlesco la fábula de la joven Glauca y el cangrejo al nivel de una anécdota humana y vulgar con rasgos jocosos muy patentes. O sea, que Hurtado de Mendoza hace uso de las octavas con un fin que no suele corresponderles. Para mayor efecto, a las majestuosas octavas del principio

En las secretas ondas de Neptuno
 Sus miembros recreaba Glauca un día,
 Por huir del calor grave, importuno,
 Que en el ferviente Julio el cielo envía;
 Mas porque pocas veces goza alguno
 Enteramente el bien de su alegría,
 Los hados su placer contaminaron
 Y un grave sinsabor le acarrearón

sucedarán otras octavas de contenido prosaico y procaz debido a la presencia inopinada de un cangrejo travieso del que dice: "asióla del lugar más escondido"; tanto es así que la muchacha (ya no se mencionará en adelante su nombre de Glauca) lucha por echarlo "ella a lo sacar, él a meterse; / ella a desasirle, y él a asirse..." Sólo la destreza de un providencial mancebo que "parece en la ribera"

⁷ El origen de esta fábula queda por aclarar, pues no existe bajo ninguna de esas dos formas (de Adonis o del Cangrejo) en las obras de Ovidio. Por otra parte el personaje mitológico de Glauca, si bien existe, no ha dado lugar a leyendas o fábulas, ya que se trata de la cuarta hija de Saturno devorada por su padre en lugar de su hermano gemelo Plutón. Su muerte prematura no pudo inspirar aventuras mitológicas. En cambio Glaucus o Glauco, dios marino secundario pero bastante conocido, sí aparece en *Las metamorfosis* de Ovidio (versos 898 a 968). Aunque no aparezca el tema del cangrejo, existe una analogía de ambiente (el calor, el paisaje, la actitud inocente pero sensual de la joven), sólo que aquí el monstruo marino es el propio Glauco.

podrá liberar a la joven del monstruo. No menos de seis octavas describen este forcejeo. Este cuento verde se caracteriza por un tono de farsa en la que se intercalan alusiones fuera de lugar a toda una comitiva de dioses y héroes. Toda la gracia de esa composición estriba en que yuxtapone formal y gratuitamente elementos inconexos. Así la ayuda del joven en tan dificultoso ejercicio viene descrita como una acción heroica en una divertida mezcla de detalles procaces y de comparaciones mitológicas. Empieza así:

La tienta asió en la mano prestamente
 El fuerte, sobrediestro cirujano,
 Y metiéndola suave y dulcemente,
 Por aquel hondo y monstruo llano,
 Y va tras el cangrejo diligente
 Por darle batibarba y sacomano,
 Y como es viva y fuerte aquella tienta,
 Sale muy bien con todo cuanto intenta.

Luego sigue una retahíla de personajes mitológicos que ocupan tres octavas, dando a entender de modo burlón que la “hazaña” del joven se debe equiparar a las de Apolo o Héctor:

La tienta asió que Apolo asió primero
 Cuando tras de su Dafne se ha emboscado;
 La que de un ciervo hace un león fiero,
 De un Galalón un Héctor denodado;
 La que mete Vulcano el gran herrero,
 En la fragua de Venus; la que ha dado
 A Júpiter mil formas, pues fue toro,
 Hombre, cisne, pavón, sátiro y oro.

La parodia y la burla son pues los ejes del erotismo en la poesía mendoziana, y ello representa una de las manifestaciones acaso más sorprendentes de la introducción del italianismo en España.

Veamos ahora de qué manera funciona el lenguaje erótico de Hurtado de Mendoza. Lo que destaca es que, fuera de metáforas populares conocidas como lanzón, espada, navaja, mango, rabo o llave para designar el sexo masculino, en realidad Mendoza no utiliza un código sistemático que se desarrolle en toda su obra. Hasta cierto punto el lenguaje erótico mendoziano se crea dentro del marco de una anécdota o de un registro semántico peculiar, y esto siempre en armonía con el tono o el ambiente de la composición. Ciertamente que utiliza un código sexual alusivo compartido por sus coetáneos, por ejemplo todo lo que se refiere al tema de la medicina. Así el hombre es a su vez “barbero” o “sobrediestro cirujano” cuando se trata de aplicar “buena medicina” o “buena cirugía” a una

dama a quien se debe “herir” para “sanarla” y “curarla” (cf. “Fábula del cangrejo”). También carece de novedad la transposición del registro de la comida y del apetito al campo erótico; no obstante Hurtado de Mendoza logra renovarlo de modo sabroso en el poema “Sobre la zanahoria”. En efecto, después de consideraciones botánicas inocentes, desvía paulatinamente hacia el campo sexual al mezclar consejos sobre los mejores modos de aderezarla y consumirla. Citaré algunos tercetos:

Suele ser la mayor la más loada,
 Mas la tiesa y mediana es más sabrosa,
 Y suele ser mejor cruda que asada.
 [...]
 Tomando de la fresca o añeja,
 En el cuerpo a ninguna da embarazo,
 Niña, moza, mujer casada, o vieja.
 [...]
 Veréis alguna vez encañutarla⁸
 Otra cortarla en tiras muy sutiles,
 Otra en pedazos buenos rebanarla.
 Las damas que se precian de gentiles
 La comen en azúcar y con miel⁹
 Y en vinagre y arroje las civiles.

Si bien Mendoza se vale de un sistema metafórico corriente, lo renueva de modo más personal según el tono de cada narración. Veamos a continuación cómo en el soneto X, en el que se desmitifica a Venus, la manera de evocar el acto sexual juega con la obscenidad desacralizadora propia del asunto. De la diosa calificada de alcahueta, hechicera y puta vieja, se dice:

¡Cuántas veces te han visto andar en celo
 Tras los planetas machos, cachondera,
 Abrazada luchando pelo a pelo
 Y pellejo a pellejo dentro y fuera!

De un modo similar procede en la “Fábula del cangrejo”, composición en la que más abundan las imágenes del sexo femenino. Es decir, que de la sencilla anécdota del principio, un cangrejuelo penetra en la vagina de una joven, brota un ambiente pseudo-épico en el que el cangrejo, convertido en fiera y en monstruo, explora un paisaje salvaje designado por las expresiones siguientes: “aque-

⁸ Encañutar vale por encañar, pero en este empleo jocoso varios sentidos vienen mezclados. El cañuto suele ser una caña hueca y simboliza comúnmente el pene; luego encañutar significa usar algo como un cañuto y vale por regar. Además encañar el pan significa crecer, empezar a engordar.

⁹ Es una expresión trillada para dar a entender el placer que se toma haciendo alguna cosa.

lla honda sima”, “el lugar más escondido”, “la torre defendida”, “la espesura”, “la gruta oscura”.

Por último, señalaré lo que me parece ser un rasgo muy propio de Hurtado de Mendoza en el género erótico —lo cual lo distingue de la poesía erótica tradicional y anónima—, y es su frecuente implicación personal en la anécdota trivial o mitológica que está contando. Así se complace Mendoza en romper la distancia narrativa e incluso en expresar un deseo muy personal e irreverencioso, como en el soneto a Venus que acaba con el siguiente convite obsceno:

Guarda que esta mi mano te apareja,
Con un cuarto abrochado o calderilla,
Un memini caudal de rabo a oreja,
Cual nunca dio a mujer hombre en Castilla.

Asimismo no vacila en señalar su propio goce cuando evoca la broma chistosa que podría hacerle a su señora, siendo pulga, y declara en tres versos que interrumpen el hilo de la elegía:

Lo que fuera de mí, contemplo agora,
Y siento de dulzura deshacerme,
Y aún tal parte hay en mí que se mejora.

Conclusión de conjunto apenas daré aquí al cabo de resultados tan fragmentarios, porque la obra burlesca de don Diego Hurtado de Mendoza, punto de arranque de una vena que culminará en Quevedo, merece más tiempo del que he podido disponer. Con todo, espero haber mostrado que lo esencial de su originalidad, en especial dentro de lo erótico, estriba en la combinación de cierta tradición castellana popular con los metros y formas venidos de Italia. Esto le valió a Hurtado de Mendoza la inmensa fama de la que no nos hacemos una idea exacta hoy. Paradójicamente, no se publicó su obra poética hasta 1610, o sea, muchos años después de su muerte, y aun entonces el editor excluyó las *Poemas satíricas y burlescas*, justificándose así en el Prólogo al lector:

“En sus obras de burlas (que por dignos respetos aquí no se ponen) mostró tener agudeza y donayre, siendo satírico sin infamia agena, mezclando lo dulce provechoso. La azanahoria, cana, pulga, y otras cosas burlescas, que por su gusto, o por el de sus amigos, compuso, por no contravenir a la gravedad de tan insigne poeta, no se dan a la estampa.”

INÉS RADA
C.R.E.S., Paris

LAS DOS CARAS DEL EROTISMO EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

Sabido es que el amor desempeña un papel importante en los libros de caballerías. La dama acompaña los pensamientos del caballero, le espolea a emprender hazañas, pero también le ayuda en más de una ocasión y le sirve a veces de mediadora (por ejemplo para que pueda armarse caballero, como es el caso en el *Amadís de Gaula*). Si bien esta dama debe una parte de sus características a la tradición del amor cortés, no deja de poseer, sin embargo, una terrena feminidad que se concreta en la evocación de sus encantos físicos y en su manera de portarse. Los amores del héroe desembocan, en efecto, en relaciones sexuales, aunque el autor se valga a menudo del casamiento secreto para justificar la unión de los cuerpos, la cual origina una serie de escenas muy sugestivas¹.

No es pues extraño que el erotismo —y empleamos la palabra para designar la inclinación a la *sensualidad* y al *amor físico* inseparables del *proceso* que a ello conduce²— aparezca en los libros de caballerías con alguna frecuencia. Esto explica que tal tipo de literatura haya sido reprobado tanto por los moralistas tradicionales como por los humanistas de filiación erasmista, quienes condenaban la lascivia que se manifestaba en dichos textos³. Bien se comprenderá que Oriana

¹ Sobre el particular, véase Sylvia Roubaud, "La forêt de Longue Attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie", (in Augustin Redondo, ed., *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne XVIe-XVIIe siècles*) (Paris: Publications de la Sorbonne, 1985) "Travaux du Cres", II, pp. 254-267, y del mismo autor el trabajo incluido en el presente volumen.

² Sabido es que en el Siglo de Oro *erótico* se emplea en el sentido de *amatorio* (recuérdese el título de la obra de Esteban Manuel de Villegas, que sale a la luz en 1617-1618: *Las eróticas o amoratorias*).

³ Véanse por ejemplo Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (ed. ampliada por el autor y Julio Rodríguez-Puértolas, Barcelona-Madrid: Ed. Noguer, 1972), pp. 60-61; Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (2.ª ed. en español, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 615 ss.; etc.

la "sin par", predecesora directa de Dulcinea, haya podido figurar en la ramería de *La Lozana Andaluza*, según lo ilustra uno de los grabados que adornan la única edición antigua conocida del libro (la de Venecia de 1528)⁴. Efectivamente, la hija del rey Lisuarte fue primero amante de Amadís de Gaula (el dechado de don Quijote), antes de casarse con él *in facie ecclesiae*⁵.

Los lectores de los libros de caballerías bien se daban cuenta del carácter erótico de tantos *Amadíses* y *Palmerines*. Y los propios personajes del *Quijote*, conocedores de la materia de Bretaña y lectores privilegiados de estos libros, es lo que ponen de relieve. Por ejemplo, don Quijote, en el capítulo 50 de la primera parte, se transforma en *poeta*, inventa un trozo significativo de semejantes narraciones y no vacila en valorar este aspecto, creando una situación que para él viene a ser *tópica*. Evoca en efecto a un caballero, cuando llega a un castillo y salen a recibirle varias doncellas. La más principal le lleva dentro del alcázar y entonces puede "hacerle desnudar como su madre le parió, y bañarle con templadas aguas, y luego untarle todo con olorosos unguentos, y vestirle una camisa de cendal delgadísimo, toda olorosa y perfumada" (I, 50, p. 585)⁶.

Del mismo modo, la lasciva Maritornes, como buena experta, indica a las claras (con reminiscencias, tal vez, de *La Celestina*):

*"Y a buena fe que yo también gusto mucho de otr aquellas cosas (de los libros de caballertas), que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia, y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles" (I, 32, p. 393)*⁷.

Es pues normal que el erotismo esté presente en el *Quijote* no sólo indirecta, sino directamente, por ser la obra una *parodia* de los libros de caballerías. La parodia implica efectivamente una imitación, pero una imitación degradada y hasta antifrástica, cuya modalidad preferida es la ironía⁸. No hay que perder de vista que el *Quijote* es en primer lugar una *obra de entretenimiento* y que forma

⁴ Puede verse dicho grabado al final del libro de Claude Allaigre, *Sémantique et Littérature. Le "Retrato de La Lozana Andaluza" de Francisco Delicado* (Echirrolles: Imprimerie du Néron, 1980).

⁵ Véase Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 t., Madrid: Cátedra, 1987-1988).

⁶ Utilizamos la ed. de Luis Andrés Murillo: *Don Quijote de la Mancha* (2 t., Madrid: Castalia, 1973).

⁷ Sobre el probable sentido erótico de "miel" en el trozo citado, véase Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1984), n.º 7, v. 13; n.º 18, v. 13. Acerca de la posible reminiscencia de *La Celestina*, recuérdese lo que dice la alcahueta al ver a Pármeno y a Areúsa entregarse a los deleites del amor: "...me hazéys dentera con vuestro besar y retoçar; que aun el sabor en las enziás me quedó, no lo perdí con las muelas" (citamos por la ed. crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado "La Celestina"* (Madrid: C.S.I.C., 1965; aucto VII, p. 147).

⁸ Véase en particular el sugestivo trabajo de Celina Sabor de Cortázar, "El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca" (in *Anales cervantinos*, XXII, 1984, pp. 59-75).

parte de esa literatura lúdica que sale a luz o se idea en los primeros años del siglo XVII. Por ello la tradición carnavalesca, con sus juegos y sus parodias constantes, con su erotismo burlesco también, desempeña un papel tan importante en el texto cervantino⁹. Acabamos de hablar de *erotismo burlesco*: ésta es la característica principal de las evocaciones eróticas que aparecen en la obra. Están relacionadas fundamentalmente con el héroe, paródico sobre todo del fogoso caballero Amadís de Gaula¹⁰.

Verdad es que en la España de la Contrarreforma triunfante el goce físico no puede sino aparecer, a nivel oficial, como una intolerable manifestación de la diabólica lujuria y provocar la repulsa represiva de las autoridades, las cuales, después del Concilio de Trento, han valorado el séptimo sacramento, poniendo de relieve que el amor físico —señal de la corrupción humana— sólo se permitía en el marco del matrimonio, y con vistas a la procreación¹¹. De ahí que el tema erótico aparezca sobre todo, entonces, en una literatura manuscrita, o, si se trata de obras publicadas, de manera preferente con perspectivas burlescas, y valiéndose a menudo de un vocabulario disémico, alusivo, heredero de la tradición cazurra¹², lo que además del sentido literal supone otro nivel semántico, conseguido gracias a la activa colaboración del lector, quien tiene que descifrar las alusiones encerradas en el texto.

Esto no quiere decir que, de vez en cuando, no afloren en estas últimas obras algunos atisbos de auténtica y placentera sensualidad, pero compensados luego por consideraciones de carácter moral.

Son pues estos dos aspectos del erotismo —el primero, burlesco y ampliamente dominante, y el segundo, natural y agradable, pero ocasional— los que

⁹ Véanse los trabajos que hemos publicado sobre el particular: Agustín Redondo, "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*" (in *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1978, pp. 39-70); id., "El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina" (in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 1980, pp. 36-59); etc. Puede verse asimismo la última síntesis que hemos redactado acerca de este tema: "La tradición carnavalesca en el *Quijote*" (in *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. a cargo de Javier Huerta Calvo, Barcelona: El Serbal, 1989).

¹⁰ Recuérdese que, desde el primer capítulo de la obra, Amadís aparece como el héroe predilecto del hidalgo hasta llegar a calcar su propio nombre sobre el de este caballero. Y en el capítulo 25, cuando don Quijote quiere volverse loco de amor, lo hace imitando a su dechado, al cual exalta sobremanera: "... el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue solo, el primero, el único, el señor de cuantos hubo en su tiempo en el mundo [...] Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos" (pp. 303-304).

¹¹ Véanse Agustín Redondo, "L'Emprise idéologique de l'Eglise dans l'Espagne du XVI^e siècle, à travers les *Manuels de confesseurs*" (in *Les groupes dominants et leur(s) discours*, Paris: Publications de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1984, pp. 75-90), pp. 80-83; Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'époque moderne* (Bruxelles: Ed. Complexe, 1984), pp. 86 y sigs.; A. Redondo, ed., *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit.; etc.

¹² Véase el libro de P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, op. cit. (de ahora en adelante citaremos esta obra bajo la forma *P.E.S.O.*).

deseamos examinar en el *Quijote*, limitándonos a la primera parte de la obra, para restringir la extensión del presente trabajo.

* * *

En el *Quijote*, la libertad implicada por el tema erótico va unida a esos espacios de libertad y esparcimiento que son la venta —lugar de paso y de reunión momentánea en que se eliminan muchas de las coacciones de la vida social —ordinaria—, y el bosque, la sierra que representan el retorno a la Naturaleza y a la simplicidad primitiva, lo que permite liberarse de esas coacciones. Se crea de tal modo un *espacio lúdico* en que todas las inversiones y transgresiones son posibles¹³.

El hidalgo manchego es un cincuentón al principio de la obra, es decir, que sus aventuras empiezan cuando acaban las de los héroes de los libros de caballerías. Don Quijote, que está adentrándose ya en la vejez y cuya dama, Dulcinea, sólo existe en su pensamiento por un esfuerzo imaginativo (I, 1, p. 78), cuyos amores con Aldonza Lorenzo “han sido siempre platónicos” (I, 25, p. 311), según confesión propia, de manera que desde el prólogo, el autor llega a definirlo como “el más casto enamorado [...] que de muchos años a esta parte se vio...” (p. 58), no puede ser sino el *envés paródico* del joven y viril Amadís. Por esencia, el protagonista es pues el símbolo mismo de la cuaresmal continencia. Al autor le era dable, por consiguiente, adoptar una perspectiva lúdica y enfrentar al héroe con las formas más llamativas y descaradas del amor físico, aquellas que encarnan las prostitutas, por situarse éstas en el universo exactamente antitético del de don Quijote. Claro está que este encaramiento no es posible sino en son de burla y lo consigue el narrador en el marco de las dos ventas que aparecen en la primera parte de la obra, ventas con las cuales está relacionada buena parte de la materia de este libro.

Verdad es que el hidalgo manchego está indefectiblemente unido al mundo de las ventas —paródico del de los castillos y alcázares de las novelas de caballerías—, pues en la primera con la cual ha dado se transforma en caballero gracias a la intervención del ventero andaluz, su padrino, y se convierte paródicamente en hijo espiritual de ese “castellano” de nuevo cuño (I, 3).

El esquema utilizado es el que figura con alguna frecuencia en los libros de caballerías, el que, precisamente por ello, ha de evocar don Quijote en el trozo citado anteriormente (I, 50). Se trata de la llegada del caballero andante a un castillo, con la correlativa acogida de las doncellas. Pero aquí, en el episodio de la venta (I, 2), la parodia conduce a una inversión completa de perspectivas.

¹³ El palacio de los duques, en la 2.ª parte de la obra, desempeña un papel parecido.

En efecto, el presunto castillo no es más que una venta, lugar tópico de engaño, burla y prostitución. En la mayoría de los casos, es la criada o la hija del ventero la que vende su cuerpo¹⁴. No deja lugar a dudas sobre el particular el mesonero Diego Díez, padre de Justina la pícara, ya que les aconseja a sus hijas que se pongan a la puerta del mesón, “bien compuestas y arreadas”, para atraer a los viajeros, “especial si es de noche”, momento privilegiado de los encuentros amorosos¹⁵. Es lo que le pasa al futuro caballero: llega en vista de la venta al anochecer y dice el narrador: “Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman del partido” (p. 82). Es decir, que el autor ha degradado todavía más el contexto implicado por esta aventura del héroe, la cual enlaza paródicamente con las de los libros de caballerías. Pero en esta primera venta no se mencionan ni ventera ni moza, lo que es extraño. Sólo han de actuar estas dos rameritas que, además, están de paso, pues van a Sevilla con unos arrieros, gente soez y libidinosa. Se trata de acentuar aún más la parodia creando las condiciones de desarrollo de una escena erótica, imagen burlesca de las que corresponden a los amoríos caballescicos. No obstante, esta escena va a fallar y sólo tendremos un trasunto de ella en la segunda venta.

Sin embargo, en todo el trozo, el autor juega con un vocabulario disémico unido al erotismo.

Las dos “destraidas mozas” le parecen al protagonista “dos hermosas *doncellas*” o dos “graciosas *damas*” que “se estaban *solazando*” (p. 82), y tanto *doncella* como *dama* puede significar *prostituta*, mientras *solazarse* cobra a veces el sentido de *futuere*¹⁶. De la misma manera, el *cuerno* que se menciona entonces no deja de hacer pensar en el mismo universo¹⁷. Por otra parte, las dos damas ven venir a

¹⁴ Véase Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)* (Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1982), pp. 409 y sigs.

¹⁵ Véase Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina* (ed. de Antonio Rey Hazas, 2 t. Madrid: Editora Nacional, 1977), I, p. 203.

¹⁶ Claro está que *doncella* y *dama* se toman de modo antifrástico. Sobre el sentido negativo que puede cobrar la palabra *doncella*, véanse varias poesías significativas del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*: en una glosa del romance “Tiempo es el caballero”, una “putana de arte” exclama: “Vergüenza he de mis *doncellas*, / las que me dan de vestir”, y en unas coplas, un galán indica: “No me pago de *donzella* / calada como melón” (citamos por la ed. de Pablo Jauralde Pou y Juan Alfredo Bellón Cazabán, Madrid: Akal, 1974); cf. respectivamente las composiciones n.º 72, p. 255 y 62, p. 227). Acerca del sentido peyorativo de *dama*, véanse varios ejemplos explícitos en José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Publicaciones de la Universidad, 1977), artículo “*dama*”, p. 272. *Solazarse* es ya voz anticuada, como lo indica Juan de Valdés por los años de 1530: *Diálogo de la lengua* (ed. José F. Montesinos, Madrid: Espasa-Calpe, 1953; col. “Clásicos castellanos”, 86), pp. 122 y 175. No obstante, según lo apuntado por Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943), *solazarse* es *holgarse* (p. 943 a). Y bien conocido es el sentido erótico de *holgarse* (cf. *P.E.S.O.*, n.º 89, 12 y 89 n.v. 19). Lo mismo ocurría en la época anterior con *solazarse*.

¹⁷ El *cuerno*, símbolo fálico y evocación para el marido del adulterio de la mujer, es tema tan conocido que no merece comentario. Sin embargo, para no volver a citar el tan trillado *Siglo del cuerno* quevediano, véanse las festivas alusiones que encierra la *Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, con

don Quijote bajo forma de “un hombre de aquella suerte *armado*, y con *lanza y adarga...*” (p. 83). Además del sentido literal, este vocabulario remite a las *batallas de amor*, ya que se emplean los mismos términos para aludir al combate erótico, lo que da al pasaje un cariz burlesco, pues el lector sabe quién es el hidalgo¹⁸. Del mismo modo, y acto seguido, el narrador precisa de las dos busconas, “llenas de miedo, se iban a entrar en la venta” (p. 83), como si fueran asustadizas damiselas y no atrevidas mozas del partido acostumbradas a las consabidas luchas amorosas.

La tonalidad burlesca del episodio se halla subrayada aún más cuando el narrador presenta a las dos rameras en plena actividad:

“... estaban desarmando [a don Quijote... y] aunque le habían quitado el *peto* y el *espaldar*, jamás supieron ni pudieron desencajarle la *gola* ni quitalle la *contrahecha celada...*” (p. 85).

Una vez más, esta actuación es paródica de la de las doncellas que ayudan al caballero a desvestirse, pero al mismo tiempo no es sino la que les cuadra a las prostitutas: están ejerciendo su oficio y preparando el encuentro amoroso. Desde este punto de vista, el pasaje viene a invertir la trayectoria prevista, pues en semejantes contextos, *estar desarmado* es no poder corresponder a los deseos amorosos de la dama por no tener el *arnés* (*peto*, *espaldar*, etc.) ni la *lanza* necesarios para la apetecida batalla¹⁹. Y son precisamente las sirvientas del amor las que están desposeyendo al héroe de su fuerza viril —suponiendo que pudiera tenerla—, aunque las cosas quedan a medio hacer. Paralelamente, el protagonista, al dirigirse a ellas, se refiere al “*deseo que tiene de servir [las]*” y a “*las fazañas*

referencia a la corte vallisoletana de los primeros años del siglo XVII (utilizamos la ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916; cf. por ejemplo pp. 114-115).

¹⁸ El vocabulario vinculado al arte bélico está relacionado metafóricamente con la embestida viril: *lanza*, *pica*, *arnés*, *gola*, etc. Lo mismo ocurre con los verbos correspondientes: *armar* (= *arrigere*), *cabalgar* o *andar* (= *futuere*) o los participios: *armado* (= *rigidus*) / *desarmado* (= *languidus mollis*). Sobre todo esto, véanse varios ejemplos significativos en *P.E.S.O.* (cf. índice). Cf. unas “Coplas a un caballero que [...] no pudo concertar “en la *batalla de amor*”: ... Confiasteis de animoso / y fuérais más provechoso / vivir menos confiado / que no venir *desarmado* / a campo tan peligroso. / ¡Qué pensábades sacar / que todo no os afrentase, / no pudiendo acaudalar / la *armadura* que os armase, / ni *lanza* para encontrar? [...] / Natura os quitó el *arnés*, / quedasteis sin *armadura* / y vos quisisteis después / *pelear* contra natura...” (*P.E.S.O.*, p. 191). Generalmente, la *adarga*, imagen de la protección frente al ataque del enemigo, pertenece al universo femenino en la batalla amorosa, pero de vez en cuando también permite algunos equívocos en situaciones en que precisamente se pone en tela de juicio la virilidad del presunto contrincante (cf. por ejemplo el texto de Góngora citado en *P.E.S.O.*, p. 241, nota 14).

¹⁹ Véase la nota precedente. Cf. asimismo un texto muy significativo en *El Cancionero*, de Sebastián de Horozco (ed. de Jack Weiner, Bern: Herbert Lang, 1975, n.º 64, p. 69): “El auctor a una dama por vía de diálogo [...] sobre que estando con ella un caballero no avía podido alçar”. En efecto, el galán no pudo participar en la apetecida justa “pues que la lança blande / y el caballero desea / enristrar y no aprovecha. / Rehusando la carrera / y no pudiendo enristrar / se quedó la lança entera, / poniéndoos a vos dentera / y más gana de encontrar...”.

que ha de hacer en su servicio" (p. 86), según lo que le *manden*. El autor juega, otra vez, con un vocabulario disémico que remite al *servicio de amor*, cuya finalidad es contentar y deleitar a las damas²⁰, aunque como dice una de ellas en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, aludiente a un caso parecido al de don Quijote:

"... el que quiere servir
siendo solo, a dos señoras,
que es imposible cumplir..."²¹.

No estará pues de más que las dos "damas", parodiando las de las novelas de caballerías, le ayuden a "*armarse caballero*" para que el héroe sea un buen "*caballero (andante)*", capaz de "*cumplir*" con las señoras²².

Pero antes, el héroe ha de cenar y de velar las armas. El juego instaurado ya, lo prosigue el autor con el vocabulario de los alimentos, el cual encierra asimismo unas cuantas alusiones eróticas. El ventero le dice a don Quijote que, como es viernes, sólo puede ofrecerle *bacalao*, o sea, *truchuela* y el hidalgo le contesta que si hay muchas *truchuelas* podrán servir de *trucha* (p. 86)²³. Todas estas palabras se

²⁰ Véase sobre el particular la explícita poesía de Sebastián de Horozco: "Las coplas siguientes hizo el auctor a ruego de una dama para un su servidor": "Cuchillo de melonero / os diremos con razón, / y también amor trompero, / quantas veo, tantas quiero / segund vuestra condición. / Y como contino os vemos / que sois servidor de todas, / sin que nada os levantemos / con razón os llararemos / perrillos de muchas bodas. / Como el que quiere servir, / siendo solo, a dos señores, / que es imposible cumplir / y tampoco conseguir / dentramos sueldo y favores..." (*El Cancionero*, n.º 30, p. 57). Estas coplas no pueden separarse de la "Respuesta del mismo auctor": "Quando sólo un agujero / y no más sabe el ratón, / el gato, que es muy artero, / acudiendo al paradero / le caça sin dilación. / Por esto los que entendemos / que lo mismo hazéis todas, / buscamos mientras podemos / muchas partes donde entremos / a celebrar nuestras bodas..." (*ibid.*, n.º 31, p. 57). Véase además otro texto significativo del mismo Horozco: "El auctor por una dama, a uno que ponía muchos inconvenientes en servir a las mujeres": "Si tanta contrariedad / en las mugeres avía, / y todo fuesse verdad, / con poca dificultad / el mundo se acabaría. / Pues poner impedimento / en servir las, no se trate, / por ser contra el cumplimiento / del divino mandamiento / *crescite et multiplicate*..." (*ibid.*, n.º 158, p. 107).

²¹ Véase nota precedente.

²² Véase *supra* notas 18-20. El caballero *andante* no puede sino ser un amante particularmente activo.

²³ Hay que tener presente que el cuaresmal don Quijote llega a la venta un miércoles, día de penitencia, y que el huésped sólo puede ofrecerle unas raciones de bacalao, pescado típico del tiempo de Cuaresma (cf. Agustín Redondo, "El personaje de don Quijote...", pp. 38-39).

²⁴ Véase un ejemplo significativo en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Mota y don Juan están evocando a unas cuantas ramerías y asistimos al siguiente diálogo: "*D. Juan*: ... ¿Y Teodora? *Mota* Este verano / se escapó del mal francés / por un río de sudores [...]. / *D. Juan*: ¿Julia, la del Candilejo? / *Mota*: Ya con sus afeites lucha. / *D. Juan*: ¿Véndese siempre por trucha? / *Mota*: Ya se da por abadejo" (citamos por la ed. de Américo Castro, Madrid: Espasa-Calpe, 1948; col. "Clásicos castellanos", 2; cf. II, vs. 180-189). Como lo dice A. Castro, en nota, el texto pone de relieve una oposición entre *trucha* (= cortesana de gran porte y *abadejo* (= prostituta de baja categoría). Nótese que en otra obra de Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, *trucha* tiene el sentido de "mujer —al vez cortesana— apetitosa": "*Polonia*: Es viuda de aquestos días: / bien sospechas y bien dices, / que aquestas sobrepellices / son tapabellaquerías. / Y afirma un barbimoreno / que una viuda ensabanada / es cual *trucha* salmonada, / que está empanada en centeno" (citamos por la ed. de Blanca de los Ríos: *Obras dramáticas completas*, 3 t.,

emplean en un contexto adecuado para designar a las *rameras*, pero las cantoneiras son *bacalao* frente a las prostitutas importantes que son *truchas*²⁴. Y es que en efecto en la venta no hay más que busconas de baja categoría ya que son “mozas del partido”, y son éstas, significativamente, las que van a darle de comer al Manchego (p. 87). Además, a raíz de la burlesca ceremonia en que el hidalgo ha sido armado caballero, se delatan los nombres y la filiación de las dos mozas, que bien ponen de relieve sus características (I, 3, pp. 93-94). La una es hija de un molinero y lleva el significativo apelativo de *La Molinera*, símbolo del oficio (*moler = futuere*)²⁵, y la otra, *La Tolosa*, es hija de un *remendón*, o sea, se halla vinculada al *universo erótico del pie y del calzado*, muy bien documentado²⁶ y por ello se dedica a esa profesión. Bien puede don Quijote concederles el llevar “el don” pues como lo escribe Sebastián de Horozco, comentando la fiebre del “endonar” que se ha apoderado de las mujeres, ya los dones “morán en la ramería”²⁷.

No obstante, en la primera venta no llega a cuajar una escena verdaderamente erótica, a pesar de que el trozo encierra situaciones en que está en ciernes así como alusiones eróticas. Es que la parodia y el tono constantemente burlesco invierten todas las perspectivas. Pero el autor da un paso más adelante cuando el Manchego y su escudero llegan a la segunda venta.

Sin embargo, antes, tiene que verificarse la aventura de los yangüeses (I, 15) en que “Rocinante”, tan flaco y ascético como su amo, o, según lo dicho por Sancho, “tan manso y tan poco *rijoso*” (p. 190), al pasar por un valle donde pacían

Madrid: Aguilar, 1962; cf. II, escena VIII, t. III, p. 569b; debemos el conocimiento de esta última cita a María del Pilar Palomo, a quien agradecemos la cortesía. En Francia, el erotismo popular ha utilizado varios nombres de pescado (cf. Jean Paul Clébert, *Bestiaire fabuleux*, Paris: Albin Michel, 1971, p. 312). En la lengua familiar se sigue llamando *morue* (= bacalao) a la prostituta de baja categoría y *maquereau* (= caballa) al rufián.

²⁵ Véase Augustin Redondo, “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y Literatura en la España del Siglo de Oro” (in *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1983, pp. 101-115). Cf. más directamente pp. 107-111.

²⁶ Véase Augustin Redondo, “De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el *Quijote* (II, 38-41)” (in *Edad de Oro-III*, Madrid: Ed. de la Universidad Autónoma 1984, pp. 181-199; cf. pp. 196-198). Véanse también otras referencias en el trabajo de Manuel Ferrer Chivite, “Lazarillo y sus zapatos: una interpretación del tratado IV a través de la literatura y el folklore” (in *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, pp. 243-269; cf. pp. 253 y sigs.)

²⁷ Véase lo que escribe Sebastián de Horozco: “El auctor sobre los dones que se ponen las mugeres”: “Tres letras me han enfadado / que son d.o.n. don, / porque su cosa ha llegado / a tal término y estado / que antes son ya desdón. / Moran ya en la judería / como en aquel tiempo fue, / *moran en la ramería*, / no ay tienda de especiería / adonde ya el don no esté. / [...] La muger del mercader / no puede pasar sin don, ni se tiene por muger / la que no lo ha de tener, / hasta la del *remendón*. / [...] Allá va *doña Hurraca*, / *moça de ramera ha sido*, / acá viene *doña Haca*, / *doña Nada*, y *doña Caca* / para ella y su marido” (*El Cancionero*, n.º 349, p. 228). No dice nada diferente Tomé Pinheiro da Veiga en su *Fastignia*: “Es ordinario en Castilla, en siendo dama una mujer, tomar don...” (p. 135 a). Por lo demás, el juego de palabras sobre *remendón* era muy trillado (cf. por ejemplo lo que dice Quevedo en *El Buscón*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1980, p. 189). No es pues extraño que a La Tolosa, hija de un *remendón*, se le ponga el “don”.

“una manada de hacas galicianas”, saca fuerzas de flaqueza y le “viene un deseo de *refocilarse* con las señoras facas”, de manera que va “a comunicar *su necesidad* con ellas” (p. 191). Ello ha de provocar la cólera de los yangüeses, que le muelen a palos, y algo parecido les ocurre a los dos protagonistas que han querido defender al rocín y han embestido contra los arrieros. Es decir, que en este episodio vemos al *cuaresmal* “Rocinante”, imagen del Caballero de la Triste Figura (no es ninguna casualidad si el narrador habla de “las señoras facas”), empujado por la diabólica lujuria²⁸, intentar saciar sus apetitos carnales. La escena es particularmente burlesca, pues no hay que olvidar que la montura del hidalgo no es ningún brioso caballo, sino todo lo contrario (y por eso lo reciben las yeguas “con las herraduras y con los dientes” (p. 191). No obstante, el comportamiento del animal implica un erotismo que bien se le podría comunicar a su amo. Ya se comprenderá por qué esta aventura precede *inmediatamente* a la que ha de ocurrir en la segunda venta, la de Maritornes (I, 16).

Este nuevo episodio es simétrico del de la primera venta, y en él aparecen los mismos protagonistas básicos, inclusive las dos “semidoncellas”, como ha de indicar posteriormente el narrador.

Don Quijote y Sancho, maltrechos a raíz del encuentro con los yangüeses, llegan a la venta de Juan Palomeque el Zurdo y están ahí presentes para acogerles el ventero, su mujer, la hija y la criada. A primera vista, parece que el autor está invirtiendo las perspectivas y rechazando el tópico de la ventera codiciosa y libidinosa, pues indica que ésta no era “de la condición que suelen tener las de semejante trato, porque naturalmente *era caritativa y se dolía de las calamidades de sus prójimos*” (I, 16, p. 198). Pero ¿quién sabe si ésta no se asemeja a la madre de la Pícara Justina, de quien dice López de Úbeda que “*era tan compasiva de los pobres que a ninguno recibía sólo por no le ver malpasar en su mesón por falta de dinero...*”²⁹?

De la misma manera, la hija de la ventera —en contradicción con las peculiaridades acostumbradas— figura como “*doncella*, muchacha y de muy buen parecer” (p. 198). Sin embargo, esta virginidad, como en el caso de las prostitutas de la primera venta, hay que entenderla a la inversa, de modo paródico, ya que más adelante, en el capítulo 43, cuando la joven y Maritornes están ideando con mucha desenvoltura una burla que ha de sufrir don Quijote, el narrador las llama “las dos *semidoncellas*” (p. 526). Es que aquí, a principios del episodio, se trata de preparar el tan célebre retrato de Maritornes y de crear *un aparente efecto de contraste*, cuando en realidad, desde el comienzo, aparece el típico mundo degradado de la venta, paródico, una vez más, del de los castillos.

²⁸ Es el narrador el que se refiere al demonio: “Ordenó, pues, la suerte, y *el diablo*, que no todas veces duerme, que andaban por aquel valle paciendo una manada de hacas galicianas...” (p. 191).

²⁹ *La pícara Justina*, I, p. 210.

La fregona, esa “gentil moza” — así la caracteriza irónicamente el narrador—, es la antítesis de las hermosas doncellas de los libros de caballerías: “ancha de cara, llana de cogote [...], del un ojo tuerta y del otro no muy sana” (p. 198) y además bajita y jorobada. Por añadidura, lleva en el rostro la señal de su *lujuria* (lujuria que corresponde a la tradición de las mozas de venta). En efecto, de paso, el autor indica que era la criada “*de nariz roma*” (p. 198). Si en el caso del hombre existe una relación directa —según las creencias populares— entre el tamaño del sexo (o sea, la virilidad) y el de la nariz³⁰, en el caso de la mujer, la relación va por otro camino. La nariz chata no sólo es indicio de fealdad, sino también de lascivia. Es lo que indican a las claras dos refranes recogidos por Correas:

“La muxer hermosa, un poco rroma, mas no tanto que parezca mona
La muxer rroma, pinta [= pecosa] y enhelgada no poses en su posada”³¹.

Por ello La Lozana Andaluza, dechado de ramerías, tiene asimismo la nariz roma, lo que facilita además unos juegos lingüísticos complementarios, pues *roma* es el anagrama de *amor* y Roma, la Ciudad Eterna, es también el centro de todas las depravaciones³². Esta tradición de la mujer chata ha llegado a la época contemporánea, dado que Francisco Rodríguez Marín ha apuntado un significativo refrán: “Putá y chata, con lo segundo basta”³³.

Ahora se comprenderá mejor la profunda turbación de don Quijote, al principio de la segunda parte (II, 10, p. 110), cuando no lejos del Toboso, Sancho le enseña a Dulcinea y descubre el héroe que es ella una moza aldeana “carirredonda y *chata*”. Y en ese burlesco episodio en que, durante la noche, se encuentra a solas con la dueña doña Rodríguez y teme que despierten sus deseos, el caballero se dice a sí mismo:

“Quien sabe si el diablo, que es sutil y mañoso, querrá engañarme agora con una dueña [...]. Que yo he oído decir muchas veces, y a muchos discretos, que si él puede, antes os la dará roma que aguiluña” (II, 48, p. 398).

Para volver a la moza de la segunda venta, la característica que acabamos de poner de relieve se halla reforzada por el nombre que lleva, pues no es una virgi-

³⁰ Véase por ejemplo *P.E.S.O.*, n.º 43, pp. 62-63. Véase asimismo Frédéric Pagés, *Au vrai chic anatomique* (Paris: Seuil, 1983), pp. 145-146.

³¹ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ed. de Louis Combet, Bordeaux: Institut d'études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1967), pp. 208 a y 207 b.

³² Véase C. Allaigre, *Sémantique et Littérature...*, pp. 155 y sigs.

³³ Véase Francisco Rodríguez Marín, *12.600 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en “Más de 21.000 refranes castellanos”* (Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1930), p. 262 b.

nal María, sino al revés (Mari + tornes)³⁴. Y como don Quijote no sigue el consejo dado por el refrán que hemos citado: “La muxer rroma [...] no poses en su posada”, ya parece que está anunciado un episodio de un erotismo marcado, para la realización del cual hacen la cama “la gentil moza” y la presunta doncella (p. 198).

No obstante, la escena que se desarrolla entonces no puede ser más paródica: si bien al caballero de los libros de caballerías le untan el cuerpo las hermosas doncellas con olorosos ungüentos —según lo indicado por el mismo hidalgo en el trozo del capítulo 50 que hemos aducido anteriormente—, aquí la ventera y su hija, alumbradas por Maritornes, le emplastan el cuerpo de arriba abajo al Manchego porque está bizmado, lleno de cardenales y no puede moverse casi (p. 199). El erotismo del cuadro se ha vuelto a invertir de una manera burlesca. Y burlescas son también las palabras de agradecimiento del molido hidalgo, encaminadas a ofrecimientos y *requiebros amorosos* dirigidos a la “fermosa doncella”, hija del señor del castillo, o sea, hija del ventero.

Pero el apaleado don Quijote se imagina, con referencia al *Amadis de Gaula*, y más directamente al caso de la infanta Helisena y del rey Perión, padres de Amadis —así actuaron—, que la bella doncella está enamorada de él y ha de venir por la noche (momento tópico de las relaciones de los amantes), a escondidas de sus padres, “a yacer con él una buena pieza”. Sin embargo, el caballero piensa en el peligroso trance en que ha de verse su propia honestidad y decide ser fiel a Dulcinea del Toboso (pp. 202-203). La evocación de este contexto erótico se halla destruida por la mención de la *honestidad* del héroe, o sea, de *su castidad puesta en peligro*, como si él fuera una doncella, lo que invierte otra vez las perspectivas del pasaje y le comunica una dimensión burlesca³⁵.

A pesar de todo, el erotismo se halla recuperado de otro modo. Ya se sabe que la rijosa Maritornes le ha prometido a un libidinoso arriero alojado en la venta —hombre unido al universo animal y a la carnalidad— que “*se refocilartan juntos*” durante la noche (p. 201; el mismo verbo se ha empleado en el caso de “Rocinante”). Ésta es asimismo una de las maneras de *servir* de la moza: desempeñar el *servicio de amor*³⁶.

La escena es muy conocida, de manera que no nos detendremos en ella. Recuérdese sólo que, cuando la fregona, en camisa y descalza, va a reunirse con el arriero aprovechando la obscuridad de la noche, don Quijote —que no duerme y cree que se trata de la doncella— extiende los brazos, la agarra por la

³⁴ Nótese que María es el nombre tópico de las mozas de venta. Cf. *La pícara Justina*: “— Señora María, señora María! (que no ha huésped que no llame María a toda moza de mesón, como si todas nacieran la mañana de las tres Marías) (I, p. 211).

³⁵ Véase Agustín Redondo, “Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina” (in *Anales cervantinos*, XXI, 1983, pp. 9-22), pp. 20-21.

³⁶ Véase *supra* nota 20.

muñeca, la acerca a él y, a pesar de su propio dolor de costillas, la obliga a sentarse en la cama. Se desarrolla entonces una asquerosa escena erótica que invierte burlescamente, una vez más, el erotismo placentero de los libros de caballerías:

— la cámara de amor, cerrada, que permite la unión física del caballero y de su dama es aquí un caramanchón transformado en dormitorio público, pues en él están acostados don Quijote, Sancho y el arriero (p. 198),

— el mullido lecho de amor es una muy mala cama “que sólo contenía cuatro mal lisas tablas, sobre dos no muy iguales bancos y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodoques...” (p. 198),

— el brioso caballero es un cincuentón demacrado y emplastado,

— la hermosa y olorosa doncella es una rijosa fregona, fea y malolienta (p. 203),

— las palabras de amor se hallan sustituidas en un primer tiempo por el mayor silencio para no despertar a los demás (p. 203).

Don Quijote, que se imagina que tiene “entre sus brazos a la diosa de la hermosura” (p. 204), empieza entonces a palparla, a tocar sus crines, a saborear su aliento que —indica el narrador— huele “a ensalada fiambre y trasnochada” (p. 203).

El episodio es asquerosamente erótico y las cosas no pasan a más porque *la esencia cuaresmal del protagonista lo impide*. Es lo que le indica el hidalgo manchego a la “fermosa doncella”: “aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible” (p. 204)³⁷.

La deleitosa escena erótica de los libros de caballerías evocada posteriormente por la propia Maritornes (I, 32, p. 393) —hemos citado ya el trozo correspondiente—, en que la dama está abrazada con su caballero, se ha transformado aquí en un repugnante toqueteo cuyo erotismo burlesco no puede sino “hacer vomitar” (p. 204), según palabras del narrador. Sin embargo, el héroe trasciende este contexto de repulsiva realidad gracias *al poder de la imaginación*. Para él, este episodio ha sido intensamente erótico, conforme con la evocación de este encuentro que ha de hacerle luego a Sancho³⁸.

Pero con relación a lo que se ha dicho anteriormente, no es extraño que la

³⁷ Véase A. Redondo, “Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso...” pp. 20-21.

³⁸ He aquí lo que le dice a Sancho: “... sabrás que poco ha que a mí vino la hija del señor deste castillo, que es la más *apuesta y fermosa doncella* que en gran parte de la tierra se puede hallar. ¿Qué te podría decir *del adorno de su persona*? ¿Qué de su *gallardo entendimiento*? ¿Qué de otras cosas *ocultas*, que por guardar la fe que debo a mi señora Dulcinea del Toboso, *dejaré pasar intactas y en silencio*? Sólo te quiero decir que, envidioso el cielo de tanto bien como la ventura *me había puesto en las manos*...” (I, 17, p. 207). Sancho va a insistir sobre la última parte de la evocación, de manera muy significativa: “Aun vuestra merced menos mal pues *tuvo en sus manos aquella incomparable fermosura que ha dicho*...” (*ibid.*, p. 208).

escena acabe como un verdadero entremés, entre palos. Y todos los protagonistas que se han dejado llevar por la carnalidad, por la animalidad reciben una tunda, empezando por el casto cincuentón que ha conocido una *exaltación erótica inusitada*, antitética de lo que implica la esencia del personaje.

No obstante, la confrontación del cuaresmal hidalgo con el universo de la prostitución no ha acabado todavía.

Recuérdese que al estar con los cabreros, en el capítulo 13, don Quijote le ha descrito a Vivaldo la belleza de Dulcinea, presentándole a su interlocutor un retrato tónico y frío de su dama, que se sitúa en la línea de la tradición cortés y petrarquista y utiliza las consabidas metáforas que permiten evocar a la mujer ideal: “sus cabellos son oro, sus ojos soles, sus mejillas rosas”, etc. (p. 176). Y hasta la mención de sus encantos secretos se hace de manera tan encubierta que está muy por debajo de lo que revelan muchas veces los textos de la novela sentimental o de los libros de caballerías³⁹.

Pues en el capítulo 25, cuando el caballero y su escudero están en la Sierra Morena y don Quijote quiere volverse loco de amor, el héroe le confiesa a Sancho que Dulcinea no es sino Aldonza Lorenzo. El escudero va a delinear entonces con sorna las características de ésta, haciendo de tal modo el antirretrato de la dama, como ocurre en *La Celestina*. Por haber comentado ampliamente este trozo en otro trabajo⁴⁰, sólo insertaremos aquí unas cuantas indicaciones rápidas: Aldonza Lorenzo, por el nombre que lleva y por las peculiaridades que se le atribuyen, aparece como una campesina hombruna y recia que “tiene mucho de *cortesana*”, lo que la transforma en mujer libre, licenciosa. Es decir, que la adorada dama del Caballero de la Triste Figura es la antítesis de las delicadas doncellas del universo caballeresco. Está dominada por una *sensualidad* que hace de ella, de manera burlesca, un personaje opuesto a lo que él es.

El hidalgo bien percibe lo que implica la descripción de Sancho. Y para darle a entender a éste lo que Dulcinea representa para él, le relata el cuento erótico de la “viuda hermosa, libre y rica y sobre todo *desenfadada*”, que se había enamorado de un “mozo motilón, rollizo y de buen tomo” (I, 25, p. 313), el cual, a pesar de su incultura, le convenía perfectamente dado que, decía ella, “para lo que yo le quiero, tanta filosofía y más sabe que Aristóteles”. Sin embargo, don Quijote saca conclusiones erróneas del cuento⁴¹, al decirle al escudero: “por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (p. 313).

³⁹ Esto es lo que dice don Quijote: “... las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas” (I, 13, p. 176). No obstante, como consecuencia de la atmósfera creada por la Contrarreforma triunfante, este trozo fue censurado en 1624 por la Inquisición portuguesa.

⁴⁰ Véase A. Redondo, “Del personaje de Aldonza Lorenzo...”, pp. 12 y sigs.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

En efecto, el erotismo potencial implicado por la comparación se halla anulado por lo que afirma luego el caballero:

“... bástame a mí *pensar y creer que la buena de Aldonza es hermosa y honesta* [...]. Yo *imagino* que todo lo que digo es así [...] y *píntola en mi imaginación como la deseo*” (p. 314).

El erotismo burlesco se diluye entonces y deja el sitio a la etérea construcción imaginativa del hidalgo.

Las confrontaciones del héroe con las formas más triviales del amor y con las mujeres que las encarnan han constituido para él una serie de *pruebas iniciáticas* que le han conducido a rechazar con más fuerza aún, en consonancia con su esencia cuaresmal, el mundo del erotismo externo y le han llevado a afianzar su propia visión del amor. Ha adquirido de tal modo una nueva autonomía, un suplemento de poder, una capacidad reflexiva y creadora más amplia gracias al poder de la imaginación. Se halla preparado ahora para emprender la gran gesta que la princesa Micomicona, *alias* Dorotea, le propone en el capítulo siguiente.

* * *

Pero frente al erotismo burlesco, unido a la parodia caballeresca, hay en el *Quijote*, fuera ya de este universo paródico, un momento de intensa y auténtica fruición sensual, que corresponde a la aparición de Dorotea (I, 28)⁴².

El marco es el de la sierra, o sea, el de esa Naturaleza que permite liberarse de las coerciones impuestas por la vida social.

El cura y el barbero, que van a ir a reunirse con Sancho y don Quijote —el cual se ha convertido en penitente de amor— están en la sierra y acaban de escuchar la historia de Cardenio. De repente, oyen unas quejas cercanas. Se dirigen hacia el lugar de donde salen, aproximándose a él con gran silencio y, detrás de un peñasco, descubren un *locus amoenus*, con un fresno y un arroyo. Sentado al pie del árbol, “un mozo vestido como labrador”, inclinado el rostro (o sea, que no se le ve la cara), ocupado en lavarse los pies (p. 344). El cura, por señas, les indica a sus compañeros que se agachen y se escondan detrás de unas peñas y los tres hombres se transforman en *voyeurs*, sumidos en una silenciosa contemplación estética y sensual (los verbos *ver* y *mirar* van a repetirse nueve veces en el trozo).

⁴² Este aspecto se ha estudiado de manera muy parcial y con otras perspectivas en los trabajos precedentes. Véanse por ejemplo A. David Kossoff, “El pie desnudo: Cervantes y Lope” (in *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, pp. 381-386); Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”* (Madrid: Taurus, 1975, pp. 59 y sigs.).

Verdad es que el espectáculo es sobrecogedor: les llama la atención "la blancura y belleza de los pies" (p. 345), pedazos de blanco cristal asociados a las cristalinas aguas, como en Petrarca o Garcilaso. Esta contemplación de raíz *platónica*⁴³, se prolonga, centrada intensamente en los *pies* (en el pasaje, esta palabra se repite once veces) y se halla acentuada por los gestos del mozo que luego se seca esos pies "con un paño de *tocar*" (p. 345). El empleo de este último verbo crea una ambigüedad muy sugestiva, pues remite tanto a la montera de donde el joven ha sacado el lienzo como a la manipulación que ha permitido. De este modo, los tres elementos corporales que van a cobrar un papel fundamental en el trozo (el *pie*, los *cabellos*, la *mano*) están reunidos ya. Además dicho verbo traduce el deseo inconsciente de los mirones de entrar en contacto físico con el objeto de la pasión erótica que se ha apoderado de ellos, por la mediación no sólo de la vista, sino de esa blanca mano que está acariciando los pies. En efecto, el paño roza esos pies, los toca, los disimula y los vuelve a revelar, excitando todavía más el deseo de los espectadores. Si bien el cuerpo contemplado es un cuerpo vestido, con excepción del *pie* y de la mitad de la pierna que "de blanco alabastro parecía" (p. 345), el juego de partes ocultas y reveladas organiza el espacio corpóreo y espolea la imaginación, suscitando el goce ocasionado por lo prohibido⁴⁴.

La escena es efectivamente *muy ambigua*. Tres hombres (y entre ellos un clérigo) están ensimismados frente a los pies de un joven, quien, por añadidura, cuando levanta la cabeza, demuestra que es de gran hermosura. Este nuevo Efebo provoca pues una turbación muy peligrosa des *voyeurs*, con un esbozo de inversión sexual.

Por ello es imposible que siga subiendo esa ambigua tensión erótica. El mozo se quita la montera y sus dorados cabellos se esparcen a su alrededor. Son tan largos que no pueden sino pertenecer a una mujer ya que el cuerpo está culturalmente organizado con relación a una oposición *barba* (masculinidad) / *cabellos* (feminidad)⁴⁵. La contemplación cobra ahora una *legitimidad* con referencia a la diferenciación de los sexos. El erotismo no ha desaparecido, sino que ha cambiado de *signo*. Los "luengos y rubios" cabellos ocultan ya todo el cuerpo, pero dejan ver los blancos pies. La visión que se ofrece, con el juego ya subrayado

⁴³ Sabida es la importancia que en el platonismo desempeña la mirada, puerta del alma, ya que permite la contemplación de la belleza y ocasiona el amor. En la transmisión de la corriente platónica en España, Castiglione y Boscán, León Hebreo y Fray Luis de León, así como Fernando de Herrera con sus anotaciones a las obras de Garcilaso (a partir de 1580) han tenido mucho alcance. Sobre la influencia de Platón (y Aristóteles) en el siglo XVI, véase *Platon et Aristote à la Renaissance* (XVIe Colloque International de Tours, Paris: Vrin, 1976). Acerca de algunas influencias de Platón en Cervantes, cf. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* y Luis Andrés Murillo, "Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español" (in *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1959, pp. 56-66).

⁴⁴ Véanse las sugestivas reflexiones de Marc-Alain Descamps, *Le nu et le vêtement* (Paris: Editions Universitaires, 1972).

⁴⁵ Sobre el particular véase Françoise Loux, *Traditions et soins d'aujourd'hui* (Paris: Inter-Editions, 1981), p. 102.

entre *tapar* / *destapar*, *velar* / *revelar* lanza una vez más la imaginación de los miro-nes: es como si el cuerpo, ocultado por esa cortina de cabellos, por ese dorado velo, se hiciera todavía más deseable porque lo imaginado substituye a lo que la mirada no puede ver.

El tercer momento de esta escena erótica corresponde a la visión de las blancas manos —“pedazos de apretada nieve” (p. 346)— que se ponen a peinar los hermosos cabellos con los dedos. La aparición de la blanca mano, el sugestivo movimiento de ésta por la cabellera y el estremecimiento del largo pelo crean una exaltada sensualidad difícilmente aguantable, semejante a la que ocasionan la hermosa ninfa Nise y sus compañeras en la tercera égloga de Garcilaso, en circunstancias parecidas⁴⁶.

En efecto, los tres elementos corpóreos utilizados están fuertemente connotados sexualmente. La metáfora sexual del pie y del calzado está muy documentada y varios autores —entre ellos el Brantôme de las damas *galantes*, refiriéndose a las españolas— ponen de relieve que, para una mujer, enseñar el pie (y la pierna) es ofrecer descaradamente su cuerpo e incitar al acto carnal⁴⁷. Por ello el travestismo de Dorotea en mozo, que remite al mito del andrógino primitivo y enlaza con el tema de la mujer vestida de hombre⁴⁸, tiene asimismo otra función:

⁴⁶ Recuérdese la parte de la 3.ª égloga relacionada con la ninfa Nise: “Peinando sus cabellos de oro fino, / una ninfa, del agua do moraba...” (vs. 69-70), y luego el espectáculo que ofrece con sus hermanas: “El agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y cortaron, / hasta que el blanco pie tocó mojado, / saliendo de la arena, el verde prado. / Poniendo ya en lo enjuto las pisadas, / escurrieron del agua sus cabellos, / los cuales esparciendo, cubijadas / las hermosas espaldas fueron dellos” (vs. 93-100; citamos por la ed. de Tomás Navarro Tomás: Garcilaso, *Obras*, Madrid: Espasa-Calpe, 1953; col. “Clásicos castellanos”, 3).

⁴⁷ He aquí lo que apunta Brantôme: “... et selon la beauté que dit l'Espagnol que j'ay dit cy-devant, et qu'elle [= la jambe] est bien blanche, belle et bien polie et monstrée à propos dans un beau licit: *car autrement, si une dame la vouloit monstrer toute nue en marchant ou autrement*, et des souliers aux pieds, quand bien elle serait la plus pompeusement habillée du monde, *elle ne serait jamais trouvée bien décente...*” (*Les dames galantes*, ed. de Pascal Pia, Paris: Le livre de Poche, 1962, pp. 293-294). Brantôme escribe su obra entre los años 1570 y 1614. Lo mismo indica el Padre Labat, quien, en su viaje a España de los primeros años del siglo XVII, señala lo siguiente: “Les femmes qui vont à pied dans les rues ne relèvent jamais leurs jupes ni leurs garde-pieds, quelque boue qu'il y ait. Il est plus décent de ramasser un pied de boue et d'ordures que de laisser paraître le bout du pied; *car une femme qui fait voir son pied à un homme lui déclare par là qu'elle est prête à lui accorder les dernières faveurs*” (citamos por *Voyage du P. Labat en Espagne (1705-1706)*, Paris: Ed. Pierre Roger, 1927, p. 99). En el *Día de fiesta por la tarde*, Juan de Zabaleta pinta a un espectador que entra en el vestuario donde están preparándose las cómicas y menciona lo que sigue: “Pónese enfrente de una a quien está calzando su criada, porque no vino en silla. *Esto no se puede hacer sin muchos desperdicios del recato*” (utilizamos la ed. de María Antonia Sanz Cuadrado, Madrid: Ed. Castilla, 1948; cf. p. 28). Verdad es que, según creencias populares muy difundidas, existe una relación directa entre la dimensión del pie y del sexo en el caso del hombre e inversa en el caso de la mujer: a esta última relación se refieren el P. Labat (*Voyage...*, p. 99) y Brantôme, de manera todavía más explícita: “s'il est trop petit [le pied], il donne mauvaise opinion et signifiante de sa dame, d'autant qu'on dit: “petit pied, grand c...”, ce qui est un peu odieux” (*Les dames galantes*, p. 294). Sobre este tema, se podrían aducir muchas citas más.

⁴⁸ Véase Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique* (Paris: P.U.F., 1958), y Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (Madrid: Revista de Occidente, 1955).

el atenuar la violencia erótica del espectáculo inicial. De la misma manera, el erotismo de la *blanca mano* es muy conocido y utilizado en otros textos por el propio Cervantes⁴⁹. El pie y la mano se complementan y se corresponden sexualmente, a nivel simbólico⁵⁰. Por fin, los cabellos figuran metafóricamente la atracción sexual femenina, como bien lo pone de relieve una canción vieja glosada por Sebastián de Horozco: “Son tan lindos mis cabellos / que a çien mil mato con ellos”⁵¹.

Cuando una mujer enseña su cabellera, es señal que ha perdido su inocencia y que se halla dominada por la lascivia. A la pecadora por antonomasia, a la Magdalena, se la ha llamado *La Cabelluda*. Y en la célebre *Iconología* de Ripa, que tanta difusión tuvo a partir de 1593, a la lujuria se la representa por una “mujer casi desnuda y [...] hermosa a la vista”, “con los cabellos que no yendo atados ni recogidos, libremente se esparcen y revuelven...”⁵². El simbolismo del peinar acentúa aún más la metáfora sexual de la cabellera⁵³.

Ha de acabar pues la *erótica y silenciosa* visión de la joven —tanto más erótica cuanto silenciosa—, contemplada y deseada por tres hombres frustrados sexualmente: el cura, que ha hecho voto de castidad; el barbero, tradicionalmente unido a la satisfacción de la sensualidad, y Cardenio, que, en la selva, se ha transformado en hombre salvaje dominado por sus instintos primitivos sin saciar. La erótica tensión no puede crecer todavía más sin provocar peligrosas reacciones.

Se muestran entonces los tres hombres, y la hermosa moza, asustada, se pone en pie y huye, descalza. Pero tiene que detenerse porque sus delicados pies no pueden sufrir las asperezas de las piedras (p. 346). La alcanzan y la ponen en confianza. Se trata de Dorotea, quien se ha vestido de hombre para recuperar a su esposo don Fernando y a su honra perdida. Va a contarles su historia a los mirones. Sin embargo, antes, debe anular los libidinosos deseos masculinos, eliminando el espacio salvaje (el de la transgresión), al cual iba unida, para reincorporarse al espacio social, aunque reducido aquí, gracias al decoro. Con esta finalidad ha de suprimir la *soltura* de sus *descompuestos* cabellos, *recogiéndolos*, y ha de *calzarse* con toda *honestidad* (términos empleados en el texto para caracterizar la nueva actitud de Dorotea). *Soltura, descompostura, deshonestidad*: se trata de un

⁴⁹ Sobre la equivalencia mano (= *cunnus*), cf. *P.E.S.O.*, n. os 84, 4 y 86, 8, 14. Véase asimismo C. Allaire, *Semantique et Littérature...*, p. 108. Por otra parte, he aquí lo que Cervantes escribe por ejemplo en *El casamiento engañoso* acerca del alférez Campuzano, cuando le aparece por primera vez doña Estefanía, tapada, en la posada: “... sacó la señora una muy blanca mano [...]. Yo quedé abrasado con las manos de nieve que había visto...” (citamos por la ed. de Mariano Baquero Goyanes. *Novelas ejemplares*, 2 t., Madrid: Editora Nacional, 1976; cf. II, pp. 263-264).

⁵⁰ Véase F. Loux, *Traditions et soins d'aujourd'hui*, p. 101.

⁵¹ Cf. *El Cancionero*, n.º 126, p. 90. Véase también *P.E.S.O.*, pp. 96-97.

⁵² Cf. Cesare Ripa, *Iconología* (trad. de Juan Barja y Yago Barja, 2 t., Madrid: Akal, 1987), II, pp. 33 y 24. La primera parte de la cita se refiere a la “Lujuria”, la segunda a la “Licencia”.

⁵³ Véase *P.E.S.O.*, n.º 61, n.v. 12, 15.

vocabulario moral, relacionado con la transgresión del código vinculado a la organización sexual, es decir, social, de la comunidad⁵⁴.

El cambio producido en Dorotea significa que la joven está ya dispuesta a abandonar su precedente libertad y a someterse de nuevo a las leyes sociales de la ciudad, las cuales han codificado las diferencias sexuales gracias a varios signos que han de captarse exteriormente en un vestido y un tocado específicos. O sea, que la moza ha dejado de ser ese andrógino tan excitante, definido como tal en un principio por el cura: “señora mía o señor mío, o lo que vos quisierdes ser” (p. 346). Después de la admiración y de la exaltación de las pasiones, ha llegado el momento de purgarlas —no por nada es tan *teatral* esta escena silenciosa— y de contar un caso desastrado de seducción, metonímicamente anunciado ya, y de reflexionar sobre él. Pero esto sería el tema de otro trabajo...

* * *

Dos aspectos pues del erotismo en la primera parte del *Quijote*: el uno burlesco, que llega hasta la asquerosidad, aunque interrumpido en la fase final por razones internas al personaje principal y al relato; el otro, natural y agradable, que representa la inclusión de una sensualidad intensa y bella.

Los dos momentos cumbres de esta doble cara del erotismo corresponden a escenas *silenciosas*, dominadas por *el poder de la imaginación*. En ambos casos, el esquema de la elaboración es el mismo. Los sentidos son el punto de partida de la relación erótica: el tacto y el olfato en la escena nocturna del primer caso, la vista en el episodio diurno del segundo. Sin embargo, es la imaginación la que trasciende la realidad y es creadora de erotismo; es ella la que establece vínculos privilegiados entre el sujeto y el objeto del deseo erótico. Por esta razón la primera escena, tan repugnante para el narrador, puede ser tan erótica para don Quijote.

Si leer un texto es establecer una relación amorosa con él, como se ha escrito varias veces, el *Quijote*, en que la imaginación desempeña un papel fundamental, no puede sino favorecer tal tipo de relación. El lector se halla solicitado sin cesar a desprenderse de sus propias coacciones y a transformarse en un personaje más de la narración, a *penetrar* en ella, aprovechándose de esos espacios lúcidos de libertad en que la imaginación puede liberarse⁵⁵. De este modo puede intentar

⁵⁴ Bien se había dado cuenta de ello fray Hernando de Talavera en su tratado *De vestir y de calzar*, de finales del siglo XV (N.B.A.E., t. XVI, Madrid: Bailly-Baillire, 1911, pp. 57-78). Véase por ejemplo lo que escribe acerca de la necesidad para las mujeres de ocultar las piernas (p. 75 a). Claro está que nos servimos de la oposición clásica puesta de relieve por Claude Levi-Strauss entre *Natura* y *Cultura*, es decir, entre *espacio salvaje* y *espacio social* (cf. *Les structures élémentaires de la parenté*, 2.ª ed., Paris-La Haye: Maison des Sciences de l'Homme Mouton, 1973).

⁵⁵ Acerca del papel fundamental del lector en la narración, véanse las reflexiones de Umberto Eco, *Lector in fabula* (trad. francesa, Paris: Grasset, 1985).

poseer, sin conseguirlo jamás, un texto que se ofrece a él continuamente, pero que viene a ser constantemente esquivo y ambiguo y, por ello mismo, objeto siempre de una renovada pasión amorosa.

AUGUSTIN REDONDO
Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris

EL EROTISMO EN LA NOVELA CORTESANA

La llamada novela cortesana¹, verdadero correlato narrativo de la comedia barroca², novela de aventuras amorosas siempre implica, obvio es decirlo, un cierto erotismo³, dado el carácter de las peripecias que relata. Generalmente, sin embargo, el tratamiento del tema amoroso no sobrepasa los estrictos límites impuestos por la moral católica y por la censura, con lo cual, auténtico erotismo apenas hay.

Existen, sí, numerosas referencias a consumaciones carnales entre amantes, frecuentemente adulterinas; pero no pasan de eso, de ser meras alusiones a tales hechos amorosos, carentes de toda delectación en su relato, sumamente parcas en detalles, que pasan como sobre ascuas por semejantes trances de posible inmoralidad, y son, por tanto, ajenas a la más mínima incitación “pecaminosa”, carentes, pues, de sensualismo, nada eróticas, en definitiva.

¹ Es sabido que tal denominación la creó Agustín González de Amezúa, cuya definición del género, hoy día muy superada, es la siguiente: “Por novela cortesana comprendo yo (...) una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres (...). Nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata...” *Formación y elementos de la novela cortesana* (Madrid: Tip. de Arch., 1929), pp. 11-12.

² Vid., sobre todo, Francisco Ynduráin, “Lope de Vega como novelador”, en *Reelección de clásicos* (Madrid: Prensa española, 1969), pp. 115-167; Marcos A. Moriñigo, “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Rev. de la Univ. de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41-61; y Florence L. Yudin, “The *Novela Corta* as *Comedia*: Lope’s *Las fortunas de diana*”, *BHS*, 45 (1968), pp. 181-188, y “Theory and Practice of the *Novela comediesca*”, *Romanische Forschungen*, 81 (1969), pp. 585-594.

³ Vid., C. B. Bourland, *The short story in Spain in the Seventeenth Century* (Univ. of Illinois: 1927), reimp. N. York, 1973; Giovanna Formichi, “Saggio sulla Bibliografia Critica della Novella Spagnuola Seicentesca”, *Lavori Ispanistici*, serie III, Florencia, 1973, pp. 1-105; Pilar Palomo, *La novela cortesana* (Barcelona: Planeta, 1976); Evangelina Rodríguez, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado* (Univ. de Valencia, 1979); W. Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700* (Madrid: Gredos, 1973); y J. M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or* (Univ. de Montpellier, 1987).

No es raro que así fuera, puesto que la ejemplaridad del discurso presidía estas novelas, al igual que las demás manifestaciones literarias barrocas. Los teóricos propugnaban la *admiratio* para favorecer la moralidad, finalidad perseguida por todos. Oigamos a Lugo y Dávila:

La fábula (...) es compuesta de lo admirable, y fueron inventadas al principio, como dice el filósofo en su *Poética*, porque la intención de los hombres era inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios (...) El fin que tienen estos poemas (llama así a las novelas cortesanas) ... es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexión los sucesos humanos; para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones, imitando lo bueno y huyendo lo malo⁴.

Hay, con todo, momentos aislados en los que se olvida la moral y surge con todo su vigor el único erotismo posible en textos impresos, el implícito, el larvado, que evoca el poder sugerente de alguna pluma privilegiada. Como la de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo*, cuando, apenas comenzada la narración, don García regresa de noche a su casa de la imperial ciudad y encuentra, inesperadamente, acostada en su cama a una hermosa mujer, cuyos encantos contempla gracias a la ligereza de ropa que el calor de la noche veraniega favorecía. El caballero queda verdaderamente pasmado, atónito y suspenso ante tanta belleza, enamorado incluso: “si yo entonces no me enamoré, sé que me admiré (...), siendo (...) tan desacostumbrada mi voluntad a semejantes peregrinas impresiones, fácilmente pudo recibir ésta que, como primera, conservó y conservará hasta la muerte”⁵. Describe, a continuación, con todo lujo de detalles y con auténtico sensualismo, los atributos de tan hermosa dama, que permanece dormida en la oscuridad mientras el galán contempla con delectación sus encantos: los cabellos (la frente, los hombros), los ojos, las cejas, las mejillas, la nariz, los labios... Buena muestra de lo que digo es el siguiente detallismo:

De buena gana trocara el rapaz de Chipre los brazos de su diosa madre por las cunas de los dos hoyuelos, uno debajo de la hermosa nariz y otro debajo de la boca, puesto que sosegara poco en ellos, pues fuera grosería y no descanso dejar por el sueño la contemplación de tales hoyos⁶.

Prosigue con el “apacible cuello” y llega al pecho:

No sé si fueron crueles o piadosos los pechos de la sutil camisa en permitirme viese los de aquel dormido hechizo, pues si les deben agradecimiento los ojos, puede con razón formar quejas la libertad. Llamáralos yo pellas de nieve, si no

⁴ *Teatro popular*, ed. de E. Cotarelo (Madrid: CSANE, 1906), pp. 14 y 26.

⁵ Cito por la ed. de Victor Said Armesto (Madrid: Renacimiento, 1914, s. a.), pp. 36-37.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

abrasaran; cerros del Potosí de la hermosura, si no los hallara tan avarientos della; globos de cristal, vía láctea de su cielo, y, en fin, pechos de Irene, que es más que todo⁷.

Pero no se detiene ahí la incitante descripción, sino que tras detenerse en las manos, concluye con las siguientes palabras:

No os refiero pedazos de cielo, que, intercediendo el calor, me permitió ver la colcha, nube de aquella Luna, que me enseñó en fragmentos sus reliquias, por guardar el debido respeto a su honestidad y el justo decoro a nuestra conversación⁸.

La oscuridad, la intimidad, el calor, la noche, el sueño de la bella dama, la “contemplación de tan milagroso objeto”, en suma, henchidos de erotismo pleno por la situación, por el ambiente y por la factura de la descripción misma, culminan cuando el honesto caballero, antes de marcharse, se permite, como única licencia, besar la mano que cubre los pechos:

Y dando licencia al atrevimiento a que animase a los labios para imprimirse en la cándida cera de la bella mano que tenía sobre los pechos, por entre sus torneados dedos, como por entre celosías, pienso que alcanzaron a tocar la nieve de uno de ellos⁹.

La sutil tensión erótica que contiene, más o menos larvada, esta escena de *Los cigarrales* tirsianos muestra aún más su poder de incitación amorosa si la comparamos con otra similar y contemporánea de Juan Pérez de Montalbán, que tiene lugar en *La hermosa Aurora*, la primera de las ocho novelas que configuran *Sucesos y prodigios de amor* (1624). Frente a las tres deleitosas páginas de Tirso, Montalbán apenas se detiene unas líneas, faltas de tensión sensual:

Quedóse Ricardo (y con razón) suspenso de ver la más perfecta hermosura que se debía al pincel de la Naturaleza; y dejando la luz que traía sobre un bufete de plata, se puso a contemplar aquella muerta belleza y aquel vivo retrato de todo el cielo. Tenía el cabello suelto sobre los hombros, sin más prisión que una colonia verde, la mano derecha en la mejilla y la izquierda sobre la cama. Ricardo, con una turbación de enamorado, tomó el cristal, y aun se dice que le llevó a los labios¹⁰.

Con todo, y aparte de la distinta potenciación sugestiva que adquiere en ambos narradores el tema de la dama dormida, es capital darse cuenta de que los

⁷ *Los cigarrales*, p. 38.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ Cito por la ed. de A. G. de Amezúa, *Sucesos y prodigios de amor* (Madrid: Soc. de Bibliófilos Españoles, 1949), pp. 41-42.

dos coinciden en una cosa: en el pasmo, la suspensión, la admiración que les causa la peregrina, maravillosa, milagrosa belleza de ambas mujeres. Es decir, que tanto Tirso como Montalbán acceden al erotismo, a la incitación sexual, a través del canal de la *admiratio*, a la búsqueda de la admiración del lector, finalidad clave para los literatos barrocos.

En efecto, todos los tratadistas literarios, todos los escritores seiscentistas defendieron la necesidad de la admiración, aunque se dieron cuenta de las dificultades que implicaba su armonización con la verosimilitud. El canónigo quijotesco exigía a las obras de ficción que “admiren, suspendan, alborocen y entretengan” (*Quijote*, I, 47). Cascales, uno de los más inteligentes estudiosos de la poética clásica y áurea¹¹, decía que:

La admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía (...). Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los coraçones (...). Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hacer ficciones de cosas probables y verisímiles; porque si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba?¹²

Lugo y Dávila, por su parte, sólo que refiriéndose específicamente a la poética novelesca, abogaba por las mismas cualidades estéticas:

La mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela es mover a la admiración con suceso dependiente del caso y la fortuna; mas esto tan próximo a lo verosímil, que no haya nada que repugne al crédito¹³.

El Pinciano, en fin, quizá el más influyente de todos, había recomendado en su *Philosophía antigua poética* que la obra literaria fuera “admirable y verosímil. Ha de ser admirable (decía), porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces”.

Había, sin duda, una importante dificultad en la armonización propugnada de ambos conceptos, que no se le escapaba al tratadista: “parece que tienen contradicción lo admirable y lo verosímil”¹⁴. Y en efecto, así era. Sin embargo, cuando el amor andaba por medio, cuando el deseo erótico se constituía en el motivador de las acciones, la mayor parte de las aventuras, por más disparatadas in increíbles que fuesen, adquirían carta de naturaleza y parecían verosímiles. Para confirmarlo, es suficiente oír a Montalbán referirse a su novela *La hermosa Aurora*, de la que dice lo siguiente:

¹¹ Vid., Antonio García Berrio, *Introducción a la poética classicista* (Madrid: Taurus, 1988).

¹² Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), pp. 169 y 171.

¹³ *Teatro popular*, ed. cit., p. 23.

¹⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1953), vol. II, p. 61.

Y volviendo a la novela, digo que en ella se trata de amor curioso y honesto de un príncipe, que, llevado por fama de una belleza, olvida su patria, aventurándose a diferentes suertes de peligros, *caso que en este tiempo tiene seguro el crédito*¹⁵.

“Que no haya nada que repugne el crédito”, pedía Lugo y Dávila. Pero “crédito seguro” tenía en la época cualquier dislate cometido por amor, conforme a la autorizada opinión de Montalbán, que lo sabía muy bien, pues no en vano sus *Sucesos y prodigios de amor* alcanzaron cuando menos diecisiete ediciones en el siglo que los vio nacer. Así, de este modo, a través del canal de la “admiración verosímil”, entraron en la novela cortesana los momentos de mayor carga erótica, sancionados por la poética narrativa barroca, aunque prohibidos por la censura y por la moral.

De hecho, situaciones plenamente eróticas, como la apuntada de Tirso, apenas hay en la novela cortesana publicada en España (otro caso es el de la impresa en Francia, como veremos), que, en general, amparada por la *admiratio*, derivó, más que hacia lo puramente sensual y erótico, hacia lo truculento, escabroso y brutalmente carnal, que, claro es, acarrea siempre un castigo moral y una lección de ejemplaridad. No olvidemos lo que decía Lugo y Dávila al respecto. Y es que, por decirlo con palabras de Riley:

Los escritores del siglo XVII intentaban sobrecoger e impresionar a sus lectores no sólo porque esto fuera agradable, sino para atraer su atención y dotarles de un talante receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada una lección moral y fuera posible comunicarles una verdad universal¹⁶.

A este tenor, merece la pena destacar una de las *Novelas amorosas* (1624) de José Camerino, en concreto *Los efectos de la fuerza*, y no tanto por su excitante erotismo, como hemos dicho, cuanto por la sucesión de actos sexuales que encadena en diversas, embarazosas, conflictivas y, en suma, pasmosas situaciones. Reseñémoslas:

1. Don Sebastián goza de los favores de Estrella, su dama, sin boda previa, cuando accede disfrazado de mujer a su cama. En esto no hay nada excepcional, claro es; pero sí en lo que sigue.

2. Un galán, don Francisco, usurpa la identidad de otro, y aprovecha una escala puesta para aquél en la ventana de un convento, sube por ella, y, con la amenaza de hacer pública la sacrilega deshonra, consigue los favores de la monja en cuestión: “y estuvieron en amorosos placeres hasta que los estorbó el alba”¹⁷.

¹⁵ *Sucesos y prodigios de amor*, ed. cit., p. 16.

¹⁶ E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1971), p. 150.

¹⁷ Cito por la ed. de Evangelina Rodríguez, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (Madrid: Castalia, 1986), p. 119.

3. Estrella, que había profesado, abandona el convento para gozar de nuevo con Sebastián, durante tres meses, de los placeres de la, ahora sacrilega, carne.

4. Como cayera enfermo Sebastián, un gallego que le había servido de intermediario intenta violar a la monja exclaustrada por el amor.

5. Estrella y Sebastián huyen a Sicilia, son cautivados por los turcos, y la antes sacrilega monja vuelve a renegar, olvida su fe y se hace musulmana, “vendida de los amores y regalos del turco”.

6. Aunque, poco antes, en “una escena insólita para aquella época, y de tremendo efectismo emocional”¹⁸, Estrella, tras resistirse, cede a las pretensiones lascivas del turco ante las narices de Sebastián:

la llevó a un jardín y en él regaló la fuerza a su desenfadado apetito, a vista de don Sebastián, que ya jardinero, escondido entre unos árboles, vio el robo de sus gustos, cuya pena es imposible refiera la pluma cuando desmaya el pensamiento...¹⁹.

Aunque los raptos de monjas no eran ficciones, a juzgar por algunos *Avisos* de Barrionuevo o algunas *Cartas* de jesuitas, no hay duda de lo llamativo y admirable que tales enredos resultaban. ¡Qué decir de la escena en que el turco viola a Estrella ante las barbas de su amante! Se trataba, como hemos visto, de mover la admiración, de suspender el ánimo del lector, mediante actos tan truculentos como éstos, aunque conllevarán una indudable carga erótica. Y ello para, a continuación, receptivo ya su espíritu, insertar la lección moral de manera que fuera completamente eficaz. Así, Camerino, reúne de nuevo a los dos enamorados cristianos, hace que escapen del cautiverio, y, finalmente, encuentren la muerte en las fauces de los animales salvajes de una isla desierta.

De la misma índole escabrosa que esta escena de Camerino, explicable por el mismo patrón teórico que pretende conjugar lo peregrino con lo verosímil, sólo que bastante más henchida de erotismo, es una —entre otras— de María de Zayas, que forma parte de *El prevenido engañado*, la cuarta de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). En esta narración suceden cosas verdaderamente sorprendentes, como que el protagonista, don Fadrique, enamorado en Granada de Serafina y desdeñado en principio por ella, cuando son aceptadas sus pretensiones amorosas, ve una noche cómo su dama sale a horas intempestivas de su casa, se mete en una corraliza sola y da allí a luz a una niña. Ante ello, el caballero, desengañado, se va a Sevilla y queda allí prendado muy pronto de una hermosa y

¹⁸ Al decir de George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1977), p. 199. Opinión sobre la truculencia del acto erótico que comparte Albert Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or* (Paris, 1967), vol. I, pp. 550-551. Pero no Evangelina Rodríguez, *Novela corta marginada del siglo XVII español* (Univ. de Valencia, 1979), p. 204.

¹⁹ *Ed. cit.*, p. 124.

joven viuda llamada Beatriz, afamada por su castidad y su resistencia a contraer nuevo matrimonio. Don Fadrique la corteja, logra empezar a ser recibido por ella, y una noche, por azar, entra en casa de la dama, se entretiene, y queda encerrado. Resignado a pasar allí la noche sin que le vean, para no comprometer el honor de su dama, oculto y preocupado, a las dos horas de haberse acostado todos, ve cómo Beatriz deja su aposento y se dirige hacia las caballerizas; la sigue, y, escondido, contempla, ¡qué mayor o más admirable sorpresa!, que el motivo de la misteriosa y nocturna salida es un esclavo negro “tan feo y abominable, que no sé si fue la pasión o si era la verdad, le pareció que el demonio no podía serlo tanto”²⁰. La dama se sienta en su cama, pues el negro se halla muy enfermo, le cuida, amorosa, declara sin ambages su sentimiento hacia él y, lo que es más significativo, le alimenta, le anima a comer por amor a ella, como si le fuera la propia vida en ello, porque prevé el mal fin del esclavo. En ese punto:

Estando en esto, abrió el negro los ojos, y mirando a su ama, con voz debilitada y flaca, le dijo, apartándola con las manos el rostro, que tenía junto con el suyo:

—¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mí, que ni te quiero ver, ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa²¹.

Admirable, sin duda; no sé si verosímil (aunque en amor, ya se sabe), pero verdaderamente pasmoso, prodigioso, además de sumamente truculento y escabroso, por supuesto. Y, desde luego, pleno de erotismo larvado, no explícito, dado que únicamente vemos las consecuencias de una relación sexual. Pero, ¡qué consecuencias! María de Zayas no ha escatimado un sólo detalle, pues sabemos que el negro es muy feo, con lo que podemos suponer que no han sido los encantos de su belleza los que han movido a Beatriz hacia él. También sabemos que es joven (28 ó 30 años), aunque está avejentado, muy flaco, enfermo, consumido y al borde de la muerte; y todo a consecuencia de las exigencias carnales de la viudita supuestamente ejemplar, que ha exprimido su jugo varonil como si de un limón se tratase. El pobre negro, exangüe, sólo desea la muerte y que su señora se case a fin de que le deje tranquilo. Tremendo; sencillamente tremendo. Aunque no se describe acto erótico alguno, ni existe delectación sensual, sí puede inducirse, a partir de los datos ofrecidos, el carácter tormentoso, más que pasional, casi brutal de estas relaciones, tan meramente físicas, tan exclusivamente carnales, que tienen al esclavo con un pie en la tumba por simple desgaste erótico.

²⁰ María de Zayas, *Novelas completas*, ed. de M. M. del Portal (Barcelona: Bruguera, 1973), p. 148.

²¹ María De Zayas, *op. cit.*, p. 149.

Al final (ya se sabe), la lección ejemplar. Aunque en esta novela no está muy lograda, porque don Fadrique sigue cosechando experiencias amorosas negativas, sigue acumulando desengaños, siempre con mujeres discretas, con lo cual acaba casándose con una tonta, que resulta ser aquella hija de Serafina a cuyo parto asistiera al principio, llamada Gracia, y que él ha cuidado de que se eduque en la más absoluta inocencia. Y, claro es, la doncella bozal, tan cándida que no sabe ni lo que es un marido, que no ha conocido varón jamás, se la pega, por pura bobería, con el primero que llega y le dice que es otro marido suyo. De ese modo, quiere María de Zayas defender, en todo caso, a las mujeres discretas y cultas, que siempre sabrán defenderse, y si engañan a un hombre, al menos lo hacen a sabiendas, y no por simple necesidad. Pero, realmente, lo que consigue es lo contrario, pues el pobre don Fadrique no ha tenido, verdaderamente, donde elegir, ya que todas, las discretas y las tontas, por hache o por be, se la han pegado. Juzgue el discreto lector.

La novela que más escándalo originó, sin embargo, no fue de María de Zayas, sino de Juan Pérez de Montalbán, en concreto *La mayor confusión*, que aprovechó, como las dos anteriores, la veta estética de la *admiratio*, y se sumó a la línea de truculencias y escabrosidades para dar cauce, una vez más, a un sentido erótico brutal, aunque larvado e implícito. Pero de ninguna manera tan inmoral como quería Amezúa, para quien la citada novelita del discípulo de Lope de Vega:

Juzgada objetivamente y sin exageración crítica, puede decirse de ella que es una de las obras más monstruosas y hediondas de la literatura castellana. A no conocer la limpia vida de Montalbán, la pureza de sus costumbres y sus hábitos clericales, cabría sospechar que esta repugnante novela se había escrito por un plumífero libidinoso y degenerado, carente de todo sentido moral (...). Es algo tan monstruoso y repulsivo, que verdaderamente faltan en la lengua castellana vocablos suficientes para calificar tal inmundicia²².

El juicio evidentemente exagerado de Amezúa responde no sólo a una visión puritana y burguesa del siglo XX, sino también a un análisis meramente argumental del esqueleto descarnado de la novela. En ella, en efecto, Casandra se enamora de su hijo Félix y, sirviéndose de un engaño (convence a la criada, a quien su hijo desea y acosa, para que le ceda su lugar en la cama una noche que la fregona ha quedado ya citada con él), goza una vez de sus favores, a consecuencia de los cuales nace Diana. Años después, Félix se enamora de ésta, y, a pesar de los constantes obstáculos que pone la madre, acaba por casarse con ella, con Diana, esto es, con la que es, a un tiempo, su hija y su hermana. Sin duda el incesto es descomunal, pues no se detiene con la cohabitación de madre e hijo,

²² A. González De Amezúa, ed. de *Sucesos y prodigios de amor*, pp. XVIII-XIX.

sino que prosigue aumentada con la de hijo y hermana-hija, lo que da lugar a una nueva e intrincada progenie. Y todo, por si no fuera poco, concluye con las bendiciones de algunas autoridades eclesiásticas.

Si la narración se limitara al desarrollo escueto de estos hechos, sería profundamente inmoral, sin duda. Pero el asunto no es tan simple, porque Félix ignora siempre, hasta la carta reveladora que su madre le envía cuando está moribunda, todo el escabroso suceso, y Diana ni siquiera en última instancia lo descubre. Los dos son completamente inocentes, impelidos por un amor puro, casto y virtuoso desde sus inicios. De manera que la única responsable de todo, el único ser abyecto de la novela es Casandra, dama que, por otra parte, aparece en escena como un tanto libertina y demasiado liviana en cuestiones de sexo.

Además, y lo que es más importante, el relato no expresa la menor delectación en narrar este asunto, no manifiesta complacencia alguna en su desarrollo, ni hay sensualidad, ni morbosidad, sino que se centra, principalmente, en el trazado de una intriga compleja, de una acción incesante y comediesca que lleva a Félix, primero a Flandes, donde protagoniza una aventura erótica y algunos hechos de armas; a continuación, de regreso a Madrid, ciudad en la que, además de los amores con Diana, se interfiere otra nueva historia de faldas, que da lugar, a su vez, a nuevos y diversos sucesos, a causa de los cuales el galán abandona, aparentemente, la Corte camino de las Indias, aunque vuelve pronto disfrazado y, en ausencia de la madre, se desposa por fin con Diana.

Lo fundamental, pues, es el constante ir y venir de peripecia en peripecia, las complicaciones, engaños y malentendidos, la acción externa a la manera dramática que rodea el incestuoso caso, mucho más que éste en sí mismo, concebido así como genial pretexto, como móvil desencadenante del atosigado entrecruce de aventuras y lances diversos. Es, en parte, un ejercicio novelesco montado sobre la base de un caso admirable y espantoso, sobre el armazón de un hecho incestuoso sumamente llamativo como tal, pero desprovisto por eso de toda carga in-moralizante²³.

La mayor confusión organiza su discurrir en torno al amor de Félix y Diana, pasando el incesto a un segundo término —sólo al final ocupa el primer plano— y llenando el lugar central la abundante serie de trabas que la madre, Casandra, opone al matrimonio de sus dos hijos. Tema, éste de la oposición paterna, tópico donde los haya, aunque eso sí, ahora profundamente potenciado, hondamente verosimilizado, pues nunca los padres de comedias y novelas cortesanas han tenido tantos y tan graves motivos para oponerse a la boda de sus hijos. Aquí radica, a lo que creo, una de las claves de la novela: en haber encontrado un

²³ Vid. M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Univ. de Pisa, 1970, pp. 22 y ss.; V. Dixon, "La mayor confusión", *Hispanófila*, III (1958), pp. 17026; y W. Krömer, *Op. cit.*, pp. 229-231.

motivo de verdadera fuerza, capaz de amontonar toda clase de obstáculos sin que ello cause sorpresa en el lector, capaz de construir un complejo laberinto de dificultades que se opongan al amor de los dos jóvenes, y de que, por muchas y complicadas que sean, resulten por demás verosímiles y naturales. Montalbán conjuga así el espanto del tremebundo caso (*admiratio*) con la obligada verosimilitud, potenciando, además, innovando y recreando con auténtico vigor un motivo tan manido y archisobado como el de la oposición paterna al matrimonio de los hijos²⁴.

Por eso estaba orgulloso de su novela, tanto como para destacarla de las otras siete de *Sucesos*, dedicándosela nada menos que a Lope de Vega, su admirado mentor, el cual, por cierto, alabó de *Sucesos*, entre otras cosas, “lo ejemplar”, porque, según él, estaba “tratado con decoro”. Y es que ni uno ni otro vieron inmoralidad alguna en la narración.

Por eso el Santo Tribunal no censuró la primera impresión del texto (Madrid, 1624), ni tampoco la segunda (Bruselas, 1626). Y ello a pesar de que en ambas, Félix, tras la lectura de la carta que revela el incesto, y para solucionar la “mayor confusión”, se decide a consultar con catedráticos de Alcalá y Salamanca y con un teólogo jesuita, los cuales, tras deliberar, le aconsejan que siga viviendo como lo había hecho hasta ese momento, casado y tranquilo con Diana, ya que ambos están libres de toda culpa, y además de su inocencia tienen unos hijos que cuidar. Esta solución feliz respetaba una de las leyes literarias más características de relatos y comedias, la *justicia poética*: puesto que ni Félix ni Diana eran responsables de otra cosa que de amarse, no era justo sino recompensarles con su felicidad, castigando, eso sí, a muerte a la incestuosa Casandra. La Inquisición no vio en principio motivo alguno de censura, y no expurgó la novela en ese momento.

Montalbán era, no lo olvidemos, doctor en Teología, además de sacerdote, ya a partir de 1625, no obstante lo cual tampoco modificó por propia voluntad el texto. Había en él, sin duda, un problema jurídico de derecho canónico, en virtud del cual el matrimonio no existía, ya que el grado de parentesco impedía la unión sacramental, por lo cual ni siquiera se hacía necesario interrumpir el vínculo, ya que no había tal. Con todo, como no hay denuncia alguna, ni la novela se plantea en estos términos, el asunto no se trató. Había, simultáneamente, un problema moral, que en principio tampoco escandalizó demasiado. Sobre todo, a lo que creo, porque predominó en su autor la óptica literaria sobre cualquier otro tipo de consideración²⁵.

²⁴ A propósito, sobre las posibles fuentes de esta novela, véase, además del citado artículo de V. Dixon, E. Rodríguez, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* Madrid: Castalia, 1986), p. 51.

²⁵ Desde luego, no hay asomo alguno de luteranismo, como cree Dixon.

Transcribo, a continuación, el final de la novela, justo desde el momento en que Félix acaba de leer la pasmosa epístola de su madre; esto es, precisamente lo que fue objeto, años más tarde, de censura inquisitorial:

... puso fin al papel don Félix con mil suspiros, y llevándole al fuego, porque solamente su pecho entendiese aquella desdicha, se arrojó en la cama, haciendo tales extremos que todos le tenían justa lástima, y pensando que era dolor de la muerte de su madre le consolaban; pero como suele un hombre sin juicio ni saber lo que hace ni atender a lo que le dicen, así don Félix ni oía ni hablaba, ni aun sabía lo que le había sucedido. Llegábase a él la afligida Diana, dejando caer cantidad de aljófar sobre las mejillas, que por estar faltas del rosado color, parecían perlas en azucena y en rosa blanca, le rogaba que, pues sabía que no podía tener ella más vida que lo que durase la suya, no se la quitase tan rigurosamente. Volvía a mirarla el afligido caballero, porque la voz le lastimaba el alma y su dueño tenía gran imperio en su voluntad; mas presumiendo que podía enojarse su sangre, si la miraba con ojos de esposo y con caricias de enamorado, huía della como si no la amara; y se iba al campo a dar voces y quejas contra la crueldad de su madre, pues pudiera callar su deshonra y dejarle vivir con aquel engaño, que mientras le ignoraba, no tenía obligación de prevenirle ni remediarle.

Andaba todo el día como embelesado, ofendido de tristes imaginaciones, sin hallar camino por donde pudiese vivir con sosiego; porque contarle la causa a su esposa era escandalizarla, y no caso para fiarle del secreto de una mujer. Vivir con ella y gozarla como solía, era ocasionar al cielo, que, aunque lo consentía, lo miraba. Ausentarse de sus ojos, no era posible, porque la adoraba. Deshacer el sacramento, tampoco era justo, porque el cielo les había dado hijos. Pues estar en su compañía sin corresponder a gustos de amante y a deudas de marido, era hacerse sospechoso en su amor con ella, y aun dar ocasión a su deshonra, que más de una mujer, por ver descuidado a su esposo, ha intentado algún desatino.

En fin, el triste don Félix en todo hallaba inconvenientes y dificultades, viviendo con la mayor confusión que ha padecido hombre en el mundo; y lo que más le afligía era mirar a Diana tan llorosa y muerta, que le atravesaba el corazón cada vez que la vía. Y así se resolvió a fiar esta dificultad de un religioso de la Compañía de Jesús, y de los más graves y doctos que había en ella, que todos lo son, el cual le consoló, y prometió solicitar su quietud con todas veras; y luego lo comunicó con algunos de su casa, y con muchos de los catedráticos de la insigne universidad de Salamanca y Alcalá, y de todos salió determinado que viviese con su esposa como antes, pues él ni ella habían tenido culpa en el delito. Habló con esto a don Félix, y cuando él vio firmado de tantos ingenios que podía seguramente gozar de la hermosa Diana, se echó a sus pies, agradeciéndole con lágrimas el favor que le había hecho, pues le sacaba de tan gran confusión.

Volvió don Félix a su casa tan diferente, que Diana atribuyó a piedad del cielo la nueva mudanza; y así vivieron, contentos y conformes, amándose por muchas causas, pues no era la menor tener tan una la sangre, que sus hijos vinieron a ser hermanos y primos: hermanos por ser hijos de Diana y don Félix, y primos por ser hijos de dos hermanos.

Sin embargo, como era lógico que sucediese, las desviaciones dogmáticas que el final de la novela implicaba no pasaron mucho tiempo desapercibidas, y pronto fueron objeto de condena por parte de los calificadores inquisitoriales. Fray Gabriel López, amparado en el derecho canónico tridentino, arremetió contra lo que Montalbán, a pesar de todo, consideraba sacramento matrimonial, reprochándole que llamara “deudas de marido a las que eran de amigo solamente”, y criticando duramente el hecho de que su personaje dijera que “deshacer el sacramento no era justo”. ¿Qué sacramento? Porque, según el dogma, no lo había. Dijo, además, que el final del libro estaba “lleno de proposiciones (...) erróneas y que saben a herejía. Porque ningún católico cristiano, y mucho menos un teólogo puede afirmar que en descubriéndose el impedimento dirimente un matrimonio hecho con buena fe (...) queda matrimonio sacramento, ni la mujer es legítima esposa, ni el hombre puede seguramente en conciencia gozarla, esto es tener congreso carnal con la tal mujer...”²⁶.

Montalbán respondió, y presentó una defensa escrita de su novela, aunque en la edición de Madrid de 1628 modificó una frase significativa, pues, tras la consulta a los teólogos, en lugar de decir: “de todos salió determinado que viviese con su esposa”; escribió: “de todos salió determinado que no tenía obligación de creer a su madre, y así podía vivir con su esposa”.

Con todo, la réplica definitiva de fray Juan de San Agustín, que detallaba todos los errores teológicos cometidos por el final de la novela, en una larga carta fechada en 1630, zanjó la cuestión²⁷. Nuestro autor tuvo que modificar por completo el final de *La mayor confusión*, y lo hizo a partir ya de la edición sevillana de 1633, de la siguiente manera:

1. En vez de decir que: “gozarla como solía, *era ocasionar al cielo, que, aunque lo consentía, lo miraba*”; leyó: “gozarla como solía, era dar ocasión a nuevos daños”.
2. Obviamente, desapareció del texto la frase que decía: “*porque la adoraba. Deshacer el sacramento tampoco era justo, porque el cielo les había dado hijos*”.
3. Y, sobre todo, cambió radicalmente el final feliz, y en vez de la consulta al jesuita y a los catedráticos, después de “que le atravesaba el corazón cada vez que la vía”, escribió lo siguiente:

Y esto con tanto extremo, que ocasionó su melancolía alguna destemplanza en su salud; y como una calentura después de una pesadumbre sea el mayor contrario que tiene la vida, don Félix, poco a poco, apoderado el corazón de una mortal tris-

²⁶ José Simón Díaz ha reproducido estas acusaciones en *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones* (Barcelona: Planeta, 1971), pp. 274-279.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ El mismo final reproduce las ediciones de *Sucesos* de Sevilla, 1641; Sevilla, 1642; Sevilla, 1648; Madrid, 1665; Zaragoza, 1665, y Cádiz, 1682.

teza, empezó a desconfiar de la suya, y sin que bastasen remedios humanos, porque su mal no le tenía, sino del cielo, murió dentro de veinte días. Tanta fuerza tiene una pena arraigada en el alma, y más cuando quien la pasa sabe sentir como debe.

No será menester encarecer el sentimiento de Diana, supuesto que por tantas causas debía querer a su difunto dueño, y así, por no oír el eco de otras bodas, que fuera hacer mayor su martirio, se determinó de ofrecerse a Dios toda, acabando la vida en un convento, donde vivió con grande aprobación de cuantas admiraban su virtud. Cuyo ejemplo puede servir de escarmiento a las mujeres que livianamente se arrojan a ofender no sólo a Dios, sino a la misma Naturaleza. Pues no se pueden esperar de semejantes determinaciones sino muertes, llantos y arrepentimientos, y el que más es manchar el alma y ofender la divina justicia²⁸.

A la postre, pues, se impuso el dogma sobre la presión literaria, y la justicia poética cedió ante la ortodoxia doctrinal y moralizadora. Montalbán tuvo que aceptar someterse, pero sin duda fue contra su voluntad de escritor, antes predominante sobre su condición de teólogo. La ejemplaridad transformó, rotundamente, la comedia en tragedia. Sin embargo, resultaba evidente que esta manera de terminar la novela era un añadido falso, un postizo inadecuado con el discutir previo de la obra, pues, ¿cómo un amor de tales quilates, capaz de salvar todos los obstáculos que se le oponen, puede concluir tan trágicamente?

El final de la novela, pues, a partir de la citada carta de Casandra, fue objeto de la tijera inquisitorial, lo que dio lugar a distintas versiones. Ya en el *Índice de Zapata* (1632) figura como expurgada²⁹, aunque parece que no se especifica la corrección. Amezáua, al menos, no la halló³⁰; pero sí encontró, en cambio, el objeto de la censura del Santo Oficio en el *Índice* de Sotomayor (1640):

En el *Novissimus librorum prohibitorum Index... Iussu ac studiis Illmo ac R. D. D. Antonii a Soto Maior. Madriti ex typ. Didaci Diaz, 1640*, a la página 723 dice: "El Doctor Juan Pérez de Montalbán: Sus *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid, por Juan González, 1624 y 1628. Novela *La mayor confusión*, fol. 103 de la primera impresión, y de la segunda fol. 75, pág. 2, después del medio se quite desde el principio del párrafo que comienza *puso fin al papel don Félix*, hasta el fin de la novela. Y conforme a éstas se deben corregir las demás impresiones."³¹

No obstante, el Santo Oficio no debió insistir demasiado en el cumplimiento de su fallo, puesto que sólo las reimpressiones del siglo XVIII hicieron caso expreso de la prohibición. Los textos de Madrid, 1723; Barcelona, 1730; Sevilla,

²⁹ *Apud*. Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición* (Madrid: Taurus, 1980), p. 237.

³⁰ Quizá porque, como ha visto Evangelina Rodríguez, "dicho *Índice* se imprimió por obra del "Hispali Francisci de Lyra", por casualidad autor de la nota "De un amigo del autor al que leyere" y de una décima laudatoria a Montalbán en las ediciones sevillanas de 1641 y 1648...", *Novelas amorosas*, p. 162, n. 17.

³¹ Amezáua, *Sucesos*, pp. XXI-XXII.

1734, y Barcelona, 1734, acaban la novela con el final de la carta, y, a continuación, escriben: "NOTA. Lo que falta en esta novela está prohibido por el Santo Oficio." No sucedió así, en cambio, durante el XVII, pues además de las versiones modificadas a lo trágico y moral que hemos reseñado, otras, como Tortosa, 1635; Barcelona, 1640; Barcelona, 1646, y Coimbra, 1656, fueron sólo parcialmente expurgadas, probablemente al amparo de las jurisdicciones de la Corona de Aragón y Portugal; y en vez de suprimir el final, como habían de hacer unas, o modificarlo hacia la lección ejemplar, como hacían otras, se limitaron a resumir el de la primera edición, haciéndolo mucho más inconcreto y generalizador, eso sí, pero igualmente feliz, como era, literariamente, justo:

Leído el papel, quedó el afligido don Félix cual puede considerar aquel que sentimiento tiene. Volvió en sí, y advirtiendo que se hallaba en la mayor confusión que jamás se había oído, como era joven de claro entendimiento, pensó en su remedio, acudiendo a hombres doctos, los cuales le dieron el consejo que convenía para su quietud, el cual siguió los años que Dios le dio vida con segura y sana conciencia.

Este intrincado proceso de expurgación nos viene a las mil maravillas para, a partir de él, analizar el concepto que el notario del Santo Oficio tenía de sus relatos desde una óptica moralizadora. Porque una cosa queda clara, después de lo que acabamos de ver, y es que la primera redacción de la novela, la del texto príncipe, si no era inmoral, tampoco era moralizante en exceso, a juzgar por lo que la tijera inquisitorial fue poco a poco cortando, o por las reconvenciones de fray Gabriel López y fray Juan de San Agustín. De lo cual bien podemos inducir que, en todo caso, a Montalbán no le preocupaba demasiado el aspecto doctrinal de sus novelas; que, simplemente, era un requisito obligado del género, una convención que respetaba, como las restantes. Nada más.

Y ello quizá porque, como quiere M. G. Profeti³², las narraciones de Montalbán carecen de una clara alegría de vivir, no expresan jamás verdadero goce erótico, son ajenas a la sensualidad, y, por tanto, quedan confinadas en una atmósfera puramente cerebral. Y de ese modo, dado que no pueden ser auténticamente inmorales, tampoco son nunca moralizadoras en sentido pleno.

En fin, acabamos de analizar algunas de las más audaces novelas cortesanas publicadas en España, e incluso en ellas el erotismo es indirecto e implícito, bastante alejado de una incitación directa a la sensualidad, sin apenas deleite verbal expreso, sin casi goce manifiesto de los placeres del sexo, casi todo larvado, y en general truculento y escabroso, conforme a la apuntada línea de la *admiratio*. A lo sumo besos en los labios, o pasmo ante las "pellas de nieve", y poco más.

³² *Op. cit.*, p. 25.

En cambio, cuando leemos los *Engaños deste siglo* (París, “en casa de Juan Orry”, 1615), novela cortesana escrita en castellano por un francés que pasó algunas temporadas en España, por Francisco Loubayssin de Lamarca, el erotismo inunda las páginas de la cortesana española, cuyas pautas y recetas sigue cabalmente, por lo demás, la obra apuntada. Veamos algunos ejemplos concretos.

En una venta de El Viso, Ciudad Real, camino de Úbeda a Madrid, un caballero casado, don Juan, queda citado con una moza del mesón, también casada, en ausencia de su marido:

Llegado que fue a la puerta donde su querida dormía, llamó pasito a ella, y se vio tan presto abrazado como abierto. No se detiene mucho en decir locuras amorosas que suelen decir los amantes, porque no hablaba, del mucho contento que tenía, y, cuando quisiera, no hubiera podido: tantos eran los besos y abrazos que nuestra recién casada le daba. Pero tomándola en los brazos, y echándola encima de la cama, sin despegar jamás los labios de los suyos, se dejó caer sobre ella. Bien puedes imaginar cómo pasaron el tiempo y con qué diligencia corrían sus postas, siendo la cabalgadura, aunque nueva, tan pronta, que apenas sentía llegar el acicate, cuando hacía mil corcovos y otras tantas cabriolas, haciendo estremecer el picadero escudero, y poniéndole de tal modo, que en buen rato no podía cobrar aliento.

Es otro mundo, pleno de sensualismo, henchido de goce, de placer, de incitación erótica, que acude incluso a detalles muy concretos, bien directamente, bien mediante metáforas de sentido carnal meridiano, como la de “cabalgar”, o “picar la cabalgadura”, etc.

Loubayssin se detiene, con verdadera delectación, no sólo en la consumación carnal, sino también en los preliminares. Así, don Juan, el caballero aludido, para acudir a la cita con la criada, deja sola a su mujer, doña María, con la puerta de la habitación abierta (para no hacer ruido al salir). Uno de los pajes, en ese momento, baja a hacer sus necesidades al patio, y al volver se confunde de puerta y se echa en la cama con su ama sin saberlo. Ella, un tanto olvidada por su libertino marido, se halla algo deseosa, por lo que:

le asió estrechamente con sus brazos, creyendo que fuese su marido, diciéndole:

—¡Jesús, mi alma! ¡Cómo estás tan frío?

Y poniendo después sus piernas entre las suyas para calentarle, le hacía mil caricias. El paje creía que su compañero soñaba, y que imaginando estar con alguna mujer, decía y hacía estas cosas.

Pero viendo que sus manos llegaban poco a poco a las partes más sensibles, y que, con más regalos y dulzura que hacía aquella diosa, de quien la isla de Cithera tomó nombre, a su Adonis, le decía:

—Vuélvete, mi bien, y no seas tan cruel en negarme tus abrazos. ¿No quieres, ángel mío? ¡Ay de mí, que no quieres!...

El paje, al saber que es su ama, se anonada y encoge, temeroso de ella y de su amo, e intenta escapar de la cama:

más los espíritus de esta mujer, rendidos al deleite, en lugar de mitigar su apetito, le dan nuevos tormentos.

Hasta que:

calentado del brindis que su ama le hacía (...), viéndose abrazar con unos brazos blancos como un alabastro, besar con unos labios más purpúreos que la rosa, y halagar con palabras tan dulces como la miel (...), ciego al agravio que hacía a su amo en robarle la mejor prenda que tenía, se volvió para ella besándole, ya el cuello alabastrino, ya los blancos y nevados pechos y ya los hermosos y purpúreos labios, sin saber escoger cuál de esas partes le eran más deleitosas. Cuando ella le puso estas palabras en la boca, que por ser pegada a la suya, lo pudo hacer muy fácilmente:

—No me mates con tantos regalos, mi dulce amigo, mas si me quieres dar la vida y con ella toda suerte de contento, haz luego que nuestro amor tenga efecto, o si no, me tengo de morir entre tus brazos.

Ante ello, el paje:

enrizando con varonil denuedo en el escudo del contrario, no se mostró menos animoso en la contienda amorosa con su ama que su señor con la sobrina del huésped. Duró esta escaramuza mucho tiempo, sin conocerse ventaja de una parte ni de otra; hasta que, hallándose cansados los dos, se quedaron sorbiendo el dulce almibar que la furia del pelear había traído a sus húmedas bocas.

Erotismo, en fin, decidido y directo, expreso y claro, que manifiesta una alegría total de vivir y gozar de los placeres sexuales, además de una nítida incitación a hacerlo dirigida al lector. Descripción detallista e incitante, que no oculta apenas nada e implica satisfacción en la mera manera de narrar, al mismo tiempo que busca el deleite anejo del receptor.

Y ello, además, al margen de las diferencias sociales, por encima de las barreras que separan a un noble de una fregona, a una dama principal de un criado, porque se trata del mero placer de la carne, y como dice uno de los personajes, Fernando, el amigo de don Francisco, “en semejantes ocasiones hace bien poca diferencia la hermosa de la fea, ni la blanca de la negra”. La satisfacción erótica prima sobre cualquier otra consideración, y doña María, al descubrir que se ha acostado con un paje, y no con su marido, dice que “no estaba muy descontenta del suceso”, pues ya lo había sospechado al notar que los abrazos eran más estrechos, los besos más menudos y mayor el empuje y gallardía del galán que los habituales de su consorte.

Es más, incluso en público se permiten libertades amorosas que en la novela publicada en España serían extrañas en las más íntimas, secretas y veladas oscurecidas del tálamo. Así, don Francisco, que disfrazado de Isabel ha gozado los encantos de doña María, encuentra ahora a su antigua dama, que le ha seguido desde Flandes, y empieza a besarle, además de “la bella y rosa boca”, lo que ya sería suficiente para la censura hispana, “el blanco seno de alabastro”, ante los demás, delante del mismo corregidor, que se queda, no es para menos, “abobado mirando estos dos enamorados”, mientras “todos los circunstantes lloraban de contento”.

Obviamente, tantas audacias y libertades eróticas serían impensables en la España contemporánea, pues la censura inquisitorial habría impedido cualquier desliz que se extralimitase. En Francia, sin embargo, cuando se publican los *Engaños deste siglo*, en 1615, hay un ambiente de tolerancia, flexibilidad y libertad muy considerable, propiciado por el llamado *libertinaje erudito*, que además de su vertiente culta, filosófica, intelectual y religiosa, tiene otra “escandalosa”³³, licenciosa, que afecta a las costumbres y a la moral. Sólo en un ámbito tan libre y liberador como éste, que prescinde de las trabas que el matrimonio, la clase social o la honra ponen al placer sensual, al igual que sucede en la novela que nos ocupa, pudo nacer la obra de Loubayssin. Tal y como lo hiciera la de otro admirador de la narrativa española, Charles Sorel, que no escribió en castellano, pero sí recreó la novela hispana en francés, y cuya *Histoire comique de Francion* (1623), contemporánea de los *Engaños*, es asimismo defensora del placer erótico, solo que más licenciosa y libertina, posiblemente porque sus modelos de este lado de los Pirineos también lo fueran, dado que se trataba, sobre todo, de la novela picaresca³⁴.

En todo caso, pues, la novela de Loubayssin, nacida posiblemente al calor del libertinaje sociomoral, escrita en buen castellano, forma parte de la novela cortesana española, y su extremada libertad erótica y sexual bien puede ser una muestra de lo que pudiera haber sido la novela publicada en España de haber tenido unos condicionamientos sociales, morales, religiosos y políticos diferentes. Porque, vista desde un contexto distinto y mucho más abierto, la trama amorosa alcanza un sensualismo, un gusto por el placer físico y una alegría erótica que quizá no sea otra cosa que el lógico desarrollo de las constantes implícitas, larvadas y latentes de la novela hispana, atenazada en nuestro suelo por las limitaciones de un contexto excesivamente rígido. Buena prueba de lo que sostenemos podría ser el hecho de que la novela picaresca española más licenciosa, erótica y

³³ Vid. Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle* (Paris: Buchet-Castel, 1974); y René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle* (Paris: Boivin, 1943).

³⁴ Vid. la sólida tesis de Soledad Arredondo, *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española* (Madrid: Univ. Complutense, 1986).

crítica también se publicó en Francia, en 1620, por las mismas fechas que los otros textos citados. Me refiero, claro es, al segundo *Lazarillo* de Juan de Luna³⁵.

ANTONIO REY HAZAS
Universidad Autónoma de Madrid

³⁵ Me ocupé de estudiar su estructura y visión crítica del mundo, muy peculiares, en mi ed. del texto, Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de lazarillo de Tormes* (Madrid: Emiliano Escolar, 1982).

EL EROTISMO EN LOS LIBROS CIENTÍFICOS

Hay diversos modos de expresar el sentimiento erótico: a través del comportamiento social, de su plasmación en los textos literarios, en las obras de arte, etc. Pues bien, aquí nos interesa conocer cuál era el estado de los conocimientos científicos, y especialmente médicos, sobre este asunto.

El médico en el Siglo de Oro es un humanista con una fuerte preparación clásica que incluye el conocimiento del griego y el latín. En su biblioteca, tal y como recomendaba Rodrigo de Castro en el *Médecus Poltticus*¹, no podían faltar los textos de Platón, Aristóteles, Galeno y demás padres de la ciencia moderna. Como personaje, él aparece con frecuencia en la trama de las obras literarias, lo que ha estudiado ya Yvonne David-Peyre².

En todos los tiempos hay unos asuntos que ocupan la atención de los científicos por encima de otros, y en el Siglo de Oro, las guerras por una parte y las epidemias que diezaban las poblaciones, de otra, hicieron que se desarrollaran más los estudios de cirugía y disciplinas, como la Botánica, que permitieron elaborar nuevos medicamentos. No fue, por tanto, la patología amorosa muy tratada.

Según Pedro Mexía en su *Silva*, los doctores reconocían a los enfermos del mal de amor de la siguiente manera: "... Toman el pulso y nombrándole muchos nombres, teniendo muy grande aviso, cuando oyen el nombre de la que aman le dará el mismo pulso muchos golpes muy apriesa y hablando con ellos no responden a propósito algunas cosas"³.

Es difícil encontrar textos médicos que aludan al amor en el primer estadio del sentimiento erótico. Iuan de Iarava incluía al final de sus *Problemas o pregun-*

¹ Rodrigo De Castro, *Médecus Poltticus* (Hamburgo: 1614).

² Yvonne David-Peyre, *Le personnage du Médecin et la relation médecine-malade dans la littérature ibérique. XVIIe et XVIIIe siècle* (Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1971).

³ Pedro Mexía, *Libro llamado silva d'varia lección...* (Sevilla: Robertis, 1540), III parte, cap. III.

tas problemáticas, publicaba en 1544, un “Diálogo del viejo y el mancebo que disputan del amor”⁴. Es en realidad una compilación de textos clásicos interesantes por haberlos recogido un doctor que trata de explicar de modo racional las alteraciones del espíritu. Analiza cómo el amor se prende por los ojos más que por otra parte del cuerpo, cómo los enamorados se pasan muchas noches sin dormir al producirse, por la alteración del ánimo, vapores calientes y secos; la circunstancia de que pocas veces aparezca la imagen del enamorado en sueños, porque al estar conmovidos ante su presencia, no pueden fijarla. Comenta también algunas de sus acciones, como el llevar en verano flores, manzanas u otras cosas de buen olor a sus amadas y el que adornen las entradas de sus casas para que se parezcan a los templos. Hay diferentes modos de reaccionar según él ante la presencia de su amada: o poniéndose amarillos, ya que al preocuparse el espíritu se va hacia dentro con la sangre, o enrojeciendo por el gozo y el movimiento. Algunos lloran porque esos mismos espíritus en su caso se enfrían con el movimiento y bajan a los ojos, de ahí que al ser las mujeres frías lloren más. Otros tartamudean y se olvidan de lo que llevaban muy bien pensado, porque al ver al enamorado se les turba el ánimo y la lengua se repliega y queda a medio camino, etc.

Iuan Fragoso, en el Segundo de sus *Tres Tratados de Cirugía*, aconsejaba lo que habían de declarar los cirujanos en determinados casos ante los jueces. Contaba lo sucedido en Madrid en 1588 cuando un hombre murió de repente tras haber discutido con una mujer y la consulta hecha por los jueces a los doctores para ver si aquello era posible. Ya Galeno había reconocido que el gozo era uno de los accidentes del ánimo que podía matar si el sujeto lo tenía escaso⁵.

Tirso de Molina describió así la conjunción de factores físicos y espirituales en el amor:

“También es enfermedad
el amor, y aunque es afeto
del alma, cuyo sujeto
es, señor, la voluntad,
como obra por instrumentos
corporales, y es pasión
que asiste en el corazón,
suelen los medicamentos
hallar cura en la experiencia;
que el alma espiritual,
presa en el campo mortal,
obra siempre a su presencia...”⁶

⁴ Juan De Jarava, *Problemas o Preguntas problemáticas, ansi de Amor, como Naturales, y acerca del vino...* (Lovayna: Rutgero Rescio, 1544).

⁵ Juan Fragoso, *Tres Tratados de Cirugía... nuevamente enmendados y añadidos...* (Alcalá: Casa de Iuan Gracián, 1606), 559.

⁶ Gabriel Téllez, Fr., *El amor médico*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), 94.

Los pocos textos médicos localizados que aluden a las relaciones entre los sexos se refieren especialmente a la plasmación física de esos sentimientos eróticos y a los problemas que pueden originarse.

No les fue nada fácil el abordar el tema sexual a los doctores, a pesar de que escriben sus trabajos en un plano teórico casi siempre, sin exponer casos clínicos, con un lenguaje que procura ser accesible al lector no profesional de la Medicina y con un fin didáctico. Es evidente la animosidad a este asunto de una parte de los lectores, por las disculpas previas con que todos ellos inician la cuestión, y el hecho de que lo traten dentro de obras generales que en principio no infunden sospechas en sus títulos, como son los “Avisos de Sanidad” o “Tratados de Phisonomía”, por ejemplo.

Francisco Núñez de Coria publicaba en 1586 su *Regimiento de sanidad de todos los géneros de alimentos, y del regimiento de ello*, que da la impresión de ser un tratado de dietética. Pues bien, en sus últimas páginas incluye un curiosísimo “Tratado del uso de las mugeres, y cómo sea dañoso, y cómo provechoso, y qué cosas se ayan de hazer para la tentación de la carne”, donde en no más de quince páginas resume lo esencial sobre tan importante cuestión masculina⁷. El autor presupone que se le tachará de “deshonesto” y “torpe” por querer tratar esa materia.

Años después, Huarte alude a la dificultad de hablar de lo relacionado con el acto de engendrar porque se precisan unos términos que no ofendan la vergüenza natural de los hombres. Y para evidenciar que la defienden, citan ejemplos de personajes antiguos con un comportamiento ejemplar, como Catón, que al descubrir que Manilio, varón ilustre, besaba a su mujer en presencia de su hijo, le expulsó del Senado.

El cuidado en “hablar blando” siempre que les sea posible les lleva a evitar términos conflictivos, y por eso aluden a que los hombres “hacen sacrificio a madona Venus” o “conversan” según Andrés Laguna.

Los doctores españoles unen a su base griega y latina en este asunto textos de Salomón de una parte y de Avicena de otra, y citan en cada caso a la personalidad que más conviene a sus argumentos.

Los griegos ya habían tratado de la curación “por contagio” y de las virtudes del acto sexual como una transmisión liberatoria de los humores que sobran en el cuerpo. De ahí que lo aconsejaban para curar la epilepsia, la locura o la melancolía, ya que se expulsaba un principio perturbador⁸. En el Siglo de Oro, nuestros médicos, fieles continuadores, consideran que su uso es algo natural

⁷ Francisco Núñez De Coria, *Aviso de Sanidad que trata de todos los géneros de alimentos, y del regimiento de la sanidad...* (Madrid: Pierres Cusin, 1572).

⁸ Luis Gil, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico* (Madrid: Guadarrama, s. a.), 160-61.

porque mantiene la salud del cuerpo y asegura la generación. En su afán de dar seriedad al acto, citan a Diógenes “que tan sólo había tenido mujeres a su lado para conservar la salud, nunca para deleite ni contento”⁹. El resultado era que el cuerpo se aliviaba y se descargaba, mientras que el ánimo se alegraba, como ya Galeno había hecho notar.

Les preocupa, eso sí, el uso superfluo o desordenado de esta relación, y el médico del Papa Julio III, el español Andrés Laguna, lo condena especialmente cuando reina la peste, aunque reconoce que “de cuando en cuando y sin esforzarse mucho” puede el hombre “conversar” con mujer limpia, hermosa y bien acomplejada, “según la ley del legítimo matrimonio”. Este punto no aparece en el resto de los doctores, quizá por no estar al servicio de un Papa. Igual que sucede con el exceso de vino que acaba por dañar la vista y el estómago, así la vida se abrevia con los abusos sexuales y de ahí la corta existencia de los gorriones “por el frecuente uso de la luxuria”¹⁰.

Un punto curioso para ver a qué público se dirigían los doctores es su planteamiento acerca de cuáles son los sujetos que pueden ejercer ese moderado ayuntamiento. La respuesta no es la que cabría esperar sobre unas condiciones físicas deseables, asunto que tratan con posterioridad, sino que lo recomiendan a: “aquellos que usan del vino copiosamente, comen muchos y delicados manjares y usan de cosas que irritan a lujuria”.

La justificación a tan clasista selección es aún más curiosa: “están tan acostumbrados que si cesan les da calentura y el vapor al ascender puede llegar al cerebro ocasionando pesadumbre de cabeza, mala visión, falta de apetito, llegando a envenenarlos”¹¹. Como ejemplo, aluden a la frecuencia con que viudos y viudas morían de repente.

La Fisiognómica, también de raíz clásica, que en esta época vuelve a ponerse de moda, lleva a los doctores a describir, dentro de esta clase privilegiada a la que se aconsejan las relaciones sexuales, cuáles son los cuerpos más apropiados. Se inclinan por los robustos y gruesos, colorados y rubicundos con abundante vello, entre 25 y 35 años. Eso sí, “desvarían los viejos que se casan luego de los 55 años porque toman mujeres para otros”. La mala o buena inclinación para la reproducción que puede deducirse de los miembros del cuerpo es bastante compleja, porque es preciso mirar y remirar bien todos en relación antes de sacar una conclusión¹².

⁹ Francisco Núñez, *Op. cit.*, fol. 356.

¹⁰ Andrés De Laguna, *Discurso breve sobre la cura y preservación de la Pestilencia* (Amberes: Christoval Plantin, 1556), fols. 28-29.

¹¹ Francisco Núñez, *Op. cit.*, fol. 355v.

¹² Jerónimo Cortés, *Libro de Phisonomía natural, y varios efectos de naturaleza, el qual contiene cinco tratados de materias diferentes* (Alcalá de Henares: En casa de Iuan Gracián, 1607), Tratado IV, fols. 46-47.

Pero no sólo influye la alimentación, o los rasgos físicos, también la época del año ha de tenerse presente, y según la complejión del individuo será más conveniente una u otra. Hay que tener especial cuidado en otoño, estación mortal según Galeno y Aristóteles, mientras que el estío es especialmente favorable. Dentro del día, las horas más indicadas son aquellas en que ha terminado la primera y segunda digestión, cuando la tercera está a medias.

No podemos olvidar que si bien los doctores españoles aconsejan como saludable el acto sexual, su fin último es la procreación, y a este asunto le dedican especial atención. Damián Carbón es el autor que con mayor detalle describe todo el proceso, aunque desde el lado masculino exclusivamente, ya que en el varón está el principio de la formación, mientras que en la mujer está sólo la información: “el humor espermático baja del cerebro por dos venas que son detrás de las orejas, las cuales si acaso se cortaren hacen al hombre infecundo y a la mujer estéril”¹³.

Nos dice el doctor Carbón que el hombre tiene tanta capacidad para la empañación que “cuando no consigue cumplir este precepto se tiene por menguado y no perfecto”.

Les preocupa por tanto averiguar las causas de la esterilidad, que puede ser debida a factores externos, como el clima o la alimentación, o internos, por defectos de constitución. Reconocen que hay ocasiones en que no pueden averiguar el motivo, lo que “da ocasión a los naturales de filosofar, a saber investigar los principios y causas de los efectos”. Una es, por ejemplo, el que a veces, al cambiar de lugar de residencia, las mujeres se hacen fecundas, algo a lo que “los médicos no pueden dar razón”.

Interesante es su explicación del hecho por el que algunos hombres inteligentes engendraran hijos tontos, y el que de ignorantes nacieran sabios. Huarte de San Juan trató de buscar las causas naturales y dedujo que los primeros no se aplicaban “con el orden y concierto preciso” al acto de la generación, entre otras cosas porque en el acto carnal “se abstendían (por honestidad) de algunas diligencias que son importantes para que el hijo saque la sabiduría del padre”¹⁴.

Hay además una serie de alimentos que tomados de determinada manera contribuyen a lograr una descendencia inteligente. Así el consumir ocho días antes del coito truchas, salmones, besugos o lampreas, pan candeal amasado con sal, perdices, cabrito y vino moscatel. Aunque la autoridad de Galeno es reconocida unánimemente en el tema de la sexualidad, Huarte de San Juan se permite hacer un reparo patriótico a la lista de carnes citada por el maestro, ya que no puede aceptar que el carnero, manjar predilecto de los reyes en el Real Alcázar,

¹³ Damián Carbón, *Libro del arte de las comadres, o madrinhas...* (Mallorca: Hernando de Cansoles, 1541), fol. XCVI.

¹⁴ Juan Huarte De San Juan, *Examen de ingenios, para las ciencias...* (Baeça, 1575), fols. 281v-284.

impida tener una descendencia sabia, y asegura que el nuestro es de sustancia más moderada y menos gruesa que el del resto de Europa¹⁵.

El doctor Núñez de Coría, a pesar de dedicar su atención a los que hacían uso de las mujeres, no olvida a aquellos que eligen la castidad. Da unos consejos para combatir la lujuria a los religiosos y sacerdotes, como el que realicen ejercicios de brazos después del baño o que se apliquen una serie de emplastos confeccionados con los aceites y hierbas que indica. Pueden colgarse una esmeralda, porque tiene la propiedad de mitigar los ardores y hacerles castos. Entre las hierbas, algunas tomadas en ayunas, como la ruda, por ejemplo, son recomendables, y también la berbena, que les hacía impotentes durante siete días. Repiten las recetas de Dioscórides, Avicena, Escoto o Galeno al recomendar al hombre que sienta gran tentación de la carne que se coloque una plancha de plomo sobre los lomos, con lo que se le quitarán las tentaciones. Alimentos prohibidos a los castos son los palominos, gorriones, cabritos y, en general, todo lo que provoque calor y ventosidad.

Tirso de Molina, en *El amor médico*, pone en boca del falso doctor una receta para calmar el mal de amor que coincide con las auténticas:

“Digo que vusía coma
manjar entre húmedo y seco:
pan con anís, y éste en roscas;
carnes no del todo asadas,
verbigracia: pavos, pollas,
perdices, lechones, liebres,
ternera; mas no palomas.
Si apeteciese cocido,
mandará echar en las ollas
culantro verde, mastuerzo,
verdolagas o buglosa,
borrajas y hierbabuena,
que mezcladas unas y otras,
templarán lo seco y frío;
mas no han de llevar cebolla.
Los peces secos y asados,
de corrientes pedregosas
no de estanques ni lagunas,
y las salsas olorosas,
sin pimienta ni canela.
Cene a la noche escarolas
cocidas, peras asadas,
huevos frescos y dos gotas
de clarete bien linfato...”¹⁶

¹⁵ *Ídem id.*, fol. 325.

¹⁶ Gabriel Téllez, Fr., *op. cit.*, p. 71.

Continúa con las virtudes del ejercicio físico, en lo que coincide con Ovidio, también citado por los doctores, quien, no muy amigo de los medicamentos, recomendaba para no ser molestados por la carne el trabajo fuerte, pensar en la muerte próxima, en las penas del infierno, herir el cuerpo, pasar hambre o darse golpes. Enlazan así con los consejos espirituales de ayuno, disciplinas y oración propugnados por la Iglesia católica.

De lo comentado hasta aquí queda claro el papel absolutamente pasivo que se asigna a la mujer en todos los textos médicos. Sobre ella vierten además los juicios negativos de autoridades como Salomón: "Tres cosas son que nunca se hartan: la boca del infierno, la vulva y el fuego"; Ovidio en su *Ars Amandi*: "Son más lujuriosas que los varones", algo que confirma Núñez de Coria al tacharlas de sujetos peligrosos "naturalmente de apetito insaciable". Parecen de acuerdo en que siempre han sido inferiores al hombre y de ahí que el demonio hubiera tentado a Eva y no a Adán. Además, su temperamento era mucho más limitado que el masculino, y por eso si un padre deseaba que su hijo fuera sabio y hábil procuraría que naciera varón, ya que las hembras "por la frialdad y humedad de su sexo" no podían alcanzar ingenio profundo.

Conocían casos de algunas con temperamento templado y que habían sido sabias, pero entonces no podían parir porque cuando lograban alcanzar algún conocimiento se volvían ariscas, ásperas y desabridas. Recuerdan otra vez a Salomón, que entre 1.000 varones había encontrado sólo uno prudente pero entre 1.000 mujeres no halló ninguna sabia¹⁷. El problema era que ya en el siglo XVI había en España seis o siete mujeres por cada varón.

Es evidente su admiración por las nórdicas, ejemplo de fecundidad, y aseguran que en países como Inglaterra, Flandes o Alemania no existen estériles. En consecuencia, en su retrato del ideal, la mujer es blanca y colorada, de bello rubio y muy hermosa.

Hasta aquí estos breves apuntes de cómo veían los doctores la realización física del sentimiento erótico y su relación directa con el espíritu, al que unos conceden la causalidad de las posteriores alteraciones corporales, mientras que para otros el acto amoroso queda reducido a una pura necesidad del organismo masculino.

MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

¹⁷ Juan Huarte, *op. cit.*, fol. 307.

SABER DE AMORES: EROTISMO Y FILOSOFÍA EN EL RENACIMIENTO

Partamos, una vez más, de Cervantes:

Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas. Y si no queréis andaros por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, Del amor de Dios, donde se cifra todo lo que vos y el mas ingenioso acertare a desear en tal materia¹.

Este conocido párrafo suscita, para nuestro propósito, dos cuestiones simultáneas. Por un lado, Cervantes convoca, como lector y usuario, una estirpe de obras doctrinales sobre el amor. Al mismo tiempo, el contexto irónico del prólogo cervantino apunta a su trabajo como escritor, a la distancia que media entre el saber y la literatura, entre los códigos normativos y su aplicación en la obra literaria.

Por lo que se refiere a la estirpe de tales libros, la presencia en la cita de dos obras diferentes, un diálogo impreso por primera vez en Roma, en 1535, y el tratado de un célebre predicador agustino impreso en Salamanca en 1595, indica ya que la corriente de los escritos sobre materia amorosa es ancha y vasta. Si ponemos en el origen el *De amore* de Ficino (1469)² y al final *Degli eroici furori* de Giordano Bruno³ o el *Discurso de la hermosura y el amor* (Copenhague 1652) del Conde

¹ *Quijote*, (1605), prólogo. Cito por la edición de Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1976), 17.

² Cf. ahora la traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura (Madrid: Tecnos, 1986).

³ 1585. Cf. la traducción e introducción de María Rosario González Prada (Madrid: Tecnos, 1987).

de Rebolledo⁴, el trayecto deja en medio todo el siglo XVI, durante el cual prolifera esta clase de libros, que constituyen un "corpus" multiforme, aunque dotado de cierta homogeneidad en virtud, entre otras cosas, de la "imitatio". A sabiendas de lo flexible e incompleto que puede resultar el esquema, se pueden distinguir dentro del "corpus" algunas modificaciones significativas, que afectan a materia y forma, a las que no es ajeno el público y el ámbito social donde se consumen estos libros. Tales modificaciones pasan por aquellos códigos que se constituyen en modelos interpretativos de la realidad, es decir el género⁵ y las estructuras retóricas y poéticas, nexos primordiales entre ideología y lenguaje⁶ que configuran el lugar de la obra en la institución literaria y en la sociedad. Tiempo, espacio, género y organización retórica se entrecruzan de manera particular en cada obra, dándole su carácter.

En cuanto a la periodización importan, para Italia, los años treinta y cuarenta, cuando se extingue el influjo de la Florencia medicea sobre las cortes septentrionales⁷, lo cual deja en lugar aparte *Gli Asolani* de Bembo (1505) y *Il Cortigiano* de Castiglione (1528)⁸ como testigos de esa civilización aristocrática, y florece una nueva cultura urbana en ciudades como Venecia, a la sombra de la manufactura de los libros. Este hecho⁹ trae consigo un nuevo tipo de intelectual, que ya no es el filósofo humanista de fines de Cuatrocientos ni el aristócrata "sprezzato" de la corte de Urbino, sino un divulgador de más o menos altura. Los libros de amores que se producen en estos ambientes suelen perder en rigor filosófico lo que ganan en mundanidad, caso del *Raverta* de Giuseppe Betussi (1544) o del *Dialogo dell'infinità di amore* (1547), de la cortesana Tullia d'Aragona, donde los interlocutores son personajes reales (Benedetto Varchi, por ejemplo) que discuten con frivolidad e ironía sobre las aplicaciones a la vida de lo que han leído en Ficino o León Hebreo¹⁰. Por esa vía se conecta con los tratados de comportamiento, como *Il Galateo* de Giovanni della Casa (1558), acogido con gusto por

⁴ Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España* (1883) (Madrid: CSIC, 1974), 484-554, para los tratados españoles.

⁵ Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (Milán: Bompiani, 1976): "...la scelta di un genere da parte dello scrittore è già scelta di un certo modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico sia formale" (p. 153).

⁶ Ezio Raimondi y Andrea Battistini, partiendo de la retórica como clave de bóveda de la comunicación literaria, siempre adaptada a un espacio social e institucional, a determinados comportamientos y a lo imaginario, como auténtica "ideología dello stile", han podido recorrer toda la literatura italiana (y en gran medida, la literatura de Occidente): "Retoriche e poetiche dominanti", *Letteratura italiana*, III (Turín: Einaudi, 1984), 5-339.

⁷ Carlo Dionisotti, "Appunti su Leone Ebreo" *Italia medioevale e umanistica*, II (1959), p. 420.

⁸ Esta es la fecha de publicación. Fue redactado entre 1508 y 1518. Margherita Morreale, *Castiglione y Boscón: el ideal cortesano en el Renacimiento español* (Madrid: Real Academia Española, 1959), Tomo I, p. 11.

⁹ Vid. Amedeo Quondam, "Marcanzia d'onore, marcanzia d'utile". Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento", *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Armando Petrucci (ed.) (Bari: Laterza, 1977), 51-105.

“una Europa ansiosa de afinar el trato social y difundir la urbanidad aun fuera de la clase aristocrática”¹¹ y los de alabanza a la mujer, como *Il libro Della bella donna* de Federigo Luigini¹². La edad de Trento, por último, trae consigo la refeudalización del espacio social bajo el Estado absoluto, que se superpone al progreso de la “urbanitas”, dando lugar a que los tratados tiendan a la casuística psicológica (en los *Dialoghi* de Speroni, 1575) o de ribetes teológicos (en ciertos diálogos de Tasso)¹³, cuando no se disgregan en materia de discusión académica, ya banalizada y convertida en moda, como en el programa de mano de la Academia de Ferrara en 1588 que Garin recuerda¹⁴ para discutir sobre el amor de Dios por las criaturas, cuál es, cómo se distribuye; si Dios ama más a los ángeles o a los hombres, a un inocente o a un penitente, a una virgen o a una cortesana; cómo se puede amar y odiar al mismo tiempo.

Los cauces genéricos oscilan entre el diálogo, predominante, y el tratado. Pero las fronteras son lábiles, propicias a la contaminación, y las variaciones bastante apreciables; si de una parte se reconoce una adecuación entre diálogo y materia amorosa (Speroni: “...il parlar dello amore, massimamente filosofando, e vagando per lo gran mare della sua essenza, e di insegnarla disiderando o di parer di insegnarla, non è disdetto al dialogo”¹⁵) las formas y los contenidos no guardan correlación estricta, como advierte J. Gómez en su reciente y completo estudio sobre el género dialogístico. Su análisis de los diálogos de amor españoles muestra la diversidad de modelos e intenciones: no llevan la misma dirección las conversaciones de Dameo y Dórida, interlocutores “concretos”¹⁶ del diálogo de Damasio de Frías, que las de Filón y Sofía, mucho más abstractas, como no es igual la robusta síntesis platónico-aristotélica de León Hebreo que la doctrina del “amor mixtus” que Damasio de Frías toma de Speroni¹⁷. En el plano de la retórica, la estructura dialéctica del platonismo renacentista más ortodoxo, es decir la línea Ficino-Francesco Catani da Diacetto-León Hebreo, donde prima la exposición sistemática de la “filografía universal de todo el mundo” contrasta con la paulatina invasión de la “elocutio”, con su tendencia a la dispersión

¹⁰ *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. G. Zonta (1912), “reprint” con introducción de Mario Pozzi (Bari: Laterza, 1980); Andrés Soria Olmedo, *Los “Dialoghi d'amore” de León Hebreo: aspectos literarios y culturales* (Granada: Universidad, 1984); León Hebreo, *Diálogos de amor*, Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo; traducción de David Romano (Madrid: Tecnos, 1986); Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI, I* (Madrid: Cátedra, 1986), 99-114.

¹¹ Margherita Morreale, estudio preliminar a su ed. de *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco, (Madrid: CSIC, 1958), p. 2.

¹² Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano* (1947) (Bari: Laterza, 1981), p. 142.

¹³ Marcello Aurigemma, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento* (Bari: Laterza, 1979), 48-49.

¹⁴ Garin, op. cit., p. 146.

¹⁵ En la *Apologia dei dialoghi*; citado por Mario Pozzi, op. cit., p. XX.

¹⁶ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988).

¹⁷ Eugenio Asensio, “Damaso de Frías y su Dórida, diálogo de amor. El italiano en Valladolid”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), 219-234.

estructural a costa de la concentración en unidades específicas, lo cual a su vez, abre espacio a la corriente de filosofía amorosa no platónica, inaugurada por esa “enciclopedia e non exclusivamente espiritualizante”¹⁸ que es el *Libro di natura di amore* de Mario Equicola (1525), un tratado que además se extiende en ejemplos de poesía amorosa de toda la tradición románica, de los provenzales a los stilnovistas o los españoles como Juan de Mena y otros poetas de Cancionero¹⁹. Por otro lado, la distribución de la materia amorosa en forma de tratado lleva a estos libros a la frontera con la labor de mediación cultural de las misceláneas, también producto de un público nuevo²⁰.

En cuanto a la segunda cuestión que suscitaba la cita cervantina, la comunicación entre estos géneros doctrinales y los marcados como literarios aparece igualmente fluida. Valga por caso el de la “cornice” de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, cuya especificidad merece defensa²¹. En ella, Sofia —como amada— impone a su amante Filón que le responda a sus preguntas, como prenda de amor. A pesar de lo escueto de la “cornice” o marco, sea pretexto el marco del contenido o a la inversa, el hecho es que su inclusión convierte a los *Diálogos* en algo más que un simple “catecismo”²², a saber, un discurso sobre el amor potenciado por un discurso de amor, cuyos interlocutores se comportan de un modo similar a como se presentan en la poesía petrarquista²³, lo cual permite a Cervantes trasladar fragmentos de esa “cornice” al ámbito pastoril en su *Galatea*.

Para no repetir conceptos que desde el punto de vista general no pueden pasar de simple resumen generalizador, nos vamos a detener en uno de estos diálogos, menos conocido que los demás desde que don Marcelino Menéndez y Pelayo lo condenó en la *Historia de las Ideas Estéticas*. Me refiero al *Tratado de la hermosura y el amor* (Milán 1576) de Maximiliano Calvi, tachado de “escandalosísimo plagio” de León Hebreo y de Agostino Nifo, *De pulchro y De amore*, (Roma 1531)²⁴. Este juicio ha bastado para que nadie revise el texto. En esta ocasión,

¹⁸ M. Aurigemma, op. cit., p. 38.

¹⁹ Sobre Equicola ver Mario Pozzi, “Mario Equicola e la cultura cortigiana: appunti sulla redazione manoscritta del “Libro de natura de amore”, *Lettere italiane*, XXXII (1980), 149-171; y especialmente Camilo P. Merlino, “References to Spanish Literature in Equicola’s *Natura de amore*, *Modern Philology*, XXXI (1934), 337-347.

²⁰ Cf. Asunción Rallo Gruss, “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *Edad de Oro* III (1984), 159-180. Victor Infantes, “De oficinas y polyanteas: los diccionarios secretos del Siglo de Oro”, *Homenaje a Eugenio Asensio*, (Madrid: Gredos, 1988), 243-257.

²¹ Para una opinión distinta, Jacqueline Savoye de Ferreras, reseña a *Los Dialoghi...* de A. Soria Olmedo, *Criticón*, 31 (1985), 165-179, de quien debe verse además *Les dialogues espagnols du XVI siècle ou l’expression littéraire d’une nouvelle conscience* (Paris: Didier, 1985), 2 vols., y el citado libro de J. Gómez.

²² Jesús Gómez, op. cit., p. 184.

²³ Ver Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. (Milán/Nápoles, 1957).

²⁴ Las ediciones por las que se cita son: Maximiliano Calvi, *Tratado de la hermosura y el amor* (Milán: Paulo Gotardo Poncio, 1576), Agostino Nifo, *De pulchro y De amore* (Roma: Blado, 1531).

Menéndez y Pelayo se porta más como crítico decimonónico de las ideas estéticas que como historiador, un crítico entusiasmado con el “espléndido alcázar de la filografía” que Abravanel levanta, sobre todo porque en él observa la confirmación de la tendencia hispánica a armonizar a Platón con Aristóteles²⁵. A la tradición romántica del *Volksgeist*, se suman las connotaciones jurídicas de la noción de plagio, que presuponen un sujeto libre y autónomo, el “autor” tal como se concibe en el siglo XIX. La imposición de estas categorías anacrónicas le lleva a minusvalorar la especificidad del sujeto renacentista, a quien corresponde más que la dialéctica de originalidad y plagio, la noción de “imitatio” (Como es sabido, también León Hebreo “plagia” a Maimónides, Boccaccio y Catani da Diacetto). En este caso, hay que hablar de imitación compuesta²⁶. Desde luego, no es obra muy lograda: se ven las costuras, y el libro “no fue reimpresso, ni le cita nadie”²⁷.

Pero al combinar la tradición platónica y neoplatónica con la aristotélica, la de “Avicenna, Rhases, y otros médicos antiguos y modernos”, con la moderna especulación, Calvi logra un tratado que representa bien la fecha y el medio en que fue compuesto. Él mismo declara sus fuentes y su método, en el libro II:

Pero en nuestros tiempos lindísimamente ha tractado del amor Ficino, tanto por alegorías, cuanto ampliando, y aun añadiendo a lo que Platón dixo; y Mario Equicola (según el común parecer) no ha dejado cosa por dezir, y esso muy copiosa y elegantemente; assimismo Agustino Nifo, médico y filósofo muy celebrado; divinamente León Hebreo no menos en la una y otra filosofía consumado, que doctísimo en su hebraica theologia; y últimamente nos lo ha representado al vivo l'alto verso y elegantísima frasi de Iuliano Goselini/amigo del autor, que contribuye con un soneto a los preliminares; el único soneto ajeno, por otro lado.

En esta exposición sigue muy de cerca el *De amore* de Nifo:

Ficino vero amplificans es, quae Plato de amore tradidit, partim allegorizando, partim addendo multa de amore non imperite compilavit.. Verum temporibus nostris Marius Aequicola Olivetanus amicissimus noster meo iudicio fertilissime de amore scripsit et licet vulgari atque materno sermone (LII).

Y sobre el modo de imitar:

Solamente andaremos cercenando las faltas de las erradas opiniones, y ayudando a los que más nos pareciere haver acertado, aprovechándonos a ratos de la misma doctrina de algunos dellos, y otras vezes añadiendo aquello, en que pareciere haberse algunos claramente discuydado (1vto.)

²⁵ Ver A. Soria Olmedo (1984), op. cit., p. 45.

²⁶ Cf. Fernando Lázaro Carreter, “Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial, *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), II (1979), 89-119.

²⁷ Menéndez y Pelayo, op. cit., 534.

¿Quién fue este Massimiliano Calvi, cortesano y empleado en el Magistrado de Felipe II en Milán, autor también de un *Del profundo pensamiento amoroso* (Milán 1579)? Según el bibliógrafo dieciochesco Filippo Argelati²⁸, nació en Menaggio, una diócesis de Como, y tras licenciarse en Derecho, se instaló en Milán, donde sin descuidar los negocios —pues llegó a un alto cargo en el Ducado— se dedicó a la poesía y a las “exóticas lenguas, Hispanam praesertim plurimum coluit, adeo ut eo idioma carmina non iniucunda conscriberet”. Con estas pocas notas se dibuja un cuadro de bilingüismo burocrático y áulico que no dejará de reflejarse en la obra, que respira un ambiente de vida española en Italia algo posterior al que Croce retrató²⁹, ya impregnado, también, de contrarreformismo.

En comparación con la estructura necesaria y predecible de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, la de este *Tratado de la hermosura y el amor* es agregativa. Se presenta dividido en tres libros, (I) de la hermosura, con 26 capítulos, (II) del amor, dividido en 31 capítulos y (III) contra Cupido, dividido en 11 capítulos, cada uno con índice de materias propio. Está dispuesto “a manera de Diálogo, y son interlocutores Filalethio que quiere decir amigo de la verdad, y Perergifilo que quiere decir porfiado, “aunque esta vez, el marco desaparece por completo. Junto a la imitación, lo más notable es la ampliación extensiva en la disposición externa, y las figuras de la acumulación en la “elocutio”; frecuentísimas tiradas de enumeración y distribución³⁰ van jalonando el texto con mil descripciones particulares. Es posible que vengan todas de Nifo, como sostiene Menéndez y Pelayo, pero también es iluminador el paralelismo con el desequilibrio entre “res” y “verba” que afecta a la lírica en el Manierismo, en un mundo, como escribe Quondam, “che può soltando essere predicato e non più posseduto sperimentalmente o naturalisticamente: privato delle sue leggi, questo universo può essere solo catalogato, e la struttura propria della catalogazione è l’elencazione, l’accumulazione”³¹.

De este modo, en el libro I, la rigurosa estética de León Hebreo, que se fundamenta en la teología (sólo la idea es portadora de belleza, que no procede de la armonía entre las partes; por eso son bellas las formas simples, y la luz, el paradigma de toda belleza; la idea es participada a los seres por la divinidad) se ve sometida a curiosos tratamientos particularistas. Así, aunque se toma la definición de Abravanel (en palabras de Calvi: “la hermosura es una gracia la qual

²⁸ Cf. Leao Hebreu, *Diálogos de amor*, Texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manupella, volume II, versao portuguesa, bibliografía (Lisboa: Instituto Nacional de Investigaçao Científica, 1983), p. 430-431.

²⁹ En *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (Bari: Laterza, 1941).

³⁰ Ver Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1975).

³¹ Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli* (Bari: Laterza, 1975), p. 14.

siendo conocida deleyta al ánimo, y lo mueve a amar”, al aplicarse a la hermosura humana se convierte en una descripción erótica más compleja, a pesar del argumento de autoridad platónica:

...la misma es la que loan de Hyppia mayor, y de Fedro en el Simposio, y aun de Sócrates, sino que ellos hablan generalmente de la hermosura universal, debaxo de la qual se comprehende también la particular humana corpórea, diziendo que la hermosura es una gracia, por la qual (siendo conocida) todas las cosas animadas y no animadas, simples y compuestas quedan agradables al alma mediante el entendimiento la vista y el oído, y agradando deleytan, deleytando atraen, atrayendo encienden de amor, y enamorando ponen desseo de gozarlas (Libro I f. 5).

La doctrina estética de Calvi termina por asentarse del lado de Nifo, cuyo mérito estuvo, a irónico decir de Croce, “nell’aver sostenuto nel modo più crasso e inequivoco che il bello non è altro che ciò che ai nostri giorni si vuol designare come *sexappeal*”³².

En efecto, del aristotelismo de Nifo proceden una serie de capítulos, que vamos a citar sólo por el título: “De qué manera el título de hermoso pertenesce solamente al cuerpo humano, y de la proporción del cuerpo de una donzella para ser hermoso con las propiedades de cada una de sus partes” (Libro I, IX), “De qué manera el tacto es el fin de la natural hermosura y el amor. Y de que necesariamente se ha de venir al tacto para conocer si una persona es complidamente hermosa” (Libro IX).

Siguiendo a Nifo (“*propria ratione est pulchrum animos nostros moveat per omnes, vel plures, vel unum sensum ad sui fruitionem, quae amplexu ac tacto completur*”; *De pulchro*, XXVI vto.) se infringe la jerarquía platónica que separa la vista y el oído de los otros sentidos corporales, cuidando sólo de mantener los apetitos en un justo medio:

porque este sentido del tacto sirve al animal bruto solamente para gozar dél corporalmente y por necesidad para la generación de otro su semejante, y al hombre sirve para enamorarlo por su recreación y deleyte, o para aumentarle su amor concebido de la cosa que toca, besa o abraça, cuando en ella siente las carnes blandas, el aliento suave, y la persona olorosa, que son las partes del sentido del tacto (Libro I, f. 32).

La metafísica del platonismo renacentista se ve sustituida por una indulgencia pragmática capaz de admitir que:

el acto corporal no es en sí bueno por aquellas imperfecciones que tiene; mas, quando se comete con quien y quando es lícito, y quanto basta, no es contra las

³² “Il *De pulchro* di Agostino Nifo” *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento* III (1952) (Bari: Laterza, 1972), p. 105.

leyes ni fuera de razón, ni perjudica a la salud, y es tenido por obra buena, y por consiguiente su fin que es el deleyte no solamente no es malo, pero de los sabios es por bueno juzgado; y por el contrario, quando se comete con quien no es lícito, y quando no es necesario, y quando es demasiado, entonces es obra mala y fea, y malo y feo el deleyte que la sigue” (Libro I, f. 37)

El diálogo deriva hacia catálogos de las virtudes y prendas de las mujeres, con el canon de las partes del cuerpo femenino y listas de doncellas, casadas y viudas ejemplares, para culminar en la aplicación del canon de belleza perfecta a la Reina doña Sofía de Austria:

porque por parte della misma el cuerpo tiene tan perfecta su proporción, y tan conforme a la descripción de los que mejor lo han entendido, que de una mínima parte dél que se vea o se sepa se pueden facilíssimamente juzgar todos los miembros, facciones y disposición de todo su cuerpo (Libro I,45 vto.)³³

redoblado por el elogio a la “hermosura liberal” de don Juan de Austria, en medio de una lista de hermosos de la antigüedad, a la de don Juan de la Cerda, segundo Conde de Medinaceli, que sojuzgó el señorío de los Gelves y “por su gentil gracia y linda dispusición después de visto dellos / los habitantes de los Gelves / y tractado tuvieron a gran dicha ser por su mano sojuzgados” (Libro I,55 vto), y a Felipe II tras una lista de las tachas de otros varones.

Del libro II, donde se recoge el grueso de la doctrina de León Hebreo sobre la universalidad del amor, lo más notable son dos gráficos, uno del “Cerco de la comunidad de amor por sus grados” (Fig. I) y otro del “arbol de la división del amor” (Fig. II). Obedecen a un propósito sinóptico, en contraste con la “amplificatio” del texto, que puede relacionarse con la tradición lulista de las artes de la memoria que en el siglo XVI renueva Petrus Ramus (de la mano de una nueva sensibilidad visual conformada por la imprenta), al sustituir el tradicional sistema de la memoria retórico, basado en la fusión de lugares e imágenes, por otro dialéctico, en el que pasa a primer plano la evidencia gráfica³⁴.

El primer esquema representa la “gran cadena del Ser”, y sigue, en líneas generales, la descripción de los *Diálogos de amor*, basada, entre otros, en Maimónides:

³³ Este expediente áulico procede de Nifo, según vio Menéndez y Pelayo, quien dedicó la descripción a Giovanna d’Aragona, mujer de Ascanio Colonna y duquesa de Tagliacozzo, el cual se basó a su vez (Cf. Croce, op. cit.) en la *Descriptio de la beauté* o *Paulegraphie* de Gabriel du Minuir (paulografía por Paula).

³⁴ Para la tradición del arte de la memoria lulista, que habla del ascenso y descenso por la escala del ser y su herencia ramista al ordenar los temas según el orden de descenso desde los “generales” a los “especiales”, Frances A. Yates, *El Arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974); p. 278. Para la reconsideración de la sensibilidad en el universo de la letra impresa, Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (Nueva York: Methuen, 1982). En 1562, Orazio Toscanella formula los preceptos de la retórica en forma de “árboles” parecidos a éstos: Raimondi-Battistini, op. cit., p. 87.

Cerco de la comunidad del amor por sus grados.

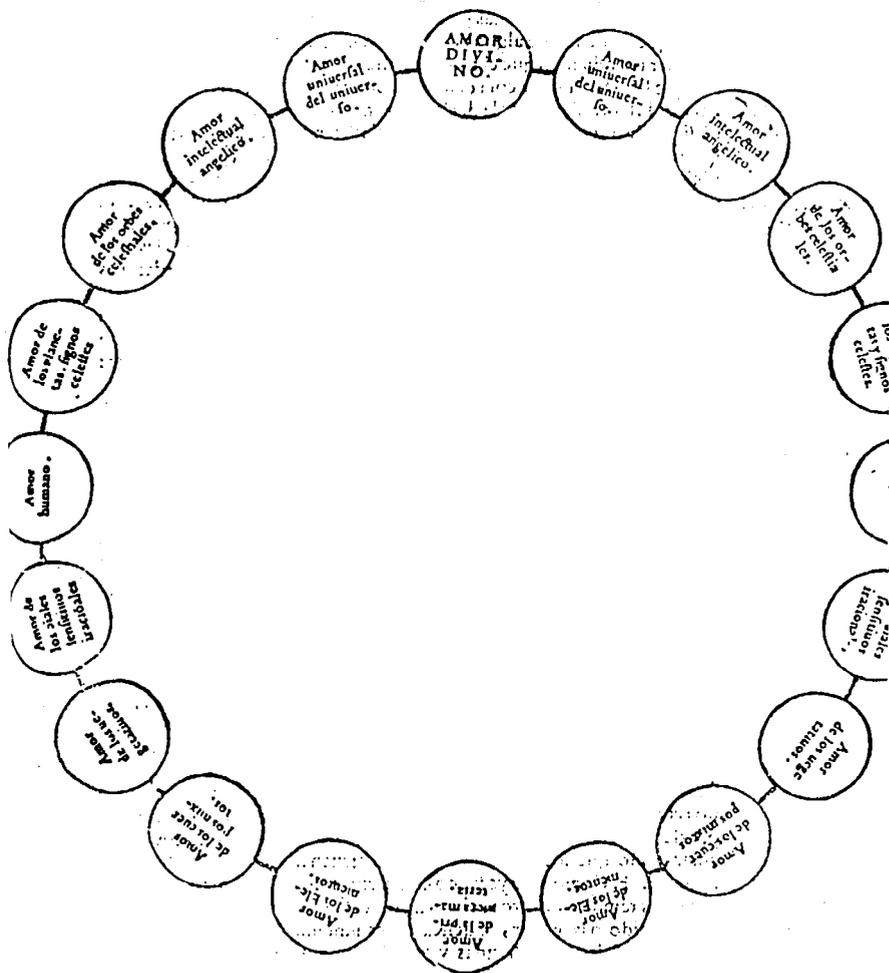


Figura 1

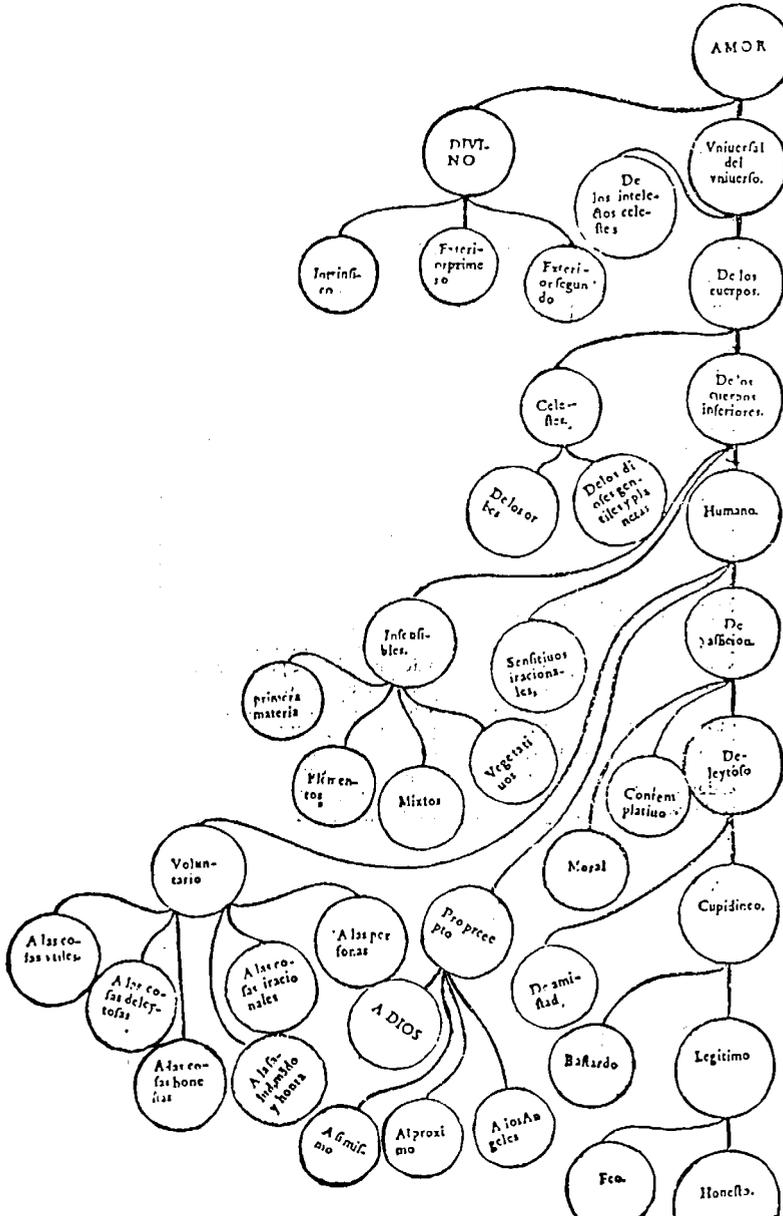
Árbol de la división del amor.

Figura 2

Así pues, los árabes consideran el universo como una línea circular cuyo principio es la Divinidad, y de Ella, sucediéndose encadenadamente, se llega a la primera materia, la más alejada de la Divinidad, y de esta materia va ascendiendo y aproximándose gradualmente, hasta que termina en el punto que fue el principio, es decir, en la belleza divina, por unión del entendimiento humano con ella³⁵.

La segunda figura sigue también las pautas de León Hebreo, inicialmente, aunque adaptando a la ortodoxia católica los pasos más problemáticos del misticismo hebraico, (cf. el amor a Dios “pro precepto”)³⁶, y multiplicando además la casuística del amor humano.

En efecto, el “amor humano deleytoso que procede de sola affición, que es el cupidineo “constituye el objeto del tercer y último libro. Calvi vuelve a inspirarse o a trasladar el *De amore* de Nifo para escribir contra Cupido, “passión del ánimo, por la qual el apetito sensitivo es compelido del desseo de gozar el deleyte corporalmente” (f. 2). Tal pasión puede ser controlada por un justo medio legal y razonable, y aunque se reprenden los excesos, la reconvencción moral es demasiado exigente. El amor de Cupido puede ser bastardo o legítimo; la división no obedece a razones filosóficas profundas, que en el fondo preconizan la libertad, sino a preceptos legales:

“es legítimo el amor Cupidineo cuando es este tal desseo según las leyes, y conforme a razón; que es, como si dijésemos, con propósito de casarse con la persona amada”, mientras que siendo legítimo es sencillamente “feo” cuando el que ama, aunque sea con propósito de casarse con la persona amada, le tiene amor en extremo demasiado; y no solamente se tiene por feo antes que se casen, mas aun después de casados... por lo qual dize Sexto (según escribe San Gerónimo en sus sentencias) que es adúltero qualquier que desafortadamente (como dizen) a su muger amare (f. 4).

Dada esta orientación hacia las costumbres, los tópicos del ámbito platónico sufren una considerable amplificación y banalización de contenido. El mito platónico del nacimiento de Amor como hijo de Poros y Penía se transforma en un acontecimiento familiar donde estas dos figuras se convierten en tíos de Cupido (“pero, como quiera que sea, ellos no pueden dexar de ser sus parientes”), de un Cupido al que siguen como escuderos las pasiones del ánimo. Esta posición da lugar a explicaciones naturalistas de fenómenos popularizados por la literatura en clave platónica; el enamoramiento, por ejemplo:

³⁵ Ed. cit., p. 321.

³⁶ Así, el controvertido párrafo donde la primera edición de los *Diálogos* dice que Moisés y Aarón murieron “del beso de Dios”, (que ya sufre interpolación “et ancor Sant Giovanni Evangelista”, desde la primera edición veneciana). Ahora añade Calvi: “Tal fue la muerte de nuestra Señora, y tal se cree que habrá sido la de San Juan, si no es todavía vivo según la opinión de algunos cathólicos” (Libro II, f. 62).

Porque quando el buen parecer de una figura (porque en el amor cupidino no hay ni se puede llamar hermosura) penetra por la puerta y ventanas de los sentidos a nuestra ánima, entra primero en los sentidos exteriores por hallarlos ociosos y desocupados; y de allí, no hallando resistencia en la razón, passa al corazón, que es como centro dellos; éste salta en la fantasía, y de allí se mete y para en la cámara de la memoria, y haziéndose allí fuerte como alcayde della, lo primero que haze es volar los torriones de los sentidos espirituales para mayor deffensa de los corpóreos; dejarretar al puro entendimiento y chamuscarle las alas, porque no pueda empinarse ni volar a las cosas buenas honestas y sanctas; prohibir la plática de quien le pueda atajar los passos; cerrar la puerta a los buenos consejos; tirar coces contra la razón; y en fin comienza a desasosegar el ánimo de tal manera, que nuestra ánima movida de un cierto appetito que dentro tiene encerrado se vuelve a la tal figura que vio, y queda presa y arrebatada de Cupido; después de vuelta y arrebatada hállase alumbrada con el rayo de aquel buen parecer, y luego que se siente con el resplandor de aquel rayo alumbrada, se le enciende su appetito sensitivo, el cual viéndose encendido se abalança todo a la persona amada, y en transportándose se convierte y transforma en ella (10 vto.).

Estamos más cerca del “en la mujer el hombre se conviene” del *Jardín de Venus* que del verso de Camoens o San Juan.

El tratado se completa con extensas disquisiciones sobre las cualidades y acciones de los que aman, haciendo gala a veces de una vivacidad descriptiva que nos introduce en un ambiente de galantería urbana y cortesana:

Allí el regalo a su tiempo; el continuo servicio; los regalos a menudo; los presentes que lleven misterio y muestren amor y no interés; el pedir las impresas; el embiar las preseas; fingir algunos enojos ligeros, para que consintiendo en la vengança crezca el amor della; hacerse perdidizo jugando con ella; y en fin seguirla, servirla y sufrirla; y aun por algún tiempo mostrar de olvidarla, y después rogarla con palabras dulces, o cartas lastimeras (f. 18).

Además, Calvi incluye información de tipo iconológico sobre los atributos de Cupido bajo y Cupido honesto, sin olvidar la lisonja cortesana (ejemplo de casada desenfrenada sin dejar de ser honesta resulta ser doña Ana de Córdoba, esposa de don Antonio de Guzmán, Marqués de Ayamonte, gobernador del estado de Milán y capitán General en Italia), ni las explicaciones médicas, esto es, naturalistas³⁷ al glosar la teoría de los espíritus que entran por los ojos y pasan al corazón, o al describir la enfermedad de amor.

En resumen, este tratado, en virtud del encapsulamiento de platonismo y naturalismo aristotélico, de teoría abstracta y casos concretos, de ejemplos antiguos y lisonjas directas a los poderosos, permite ampliar el marco habitual de

³⁷ Se vuelve a la explicación organicista del “spiritus peregrinus”; ver Robert Klein; “Spirito peregrino”, *La forma e l'intelligibile* (Turin: Einaudi, 1975), 5-44.

referencia a los discursos amorosos en la literatura española (que suele seguir limitándose a Castiglione y León Hebreo), con una perspectiva más abierta a la cotidianidad del amor. Lo cual no quiere decir que el saber de Calvi sea más “erótico” que el de Hebreo. Al tratar históricamente el erotismo, la operación no pasa tanto por calibrar la “realidad” de los discursos eróticos mediante un esquema de represión/liberación, sino por retener que el sentimiento erótico se canaliza históricamente mediante estos discursos, cuyo espesor ha de ser respetado³⁸.

El saber de amores forma una trama tupida y diversificada, necesaria para la cabal comprensión del erotismo erótico renacentista, aunque no suficiente, puesto que su condición de materia vital lo hace frágil a la demolición escéptica de un Montaigne, ya tan moderna en su concepción de lo natural:

Les sciences traictent les choses trop finement, d'une mode trop artificielle et differente à la commune et naturelle. Mon page faict l'amour et l'entend. Lisez luy Leon Hebreu et Ficin: on parle de luy, de ses pensées et de ses actions, et si, il n'y entend rien. Je ne recognois pas chez Aristote la plus part de mes mouvements ordinaires; on les a couvert et revestus d'un autre robbe pour l'usage de l'eschole. Dieu leur doit bien faire! Si j'estois du mestier je naturaliseroit l'art autant comme ils artialisent la nature. Laissons là Bembo et Equicola³⁹.

Una materia que puede sucumbir a un verso escueto del *Jardín de Venus*: “Pues hermosura busco y no doctrina”⁴⁰.

ANDRÉS SORIA OLMEDO
Universidad de Granada

³⁸ Ver Michel Foucault, *Historie de la sexualité. I. La volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976), para una demolición de la “hipótesis represiva”: “... le point essentiel... n'est pas tellement de savoir si au sexe on dit si ou non, si on formule des interdits ou des permissions... mais de prendre en consideration le fait qu'on en parle, ceux qui en parlent, les lieux et points de vue d'où on en parle, les institutions qui incitent à en parler, qui enmagasinent et diffusent ce qu'on en dit, bref, le “fait discursif” global, la “mise en discours” du sexe”. (p. 20).

³⁹ *Essais III*, 5. Ed. de M. Rat (Paris: 1958), p. 98.

⁴⁰ *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Ed. de P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, (Toulouse: 1975) p. 15.

NARRATIVA ÁUREA, EROTISMO CONTENIDO. EL CASO DE LOS PEREGRINOS ENAMORADOS

Durante las últimas décadas del siglo XV y a lo largo de los siglos XVI y XVII, se produce en España un incesante alud de producciones literarias entre las que destaca la continua proliferación y consolidación del género narrativo. Son tantas y tan interesantes las obras que se suceden durante este período, tan variados los géneros, tan abiertas las poéticas a nuevos influjos, que el análisis crítico resulta en ocasiones tarea complicada. La novela, que divierte a la mayoría del público ya que arraiga en todas las clases sociales, se convierte así en un género popular. Ésta va a influir en la sociedad proponiendo nuevos comportamientos y actitudes que, una vez asimilados por ella, pasan a la vida real convertidos en costumbres propias. Y viceversa. El refinamiento cortesano recibe en este período un fuerte empuje social y evoluciona en su elegancia con tan inusitado fervor, de manera que el escritor se ve obligado a incorporar en su obra las huellas de esta nueva moda.

Las relaciones amorosas del Siglo de Oro vienen explicadas en la ficción literaria a partir de tres corrientes distintas que el humanismo renacentista se encargaría de dignificar y exaltar mediante los diferentes manuales de educación cortesana. La primera de ellas procede de la Francia de los trovadores y su esencia y condicionantes servirán de materia novelable a través de un código que se resume en la cortesía, humildad, adulterio y religión de amor¹. La segunda influye decisivamente en la lírica, impulsada por el *Canzoniere* de Petrarca. Se trata de una corriente amorosa que refuerza el sentimiento melancólico y desencañado del amor y recuerda el pasado feliz frente al presente en soledad ante la ausencia de la amada.

¹ Como ya advirtió J. Lewis, *The Allegory of Love: A study in medieval tradition* (New York, 1958).

Finalmente, se destaca la visión neoplatónica del sentimiento amoroso teorizado por León Hebreo en sus *Diálogos de amor*. El amante precisa de la contemplación de la belleza de la amada y rechaza por deshonestos el apetito desordenado y la pasión carnal, cualidades que Montemayor atribuirá como propias a los pastores de su *Diana*.

De esta manera, el amor, desde sus más diversas variantes, constituye el eje central de la narrativa áurea: amores apasionados y crueles de la novela sentimental, secretos y fieles en la caballería andante, virtuosos y musicales en las pastoriles, amores leales supeditados a las creencias religiosas en los relatos moriscos, escabrosos en la picaresca, amores honestos y viajeros para los héroes bizantinos, amores trágicos y explosivos en la novela cortesana del siglo XVII.

Todas estas experiencias van dirigidas en buena medida a un lector-auditorio compuesto cada vez en mayor número por un público femenino: La mujer, hasta entonces sujeto paciente, comienza a tomar parte activa en la ficción literaria, a defender con inusitada violencia su honesta virtud, su castidad, a enfrentarse a los continuos peligros con ánimo firme. A veces, frente al héroe llorón de los relatos caballerescos, sentimentales, pastoriles o bizantinos, que obligó a Cervantes, seguramente cansado de tantas lágrimas, a señalar:

“Por tres cosas es lícito que lllore el varón prudente: la una, por haber pecado; la segunda por alcanzar perdón dél; la tercera por estar celoso: las demás lágrimas no dicen bien en un rostro grave.”²

a veces, digo, la heroína destaca por su espíritu valeroso y decidido frente al carácter más apocado e indeciso del héroe.

Esta idealización del amor, como tema recurrente, debe su influjo al componente femenino. “La obra maestra de la feminización de la felicidad, señala J. Cazeneuve, es el haber integrado el amor —o el amor ideal— entre las preocupaciones fundamentales de la sociedad... Es una de las realizaciones más visibles en la predominancia femenina en la cultura de masas. Se trata del amor reconocido como un deber y un derecho, uno de los pilares de la sabiduría, una de las más nobles conquistas de la humanidad.”³

Ante la dificultad que entraña enfrentarse a un tema tan vasto y complejo, es mi intención detenerme en uno de los géneros más interesantes y, sin duda, menos conocido de la época, la novela bizantina, por otro nombre “novelas de amor y aventuras”, con el fin de explicar, a partir del amor, las líneas generales que determinan el erotismo y su desarrollo a lo largo de los relatos que lo componen.

² Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. A. Valle-Arce (Madrid: Castalia, 1978), pág. 178.

³ J. Cazeneuve, *Bonheur et civilisation* (Paris, 1966), pág. 110.

El género bizantino surge en España a mediados del siglo XVI al amparo entusiasta de las corrientes erasmistas que vieron en él una fuente de verosimilitud y enseñanza de las que carecían otro tipo de relatos, y alcanza su momento de esplendor en el siglo XVII cuando se convierte en el género por excelencia del movimiento contrarreformista, y sus protagonistas, símbolos del peregrinaje cristiano, manifiestan una honda preocupación por acatar los preceptos religiosos devenidos de Roma o bien ligados a nuestra tradición mariana.

Estas narraciones [entre las que se incluyen el *Clareo y Florisea* (1552), de Núñez de Reinoso; la *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras; *El peregrino en su patria* (1604), de Lope de Vega, y el *Persiles* (1617), de Cervantes] resumen los constituyentes básicos del género. Una pareja de jóvenes y bellos enamorados se ven obligados a huir de casa bajo el dudoso parentesco de hermanos. Se inicia entonces un interminable viaje durante el cual son acechados por fuerzas sobrenaturales (la caprichosa fortuna, los dioses envidiosos, la divina providencia...), tempestades marítimas, piratas crueles, bárbaros enamorados... El viaje, tras diferentes encuentros y separaciones, concluye con la unión definitiva de la pareja, que acabará disfrutando de una merecida felicidad mediante el vínculo del matrimonio.

Amor y aventuras; he aquí el explosivo cóctel que se completa con el juramento de fidelidad, la inquebrantable defensa de la virginidad, el sensualismo contenido, los paisajes exóticos... y la guinda final. Se trataba de un género que recibía su influjo primero del mundo de la antigüedad clásica, a partir de dos obras de indudable éxito en el Siglo de Oro: el *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro (traducida al castellano en 1554 por “un secreto amigo de la patria”), y el *Leucipa y Clitofonte*, de A. Tacio (si bien trasladada al castellano en 1617 por Diego Ágreda y Vargas, conocida mediante las numerosas ediciones italianas del siglo XVI).

Será precisamente en estos dos relatos clásicos (a los que se podría añadir el anónimo *Kallimachos y Chrisorroé*, *Las Efestacas*, de Jenofonte, o el *Chaireas y Kallirroé*, de Caritón de Afrodisia —si bien desconocidos para el lector del Siglo de Oro—) en donde se observa con mayor intensidad la presencia de un fino erotismo que se manifiesta desde actitudes diversas. Así, junto a la pasión exarcebada que conduce al héroe ante la presencia de su amada a través de un aprendizaje amoroso:

“Y en la culminación amorosa el placer lo exalta, besa con la boca abierta y enloquece. Las lenguas mientras tanto se buscan una a otra para unirse y, en lo posible, también ellas se afanan en besarse. Y es que, al besarse con la boca abierta, el placer se acrecienta. La mujer, al llegar al extremo amoroso, jadea abrasada por el placer...”⁴

⁴ A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, ed. Crespo Güemes y Brioso Sánchez (Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1982), t. 56, pág. 231.

podemos encontrarnos repetidas referencias al amor entre efebos, formuladas bien mediante el debate sobre las excelencias de éste (libro II del *Leucipa*), bien a través de la práctica que lleva al pirata Korimbos a extasiarse ante la belleza de Chaireas y pretender de él su disfrute sexual.

Estas convenciones sociales en desuso, obviadas en el bizantinismo español, sirven de contrapunto a las atrevidas relaciones de los protagonistas. Así, Clitofonte es sorprendido por la madre de Leucipa cuando, con el consentimiento de ésta, se deslizaba hacia su cama; y Antia, la heroína de *Las Efestacas*, no puede reprimir su irremediable pasión amorosa cuando:

“... empezó a no importarle nada cuanto es propio a la decencia de una virgen: tras empezar a hablar de modo a ser oída por Habrokomes, descubrió cuanto le era posible mostrar su cuerpo para que Habrokomes lo viese”⁵.

En este mundo de pasiones desatadas que describen los relatos clásicos (L. Pfandl refiriéndose al *Leucipa* las denomina “grandes obscenidades” y “excrecencias obscenas”⁶) está permitido que Leucipa —rayando las más puras técnicas naturalistas— se excuse ante el general egipcio que desea gozar de su cuerpo, aduciendo que “ayer le comenzó la menstruación y no (se) puede unir a hombre”⁷, o que Chaireas, movido por los celos, le propine a su mujer una patada en pleno diafragma provocándole la muerte instantánea (muerte que después comprobaremos será falsa)⁸.

El deseo sexual empuja a los protagonistas a la mentira, que se convierte en una costumbre cuando las aventuras llegan a límites peligrosos para conservar la virginidad. La amenaza del peligro o el desarrollo del enredo obligan a nuestros héroes a fingir estados físicos, alterar su personalidad, disfrazarse de hombre o mujer o, simplemente, a mentir, “porque no es feo el mentir cuando no daña a quien lo oye, y trae algún provecho a quien lo dice”⁹.

No podemos concluir este improvisado recorrido por el mundo de la narrativa clásica sin aludir al verdadero modelo que supone la sublimación definitiva del amor. Nos estamos refiriendo al *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro. El equilibrio provocado por el amor casto y sincero de esta pareja por un lado, y la necesidad de consumarlo, obligados por los innumerables peligros a los que se ven expuestos los protagonistas, por el otro, determina su comportamiento a lo largo

⁵ Jenofonte, *Las Efestacas en La novela griega*, ed. J. B. Bergua (Madrid: Clásicos Bergua, 1965), pág. 36.

⁶ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (Barcelona: Gustavo Gili, 1952), pág. 90.

⁷ *Leucipa y Clitofonte*, op. cit., pág. 266.

⁸ Charitón de Afrodisia, *Aventuras de Chaireas y Kallirroé*, ed. J. B. Bergua, op. cit., pág. 117.

⁹ Heliodoro, *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. López Estrada (Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos, RAE, 1954), t. XIV, pág. 51.

del relato. Gocemos ahora de nuestro amor, repite incansable el héroe, antes que la envidiosa fortuna o los crueles enemigos decidan destruirlo para siempre. Sin embargo, y quizá ahí radica el desbordante sensualismo de sus páginas, este pensamiento choca una y otra vez con la testaruda castidad de la heroína:

“En una cosa sola sí que no he tenido moderación, que es en el demasiado amor que siempre os tuve... Y habiéndome defendido de vos, que muchas veces me habéis tentado, hasta hallar ocasión donde el casamiento entre nosotros concertado y confirmado con los mayores y mas solemnes *juramentos* sancta y legítimamente fuese contraído”¹⁰.

Éste es el recurso clave que explica la conducta de los jóvenes enamorados a lo largo de la acción: un juramento de amor hasta la muerte, de respeto mutuo, de defensa de su valor individual máspreciado: la virginidad. De esta suerte de balanceo inestable entre el juramento y su necesidad de cumplirlo primero, y el temor irreprímible de no poder hacerlo, después, se nutre la pasión amorosa en la que siglos más tarde se inspirarán Lope y Cervantes, admirados por la belleza del relato clásico.

Escuchemos al primero quejarse del comportamiento de su peregrino:

“Aquí (en Sevilla) intentó Pánfilo gozar de Nise, mas como ella se quejase del *juramento* roto hasta que no estuviesen casados y él procurase como hombre perderle el respeto, Nise, desabrida, se escondió de su presencia algunos días.”¹¹.

Oigamos al segundo, por boca de Auristela, explicarle a sus compañeros de viaje su relación con Periandro:

“... quiero que sepáis vosotros que el cielo os hizo verdaderos hermanos, que no lo es mío Periandro, ni menos es mi esposo ni mi amante; a lo menos de aquéllos que, corriendo la carrera de su gusto, procuran pasar sobre la honra de sus amadas... y, con todo esto, nuestras intenciones se responden; y nuestros deseos, con honestísimo efecto se están mirando”¹².

El juramento de los jóvenes acentúa el erotismo de estos relatos bizantinos. Sus autores lo sabían. Es por ello que no dudan en recurrir a la presencia de un tercero que va a poner a prueba el juramento prometido. El recurso del “triángulo amoroso” (no digamos nada cuando se trata de un “cuadrado”, esquema acertadamente estudiado por Zimic para el *Persiles* y bautizado con el nombre de “amores entrecruzados”¹³, pero que encontramos ya en el *Clareo* de Reinoso)

¹⁰ *Ibidem*, pág. 49.

¹¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Avalle-Arce (Madrid: Castalia, 1973), pág. 354.

¹² *Persiles y Sigismunda*, op. cit., pág. 462.

¹³ S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, en *BBMP*, XL, 1964, pág. 385.

provoca momentos de tensión inigualable. La presencia de un tercer personaje que se enamora perdidamente del héroe o la heroína despierta las pasiones más violentas, la respuesta erótica más encendida, los celos más primitivos, las devociones más honestas. La defensa de la virginidad reduce por momentos el relato a un increíble juego de ocultación en el que, a medida que se desarrollan las aventuras, resulta más que imposible poder explicarse cómo consigue la protagonista mantener aún intacta su prenda más valiosa. Así, el Tesiandro del *Clareo* no puede por menos que exclamar escéptico: “¿Doncella tú habiendo andado entre corsarios? Por Dios que sí, sino si por ventura se tornaron eunucos o filósofos.”¹⁴

La novela bizantina española, lo acabamos de adelantar, incluye, pues, entre los constituyentes del género, la presencia de una destacada sensualidad, producto de la tensión amorosa. Sin embargo, el erotismo no se manifiesta tan abiertamente, sino que se intuye en la actuación de algunos de los personajes que en ella aparecen. Así, se censura cualquier referencia al tema de las relaciones homosexuales, consideradas como un pecado “contra natura”, y se suavizan mediante el equívoco del disfraz a través del cual se consigue que el hermoso héroe, transformado en mujer, se vea acosado por el amor de un tercero o viceversa; por otra parte, y es uno de los aciertos más decisivos del género, se respeta la castidad de los protagonistas por encima de cualquier otro sentimiento.

Hemos aludido hace un instante al *Clareo*, la novela que inicia la tradición bizantina en España a partir del modelo que le ofrece el *Leucipe* de Tacio. Reinoso ha seguido en muchos aspectos al original griego; sin embargo, se muestra claramente innovador en otros. El *Leucipe*, creo que ha llegado el momento de apuntarlo, ofrece una decisiva variante con respecto al *Clareo*. En la obra clásica, el protagonista acaba cediendo a los deseos de Melita. Tacio nos presenta a un personaje que se entrega a los placeres que le ofrece otra mujer, aunque justifique su actitud (he aquí el error) confesando que no sería una unión matrimonial, sino simplemente un remedio para curar un alma enferma.

Reinoso no consideró oportuno seguir en este punto a su modelo literario y si bien dibujó en Isea un alma gemela a la Melita clásica, un personaje apasionado, ardiente, capaz de la más encendida pasión y del más atrevido comportamiento:

“... y que mirase que ninguno no nos impedía, y que yo me quemaba en vivas llamas, pues era de blanda carne y no de duro mármol, y que aquellos abrazos de que gozábamos me abrasaban y encendían mas...”¹⁵.

¹⁴ A. Núñez de Reinoso, *Hitoria de los amores de Clareo y Florisea...*, en *Novelistas anteriores a Cervantes* (Madrid: Atlas, BAE, 1975), t. III, pág. 449.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 441.

opuso al desbordante sensualismo de la joven y a la lujuria de su marido, Tesiandro, el ejemplar, aunque en ocasiones inverosímil, comportamiento de la pareja de enamorados. De manera que a la continua negativa de Clareo une la valiente decisión de Florisea, acosada sexualmente por el resucitado Tesiandro, actitud que la convierte en mártir por amor.

Con la *Selva de aventuras*, la novela bizantina adquiere un nuevo sentido ideológico que la aleja del *Clareo* para adelantar en algunos aspectos la aparición del *Peregrino*. No existe aquí juramento de amor porque Arbolea, la supuesta heroína, ha decidido ordenarse monja y el triángulo amoroso adquiere por tanto unos límites muy precisos. Obviamente, Luzmán no puede competir con Dios e inicia entonces un viaje en soledad, "en una purificación ascética que limpia su alma del pecado. Esta purificación a través del amor, análoga a la vida purgativa de nuestros místicos, este último desasimiento de las vanidades del mundo, subraya A. Vilanova, le prepara para la crisis decisiva en la que se enfrenta con el fracaso del amor humano".¹⁶

El viaje de Luzmán pretende ofrecernos un edificante recorrido por los diversos estados del hombre, todo ello acompañado por un continuo ir y venir físico que se inicia en Sevilla y, tras recorrer Italia y Argel, concluye de nuevo en Sevilla, donde Luzmán decide construir una ermita junto al convento de su amada.

No obstante, este "fracaso del amor humano" derivado del inicial rechazo amoroso y sus consecuencias posteriores que, no olvidemos, llevaron a la *Selva de aventuras* a engrosar la lista de libros prohibidos, no debió agradar demasiado a su autor. Así, en 1582 y en casa de Sebastián Martínez, aparece nuevamente publicada en Alcalá la *Selva*, pero dividida ahora en nueve tratados frente a los siete que ya conocíamos. Contreras ha añadido dos nuevos libros, pero ¡qué dos nuevos libros!

El desenlace de la historia se ve alterado ostensiblemente. Arbolea ya no es monja. Cuando Luzmán regresa a casa tras once años de peregrinación, descubre que su amada no vive en Sevilla. Arrepentida de su primera decisión ha decidido salir de casa en su búsqueda. El impulso purificador que explicaba la marcha y el regreso de Luzmán ha dejado paso ahora a una historia de amor en la que no podía faltar el esquema encuentro-separación-feliz reencuentro, la tormenta marítima, el uso del disfraz y la mentira, la fortuna, el sueño... todos ellos constituyentes destacados de la poética bizantina.¹⁷

Que Jerónimo de Contreras ha bebido en las fuentes primeras es cuestión difícil de precisar que dejaremos para mejor ocasión; que su *Selva de aventuras* en

¹⁶ A. Vilanova, "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes" en *BRABLB*, t. XXII, 1949, págs. 97-159.

¹⁷ M. A. Teijeiro Fuentes, "Jerónimo de Contreras y los nueve libros de la *Selva de aventuras*. Aproximación al modelo bizantino", en *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, X, 1987, págs. 345-359.

nueve libros ha ganado en fuerza argumental y, como aquí nos interesa, en sensualidad, es evidente. Baste recordar tan sólo la pasión exacerbada de Valerín, enamorado de su joven madrastra, o las experiencias del pescador Garindo, casado en diez ocasiones para desgracia suya.

Pero además, con la salida de casa de Arbolea, el esquema bizantino recupera un aspecto hasta entonces olvidado: el de la castidad. Así, la preocupación constante de la heroína por conservar intacta su virginidad suscita de nuevo la tensión emotiva que llega a su momento más hermoso con el reencuentro final. Contreras traslada al lector al lecho de los jóvenes, haciéndole participe de la felicidad que disfrutan:

“...lleuaron a los nouios a su aposento a donde los dexaron, boluiendose a descansar a los suyos, quedando Luzman con su señora Arbolea acostados en una rica cama, que quando allí se vieron, no se podria contar lo que los dos sintieron, y las palabras amorosas que pasaron... y gozandose en lo que sus coraçones y voluntades desseavan, ataron el verdadero nudo del santo matrimonio en una voluntad unidos, porque verdaderamente se amaron mucho”.¹⁸

El siglo XVII nos depara dos nuevos relatos a la manera bizantina. Lope y Cervantes compitiendo en un mano a mano por la supremacía narrativa. El primero, a pesar de los innegables rasgos de maestría que salpican su obra, resulta en ocasiones enfadoso y recargado en el uso de citas; el segundo, con el *Persiles*, entrelaza una auténtica obra maestra.

Lope, preocupado por el fervor mariano y la enseñanza moral que expone en sus autos sacramentales, tan sólo puede esbozar la figura de dos seres a los que la fortuna sacude violentamente sin darles tiempo a levantarse. Esta circunstancia no le impide destacar sin embargo la honestidad de los personajes sometidos a los preceptos del lícito amor:

“Casi podríamos alabar a nuestros peregrinos de aqueste amor platónico, a lo menos Nise, pues con tanta castidad le vemos seguir su comenzado propósito”.¹⁹

La intriga, los complicados enredos, las acciones secundarias tienen en Lope un marcado acento dramático, pero están desprovistos de fantasía. No obstante, el comportamiento de algunos de sus personajes choca abiertamente con el estricto código del honor que la escena española vive con tanta pasión (cambio de actitud que nada debe sorprendernos si tenemos en cuenta ejemplos tan suge-

¹⁸ Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, Valencia, en casa de Juan Chrysostomo Garriz, MDCII, pág. 152a.

¹⁹ *El peregrino en su patria*, op. cit., pág. 423.

rentes como *Los hermanos amantes*, de Vélez de Guevara, o *La mayor confusión*, de Pérez de Montalbán).

Frente al Lope aclamado en los corrales de comedias, se opone aquí el Lope narrador que expresa opiniones contrarias. Dishonrado por Pánfilo, que ha huido con Nise, Celio, el hermano de ésta, en justa correspondencia, ha actuado de igual manera con Finea, hermana de Pánfilo. Éste conoce por su enemigo las nuevas del rapto, pero, contrariamente a lo que se pudiera esperar (duelo inmediato para reparar la deshonra cometida), Lope propone una solución tan comedida como ejemplar:

“Admiróse, como era justo, de que su hermana con tanta liviandad hubiese desamparado su casa y seguido un hombre, pero teniendo en las manos el ejemplo de lo que él había intentado para engañar a Nise, y no siendo menos agravio que el de Celio, no le pareció justo pensar en la venganza”.²⁰

De esta manera se justifica el comportamiento de los protagonistas y se resuelve la anagnósis final que permite el reencuentro de todos los enamorados. Sin embargo, al *Peregrino* de Lope “le falta, como señala Pfandl, también la vida del sentimiento tal como Reinoso, Contreras y Cervantes la entendían, la profundidad, lo sentimental y romántico en el amor y en el padecer. Y carece igualmente de fogosa pasión y vivacidad y de un sorprendente desenlace”²¹, para el que Lope recurre al enredo dramático mediante el equívoco suscitado por el cambio de nombres y la aglomeración de personajes en la acción.

Con el *Persiles* y *Sigismunda* se completa este rápido recorrido por la novela bizantina. Cervantes, que ya había esbozado el esquema del género en alguna de sus *Novelas ejemplares*, se apresura a contribuir decisivamente al desarrollo del mismo “puesto ya el pie en el estribo”.

Por un lado, sigue fiel al mundo clásico en un intento por superar a Heliodoro y Tacio; por otro, la aparición de *El peregrino en su patria* le obliga a sobrepasar en elegancia e imaginación a su competidor Lope. De los primeros toma el esquema general de la obra, su ambiente y personajes, el enredo y la intriga secundaria; del segundo, el concepto de “peregrinación por amor” y el sentimiento religioso postridentino.

Así, Cervantes ha trazado un camino paralelo al de Contreras y Lope, un recorrido que tiene mucho de purificación ascética. Desde la Isla Bárbara hasta la Roma cristiana, Auristela y Periandro vivirán una serie de experiencias que tienen como explicación final la conversión religiosa de éstos. Esta circunstancia convierte a los protagonistas en peregrinos y su peregrinaje adquiere sentido en el entramado bizantino. Junto a estos dos pilares, Cervantes organiza su exposi-

²⁰ *Ibidem*, pág. 260.

²¹ L. Pfandl, *op. cit.*, pág. 287.

ción atendiendo a la “cadena del ser” apuntada por Avalle-Arce²². Esta “cadena del ser” explica la disposición geográfica y la intención moral de su relato y determina los diferentes temas que desarrolla. Ello ocurre también con el sensualismo del relato. Desde la pasión violenta que invade el corazón del bárbaro Bradamiro hasta el amor honesto de los jóvenes enamorados, Cervantes irá sugiriendo diferentes vías de comportamiento que concluyen con el perfeccionamiento espiritual y coinciden con la llegada ante el Pontífice.

Cuanto más abajo nos situemos en esa “cadena del ser”, mayores son los apetitos desordenados, más primitiva es la sensualidad y más destacado el erotismo que destilan las aventuras. Recordemos así la violencia de los habitantes de la Isla Bárbara, las deshonestas costumbres que avergüenzan la honestidad de Transila, el amor carnal de Rosamunda (“o por mejor decir, rosa inmunda, porque munda ni lo fuiste, ni lo eres, ni lo serás en tu vida”)²³, la hechicera Cenotia..., personajes que contrastan abiertamente con los que irán apareciendo a medida que nos acercamos a Roma. El casto amor de Renato y Eusebia, el encuentro amoroso de Rosanio y Feliciano de la Voz, la valentía de Ambrosia y Contarino, la astucia de Isabela y Andrea, la templanza de Ruperta y Croriano y, por supuesto, el resumen de todas estas virtudes ejemplificadas en Persiles y Sigismunda.

Hemos pretendido acercarnos de puntillas al tema del erotismo en la novela bizantina. Sírvannos, como resumen final, algunas notas tomadas al hijo de la exposición a la espera de un análisis más profundo.

El esquema argumental de este tipo de relatos gravita en torno al amor. Por amor, esta pareja de jóvenes enamorados se ven obligados a salir de casa desamparando a sus infelices padres, a mentir, a enfermar, a resistir los golpes ajenos lejos de su patria, en un mundo en donde pocos están dispuestos a ayudarles y muchos a aprovecharse de ellos. La fuerza ineludible del amor que une a los protagonistas es superior a cualquier otro sentimiento de maldad. El amor se convierte en tema principal, en protagonista clave, en la salvación última dirigida a la felicidad matrimonial que justifica todos los peligros pasados. Salvación porque todo este mundo adverso que rodea a nuestros héroes tiene una única explicación, la de que ambos, respetando su primer juramento de fidelidad, puedan alcanzar un final feliz, ya que “adonde hay amor verdadero ningún peligro se teme, todo se intenta”.²⁴

El amor, concebido como una idealización dentro de los cánones del platonismo, consiste en el goce de la belleza de la amada que sustenta la pasión amorosa del amante. Tirano cruel, pequeño dios que domina los corazones y

²² J. B. Avalle-Arce, en su *Prólogo al Persiles*, ed. cit., pág. 22.

²³ *Persiles*, op. cit., pág. 117.

²⁴ *Clareo y Florisea*, op. cit., pág. 433.

gobierna las voluntades, el amor puede ser además reposo y búsqueda de la paz espiritual.

Pero esta visión neoplatónica del amor contrasta (con mayor fuerza sin duda en el bizantinismo clásico que en el áureo) con otro tipo de amor que tiene mucho que ver con el erotismo y el goce de los sentidos. Visión menos idealista y más encendida de las relaciones amorosas en las que sobresale el componente sexual que anima el comportamiento de los protagonistas. El erotismo se introduce a través de la pasión repentina de un tercero que, asombrado ante la inigualable belleza del héroe o la heroína, no descansa hasta tratar de alcanzar su consumación placentera.

Este intento por desvelar la castidad de los jóvenes conducirá al mal de amor o a los celos (enfermedades propias de los amantes), porque, como era de esperar (ahora ya puede respirar tranquilo el lector), el amante alcanzará su realización práctica mediante el vínculo matrimonial, que supone el final merecido a tantos trabajos y adversidades.

MIGUEL A. TEJEIRO FUENTES
Universidad de Cáceres

ALGUNOS ASPECTOS DEL EROTISMO EN EL PRIMER TEATRO DE LOPE

Muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el *placer*, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción.

Al hablar de “primer teatro” de Lope, consideraremos un corpus de obras escritas durante los veinte últimos años del siglo XVI y el comienzo del XVII, es decir, de 1579, fecha inicial de su actividad dramática, a 1603. La fecha de 1603 nos viene dada porque 1604 es el año en que las compañías de cómicos de la *Comedia dell'Arte* venidos de Italia parecen ausentarse de la Península y su presencia está directamente ligada, a nuestro juicio, con esta inclinación festiva y avocada al disfrute vital que estamos tratando. Optamos, pues, por limitar cronológicamente nuestro corpus de esta manera. Son también los años de la juventud de Lope, época que debemos tener en cuenta en un autor de sus características, tan propenso durante toda su vida a la pasión amorosa. Pensemos también que este conjunto de obras se sitúa antes de la publicación de su *Arte Nuevo*, en 1609. Hemos escogido tres, especialmente representativas, para nuestro estudio actual¹:

- *Las ferias de Madrid* (1585?-1589?).
- *El mesón de la Corte* (1588-1595?).
- *El amante agradecido* (1602).

¹ Hemos utilizado la cronología de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 590 y ss. En cuanto a la edición de las comedias de Lope de Vega, utilizaremos siempre: Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, ed. Real Academia Española (Nueva Edición), 13 ts. Madrid, 1916-1930. Las citas de las comedias estudiadas se harán señalando la abreviatura de la edición citada RAN, el tomo en el que se encuentra la comedia y la página.

Nos encontramos aquí con un aspecto de la obra dramática del Fénix, sorprendentemente poco estudiado por la crítica, que configura buena parte de su primer teatro de manera particular y diferente de su teatro posterior, mucho más centrado en la problemática del honor. Observamos en nuestras obras un impulso creador de base optimista en el cual el juego seductor y frívolo dirigido al disfrute corporal se encuentra en el núcleo mismo del sistema dramático. Nos proponemos, pues, reflexionar sobre la concepción del placer en este primer teatro y cómo se presenta y representa, estudiando asimismo la función realizada por "lo erótico", bajo sus diversas formas, en la creación de un sistema que, a nuestro entender, se articula en torno al goce, con una presencia muy secundaria de consideraciones ligadas al honor.

Lo erótico es el objeto de toda una red de significados escondidos que hacen que el discurso dramático pueda leerse de manera literal o atendiendo a lo que está por debajo, a lo aludido. La enorme eficacia representativa de este recurso creador, la atracción ejercida por el texto sobre el espectador y la densidad semántica alcanzada por el discurso, son elementos que hacen de estas obras unidades de alto interés, que vamos a analizar a continuación.

En primer lugar, analizaremos este sistema de alusiones eróticas veladas cuya interpretación se hace posible porque cada significado forma parte de una estructura global en la que todos se relacionan y se definen en función de los otros y sin la consideración de la cual no serían posibles las lecturas que proponemos a continuación.

En segundo lugar, nos ocuparemos de la presencia de actos amorosos y eróticos, tanto en sus aspectos textuales como representativos. Trataremos de analizar cómo se presentan en este primer teatro lopesco actos como el *abrazo*, el *tocar*, el *asir* u otros más violentos como el *arañazo* o el *pellizco*, interesándonos asimismo por su presencia real en el escenario, o bien sólo aludida y relegada a lo que ocurre fuera de él —pero que se sugiere—, como ocurre con el *beso* o el *acto sexual* propiamente dicho.

Por último, intentaremos hacer una valoración global de la función de lo erótico en el sistema dramático lopesco de su primera época, explicando cómo actúa el juego seductor como motor de la acción, siendo un resorte fundamental de la comicidad y de la risa que provoca la atracción del espectador e instaura una clara connivencia entre el autor y aquél.

Ya hemos indicado que lo erótico es el objeto de toda una red —insisto mucho en el término— o sistema de significados escondidos que posibilitan diferentes lecturas del discurso dramático. Estos significados aludidos, relacionados entre sí y justificados los unos por los otros, son llamadas del autor a su público para colaborar y producir juntos el acto representativo. Lo erótico es uno de los aspectos que ponen más claramente de manifiesto la —por otra parte problemática— vocación popular del teatro de Lope.

En *Las ferias de Madrid* encontramos una situación festiva, la feria de San Mateo, celebrada en torno al 21 de septiembre, propicia al galanteo amoroso con finalidades eróticas. El lugar teatral básico es la *calle*, el universo urbano, lugar de encuentro, de reunión, de bullicio, el lugar del cortejo y de la seducción. Un grupo de caballeros amigos aprovechan dicha ocasión festiva para cortejar de manera casi obsesiva a damas que encuentran en la calle, paseando entre los buhoneros. Se crean así situaciones de encuentro, cita, idas y venidas entre las parejas momentáneas que se van formando, comentarios. La mayor parte de la obra gira en torno a este galanteo frívolo y sólo al final, en el tercer acto, parece cobrar cierta importancia —que yo considero obligada pero no funcional— un caso de honor. Éste se resuelve con una muerte sorprendente, la del marido engañado. Una parte mínima de la acción gira en torno al honor. Diríamos que el autor recurre a él casi por obligación, puesto que funcionalmente, como veremos, el entramado de la obra y su ritmo se articulan en base a otros móviles, los de la realización del disfrute².

Con la transformación de la villa en capital, Madrid recibía cada vez más visitantes, la población aumentaba y, con ella, la actividad comercial. La calle es, pues, también el lugar del comercio y del dinero, del intercambio. En esta Feria de San Mateo, santo emblemático del valor monetario, recaudador de impuestos, al que se representa frecuentemente pisando un saquito abierto del que salen monedas³, era costumbre en Madrid, como en otras ferias, que se instalaran los buhoneros con sus puestos para vender multitud de objetos de regalo, que podían ir de la baratija a la joya. Toda la obra se estructura en torno a una locución básica: “*dar ferias*”, que significa literalmente regalar un objeto del gusto de la mujer, como un broche, un espejo, un abanico, para cortejarla y pretender sus favores. Pero en la locución “*dar ferias*” existen dos significados: el literal, *regalar*, y otro derivado, *copular*. La obra está construida sobre la base de una ambigüedad constante entre ambos significados y, en consecuencia, sobre la relación *amor-dinero*, tanto en lo que se refiere a las prácticas extratextuales, es decir, al referente, como a un nivel absolutamente interior, textual, haciendo intervenir, entre otras, correspondencias metafóricas y simbólicas. El regalo material precede al “*dar ferias*” sexual. Con el regalo la mujer queda, en cierto modo, obligada. *Dar* implica *recibir*. Lucrecio, uno de los caballeros amigos que pasan gran parte de la obra cortejando a damas en la calle, expresa su deseo mediante esta sugestiva imagen: “¡Ah quién fuera serpiente que la cola / metiera en los oídos al

² Vid. Rinaldo Froldi, “Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: El tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid*”, *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el Teatro Español del S. XVII* (Roma, 1981).

Vid. también Donald McGrady, “The Comic Treatment of conjugal honor in Lope’s *Ferias de Madrid*”, *Hispanic Review*, 41 (1974), pp. 33-42.

³ Vid. Louis Reau, *Iconographie de l’art chrétien*, t. III-2 (Paris: P.U.F., 1958), pp. 927-931.

encanto / de un “Dadme ferias, dadme ferias”! ¡Hola!”⁴. *Dar* es un verbo con significado sexual claro, atestiguado en la poesía popular⁵. Poder “*dar ferias*” supone una riqueza material que en la obra es símbolo de riqueza sexual. La presunción en este sentido queda muy clara en numerosas réplicas de los caballeros. Así, Lucrecio pide detalles a Adrián sobre sus conquistas: “Contadme, pues, las ferias que le distes / a la señora doña...”. Y contesta Adrián con orgullo: “Dile de ferias una gran canasta”⁶.

El significado sexual se va haciendo cada vez más evidente: Adrián dice al respecto: “y que hay otros cien mil, y algún cativo / hombre de gusto, honor, hacienda y talle, que en dar *la suya*⁷ no se muestra esquivo”⁸. Lope consigue mediante el zeugma “dar la suya” asociar “*la suya*” con “hacienda”. Pero esta asociación hace pensar, claro, en el miembro viril, pudiéndose leer en *hacienda*, a la vez, la riqueza monetaria y la potencia sexual; un ejemplo clarísimo de ambigüedad semántica, que aparece en otras asociaciones metafóricas, por ejemplo en la locución “ardiente *caudal*”⁹, que encontramos en *El mesón de la Corte*¹⁰, referido al esperma.

El término *bolsa* funciona como símbolo con doble sentido: por un lado, unido una vez más al dinero, significando *saco de monedas*, y, por otro, asociado al sexo, es decir, *escroto*. Podemos leer *bolsa* de este modo porque forma parte del subsistema semántico al que venimos aludiendo, basado en la correspondencia entre la riqueza monetaria y la riqueza sexual y aparece, pues, el término ligado a los significados velados de *dar*, *hacienda*, *ardiente caudal*, entre otros. Sólo teniendo en cuenta la relación que existe entre todos estos términos y la cohesión significativa que da al texto, se pueden justificar tales lecturas. Observemos este rapidísimo cambio de impresiones entre los galanes en busca de aventuras amorosas, en *Las ferias de Madrid*:

⁴ RAN, 5, p. 583.

⁵ Sobre *dar-futuere* cf. Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Poesía Erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 73, n.º 49. “Dicen las vecinas / que ceban palomos, / y las que del huerto / cogen los cogombros, / que apenas se acuestan / y cierran los ojos, / cuando, con un hueso / de la mano al codo, / las dan por las piernas / golpes tan sabrosos / que crujen los dientes / de dentera todos”. También, p. 127, n.º 74, la zarabanda: “G. Quedito, quedito / piense que no duele. / D. Ahora, déle, déle... / Métao un poquito”. De ahora en adelante, citaremos este libro bajo la forma *Poesía Erótica*.

⁶ RAN, t. 5, p. 583.

⁷ Cf. *Poesía Erótica*, p. 220, n.º 109 y p. 221, n. 12., sobre *lo mío, lo tuyo, lo suyo - sexo de la mujer y del hombre*.

⁸ RAN, t. 5, p. 584.

⁹ Podemos leer la locución “ardiente *caudal*” como *esperma*, por los significados de *caudal-agua* (abundante) y *caudal-tesoro, riqueza*, tomando éstos en su acepción sexual, unidos al adjetivo de significado evidente, *ardiente*: sobre *agua-esperma*, cf. *Poesía Erótica*, p. 98, n.º 62; sobre *ardiente*, cf. *Poesía Erótica*, p. 273, n.º 136; n.º 97, n.º 73.

¹⁰ RAN, t. 1, p. 294.

Claudio: ¡Ea, aquesta dama es mía!
Eugenia: ¿Vuestra? ¿Cómo?
Claudio: Por un día
Adrián: ¡Buena elección ha tenido!
Lucrecio: Dama, habéis sido hechicera.
Eugenia: ¿Cómo?
Lucrecio: Muy bien escogistes
porque la bolsa¹¹ le vistes¹².

Evidentemente, no se trata de ver sino de adivinar. Podemos imaginar la dinámica que se crearía entre el público al oír este tipo de réplicas sucesivas que serían tomadas muy probablemente como llamadas constantes al desciframiento sistemático, provocando así la risa y manteniendo el ritmo ágil de la representación. Con todo, y pese al significado escondido, la cortesía exigida en el discurso de un caballero hacia una dama queda perfectamente salvaguardada, puesto que, en apariencia, *bolsa*, por ejemplo, sólo significa eso, *saco de dinero*; no sería posible la lectura erótica en el nivel superficial o aparente del discurso entre un galán y una dama.

Mucho más crudas son las alusiones eróticas en la lengua de los criados. Isidro, criado, dice a Teodora, también criada, en *Las ferias de Madrid*, con la que ha estado bromeando, cortejándola y “dándole ferias”: “¡Ea, boba, / *mándame* como a tu *escoba*, / que eres más clara que el día!”¹³. *Mandar* es un verbo con significado erótico en la poesía tradicional, como podemos apreciar en estos versos:

Donde fuerza sobreviene
derecho no se sustenta.
No tratemos de otra cuenta,
hágalo, señor, no pene:
pues tiene ya de *mandarme*
haga del melón la cata,
aunque esté para beata.¹⁴

En el texto de Lope podemos ver una alusión a la masturbación confirmada por el término *escoba*, (evitando comparaciones excesivamente realistas), dada la forma del objeto, su dureza y la posición de la mano al barrer. No olvidemos nunca las enormes posibilidades que el actor tenía en la representación de este tipo de escenas y las posturas y gestos con que acompañaría su texto, acercán-

¹¹ Sobre *bolsa-scrotum*, cf. *Poesía Erótica*, p. 283, n.º 138: “Si pobre me juzgas / a fe que te engañes, / que tengo riquezas / que nadie las sabe: / en mi bolsa rica / tengo dos balajes / que no los daría / por cuatro ciudades.”

¹² RAN, t. 5, p. 587.

¹³ RAN, t. 5, p. 587.

¹⁴ Cf. *Poesía Erótica*, n.º 73, p. 126.

dose en muchos casos a la obscenidad tan presente en las representaciones de los cómicos italianos *dell'Arte*.

Otros símbolos eróticos que funcionan de manera similar son la *llave* o la *espada*, ya conocidísimos. La llave es lo que entra, lo que abre y aparece asociada a términos como *aposento* o *puerta*, que exigen también una lectura metafórica. *El mesón de la Corte* es una divertidísima obra en la que los huéspedes de un mesón pretenden a Juana, la moza, que es en realidad una dama huida de su casa por amor, desencadenándose toda una serie de situaciones de confusión de personajes en los diferentes aposentos, y fijándose al final las parejas en una anagnórisis jocosa. El mesón es el lugar teatral del deseo erótico por excelencia. Es un lugar aislado —en el que hay camas— y cerrado, lo que crea un espacio propicio a una cierta libertad. En la obra aparece con frecuencia la *llave*, elemento fundamental del mesón, con su significado literal y fálico:

Pedro: ¿Sobre qué es esta quistión?
 Lisardo: Sobre que me niega Juana,
 que anoche, en cierta ocasión
 no fue conmigo tan llana
 como su Pedro capón.
 Que ¡vive Dios! que lo sabe
 algún testigo y la *llave*
 de una *puerta que sé yo*
 que más de un beso le dio
 y más de un suspiro suave!¹⁵.

En este caso, las correspondencias entre la *llave* y el sexo masculino, y la *puerta* y el sexo femenino son claras. En otros casos aparece la *llave* unida al *aposento* y es *aposento* lo que adquiere un significado metafórico:

Rodrigo: ¡Ta, ta! ¿Ya andamos con esto?
 Dirásme que la retozo,
 y es que la quise tomar
 la llave del *aposento*
 que me daba más contento!¹⁶.

El "*contento*" al que se alude en estos versos es un contento sexual que hace que podamos leer *aposento* como *vagina*. La lectura literal sigue siendo posible a pesar de todo, pero el interés dramático y la potencialidad cómica de estos versos reside en la lectura metafórica.

Pasemos ahora a ocuparnos de la presencia de actos eróticos, tanto desde un punto de vista textual como representativo. Observamos que los sentimientos e

¹⁵ RAN, t. 1, p. 299. Sobre *llave-penis*, cf. *Poesía Erótica*, n.º 81, p. 145; y sobre *puerta-cunnus*, n.º 81, p. 145; n.º 133, p. 264. El subrayado es nuestro en la cita de la comedia de Lope.

¹⁶ RAN, t. 1, p. 280. El subrayado es nuestro.

impulsos eróticos surgen rápidamente, se manifiestan en muchas ocasiones a flor de piel, cambian, se mueven a ritmo trepidante, al ritmo rapidísimo de la representación que no podía dejar respirar al espectador. El ritmo de la representación viene dado por el ritmo con que las aventuras y encuentros eróticos se producen. El deseo erótico aparece siempre asociado a la consumación placentera, sin pasar —en la mayor parte de los casos— por un análisis detallado de la complejidad o de la tortura que la insatisfacción produce, y que aparece claramente desarrollado en su poesía, por ejemplo. Veamos ahora qué actos eróticos se ponen en escena y cuáles no, entre los que encontramos en nuestras obras: el *abrazo*, el *pellizco*, el *asir*, el *tocar*, el *arañazo*.

El *abrazo* es uno de los actos que se desarrollan en el escenario. Es curioso, si pensamos que no aparecen *besos* directamente representados. Normalmente, en el cortejo amoroso, es el hombre el que toma la iniciativa y pretende a la mujer, como veíamos en *Las ferias de Madrid*. Pero hay algunos casos en que la mujer expresa abiertamente su deseo, lo cual nos parece interesante. En *Las ferias de Madrid*, Leandro va a visitar a Violante y la encuentra con una amiga. Las dos toman la iniciativa del jugueteo corporal y del *abrazo*:

Eufrasia: Una de dos,
Violante; abrazadle vos,
o yo abrazarle querría;
escoged lo que ha de ser.
Leandro: Mucho tengo que pagar.
Violante: Al fin, le quiero abrazar
pues que me dais a escoger¹⁷.

También encontramos esta toma de iniciativas femeninas en el comportamiento de Juana, la moza pretendida por todos en *El mesón de la Corte*, la cual pretende, a su vez, a Pedro (mujer disfrazada de hombre) a quien todos acusan de capón. El universo mesonil favorece la expresión del erotismo de manera más cruda, más directa, más violenta, debido a que el objeto erótico central es la criada, Juana¹⁸. Aparece, pues, el *abrazo*, unido al *tocar* en escena: Pedro tiene el cuerpo dolorido porque le acaban de pegar una paliza; Juana le quiere aliviar:

Juana: Y ¿dístele causa?
Pedro: Poca.
Juana: ¿Quieres que te toque?
Pedro: Toca.
Juana: ¿Duélete aquí?¹⁹

¹⁷ RAN, t. 5, p. 613.

¹⁸ Vid. Monique Joly, *La bourle et son itération. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)* (Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1982), pp. 409 y ss.

¹⁹ RAN, t. 1, p. 287.

O bien, el abrazo:

Pedro: Pues dame los brazos.
 Juana: Toma.
 Pedro: ¡Aprieta bien!
 Juana: Cuanto puedo.
 ¡Ay, caponcillo, está quedo!
 Pedro: Suelta.
 Juana: ¿Cómo?
 Pedro: Gente asoma.²⁰

Es interesante observar esta brutalidad, esta rudeza y violencia que adquiere en ocasiones el erotismo mesonil, el que se establece no sólo entre criados, sino también entre un caballero y una criada, que nunca aparecería de la misma manera entre un caballero y una dama. Estas situaciones producen un efecto liberalizador en el discurso dramático, de gran eficacia teatral y cómica. En estas ocasiones se llama a las cosas por su nombre. No olvidemos, además, que la escritura tiene muy en cuenta los efectos placenteros que estas osadías textuales podían producir en el espectador, y se favorecen.

El *asir* o el *pellizco* son formas de esta violencia erótica que aparecen representadas o contadas por los personajes que las han vivido fuera del escenario. Así cuenta Juana, la moza de mesón, su experiencia con un huésped:

Asióme de la camisa,
 y aun de las carnes me asió;
 y a fe, que tengo un pellizco
 impreso en ella también,
 que lo podrá ver muy bien
 desde media legua un bizco.
 Sacóme casi un pedazo²¹.

También aparecen *pellizcos* representados:

Juana: ¿Pellízcame, majadero,
 o quíereme madurar?
 Pues sepa que estoy muy verde
 y por agosto maduro.
 Belariso: Yo siempre pico en lo duro.
 Juana: Pues yo amargo a quien me muerde²².

²⁰ RAN, t. 1, p. 293.

²¹ RAN, t. 1, p. 282.

²² RAN, t. 1, p. 280.

Por último, recordaremos que no aparecen *besos* representados. El *acto sexual* propiamente dicho se produce, claro está, siempre fuera del escenario, pero se alude a él. En el discurso, se produce el silencio al llegar a él, o bien se alude a él mediante términos como *desmayo* o el conocido *morir* orgásmico. En una de las múltiples confusiones de personajes de *El mesón de la Corte*, Lisardo quiere aclarar la situación:

Lisardo: Si no me hablaste y me viste,
 si no te vi ni te hablé,
 si la mano no me diste,
 si la tuya no tomé,
 si no te escuché y me oíste,
 si no fueron esos brazos
 de mi cuello honestos lazos
con uno y otro desmayo,
 sobre mí descienda un rayo²³.

Intentemos, por último, precisar y valorar la función de lo erótico en el sistema dramático lopesco de su primera época, que venimos estudiando.

Lo erótico aparece, a nuestro juicio, en las obras estudiadas como *motor de la acción*. Es cierto que no podemos olvidar el sustrato ideológico y social externo a la obra, pero latente en ella, en el que el honor es motivo esencial. Existe, es verdad. Pero la obra teatral, como sistema construido en función de sus fines representativos, se articula en los casos estudiados en función del placer, de su búsqueda, de su encuentro y de la problemática de su consumación, y no en función del honor. Los numerosos textos citados de obras como *Las ferias de Madrid* o *El mesón de la Corte* son, espero, buena prueba de ello, aunque para una demostración teórica global de la articulación *erotismo-sistema dramático*, sería necesario más espacio.

Lo erótico es asimismo resorte fundamental de la comicidad y de la risa, esenciales para el triunfo de la connivencia entre autor y público²⁴. En este sentido, la crudeza y brutalidad en el discurso erótico llega a extremos casi despiadados como, por ejemplo, las alusiones del gracioso, ya mucho más configurado en la última de nuestras obras, *El amante agradecido*, a la sexualidad de las viejas:

²³ RAN, t. 1, p. 299. El subrayado es nuestro.

²⁴ Sobre las relaciones entre la comicidad y el cuerpo, vid. Mikhail Baktine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe (Paris: Gallimard, 1970), pp. 302 y ss. Sobre la dimensión carnavalesca de la risa, vid. Augustin Redondo, "De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en 'Quijote' (II, 38-41)", *Edad de Oro*, III (1984), pp. 182 y ss.

Guzmán: Siempre enojosas me han sido
 muchachas; güelen al nido;
 no sé quien su amor emplea
 en quien no sabe sentir,
 amar y corresponder...
 Yo, amiga, mejor me zampo
 donde hay *años, gusto y brío*.
 Una buena cincuentaina
 cose a un hombre y le remienda
 siente la espuela y la rienda
 mejor que una mula zaina²⁵.

Mediante términos como “*años, gusto y brío*”, el gracioso elogia la experiencia de la firmeza sexual, el brío y el saber hacer de la mujer madura, con respecto a la falta de experiencia de la joven. Pero más adelante descalifica despiadadamente a la mujer entrada en años para los quehaceres sexuales, prefiriendo, pues, el veredor a la experiencia:

Belisa: ¿Qué dices, niña?
 Julia: Que era bien que vieras
 que ya no es para ti *fruta tan dura* [...]
 Guzmanillo: Dice verdad, que estás algo madura.
 Ya, madre, tú eres trigo puesto en eras;
 trillada está la paja, está segura.
 Estotra es alcacer, y hacer querría
 zamponas para Amor²⁶.

Este poner las cartas boca arriba, este desplegar en el escenario ideas o realidades sabidas y calladas o escondidas, supone una ruptura del silencio que traería consigo la irrupción de la risa, una risa aquí ligada a lo burdo, a la crudeza e incluso fealdad de la expresión, a la representación fiel de la mediocridad de un erotismo cotidiano; una risa, pues, quizá crispada y no exenta de una pizca de amargura.

Es hora ya de concluir. Para ello diremos que la consideración del erotismo en el primer teatro de Lope nos parece fundamental para la valoración global de su obra dramática. El juego en torno al placer es un elemento funcional de su teatro que debemos considerar para reorientar una interpretación de su obra que no lo ha tenido suficientemente en cuenta. El cuerpo en el primer teatro de Lope es protagonista. Le hace existir a lo largo de las obras por medio de una suerte de celebración placentera de lo físico, a través de una escritura que es —ella también— gozosa. Importa poco, a nuestro entender, que el entramado dramá-

²⁵ RAN, t. 3, p. 125. El subrayado es nuestro.

²⁶ RAN, t. 3, p. 133. El subrayado es nuestro.

tico desemboque en el consabido matrimonio final, en una obra como *El mesón de la Corte*, por ejemplo. La acción no se articula en función de este final que es, de hecho, una necesidad, pero que no deja de ser un detalle, sino en función de la búsqueda constantemente renovada del amor corporal.

La presencia de lo erótico permite instaurar, como ya hemos explicado, una complicidad autor-espectador de enorme importancia para el desarrollo y el éxito de la representación.

El goce físico es un valor en el teatro de Lope que opera como tal no sólo en el interior de la obra, sino que rebasa sus límites y actúa como una verdadera *invitación* a su público, es decir, a todos nosotros.

MILAGROS TORRES
C.R.E.S., París

Michel MONER: *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989, 353 págs.

Si la literatura de creación siempre ha sumado a sus valores artísticos la virtud de *inquietar*, la crítica de textos necesariamente ha de situar esa potencialidad de desasosiego en un lugar preferente dentro del cuadro de sus objetivos. Mucho más valioso puede ser el libro que fuerza a discrepar, total o parcialmente, que el que promueve la sospechosa aquiescencia, fruto probable de la ignorancia o la incapacidad de reflexión del lector autotitulado crítico.

La tesis de Moner está nitidamente expuesta, y a su demostración se dedica el libro de que me ocupo, parte de una de esas tesis de estado francesas que tanta admiración suelen producir a los doctorandos españoles: "Le discours cervantin a été [...] profondément marqué par les stratégies narratives et les techniques de dynamisation des conteurs" (pág. 309), idea central que deriva de la "étroite imbrication de l'écriture, de l'image et de la voix, à travers des techniques de récit qui rappellent celles des conteurs de la place publique" (pág. 132).

Esa es la deducción, argumentada casi siempre con una prudencia que parece exigir el frecuente empleo de precautorias interrogaciones que sitúan en el justo punto la barrera que separa la interpretación legítima de la propuesta aventurada. El límite (el mismo, posiblemente, que fija la frontera entre la deducción y el planteamiento inductivo) se rebasa, a mi juicio, en algunos momentos, precisamente aquellos en que el lector se siente tentado de establecer esa discusión que, si no determina conclusiones definitivas, sí, cuando menos, *inquieta*.

Pienso, al respecto, en la interpretación de los desenlaces de las *Novelas ejemplares* (pág. 73); en la visión de la técnica del relato interrumpido como una fórmula puesta al servicio de un "projet d'écriture indépendamment de toute visée parodique" (pág. 81; esta es una de las muchas cuestiones que Moner acota con interrogaciones); en los ejemplos aportados

¹ Otra parte de la tesis fue publicada por la Universidad de Toulouse (1986), con el título *Cervantès: deux thèmes majeurs (l'amour, les armes et les lettres)*. La investigación de Moner se centra preferentemente en la literatura de los siglos áureos, pero también ha dedicado algunas páginas de interés a obras contemporáneas (así, su contribución al libro firmado por él y por Roland Forgues, sobre "Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de *La tía Julia y el escribidor*", extenso artículo en el que se avanza alguna de las ideas recurrentes de *Cervantès conteur*: la de las máscaras y el engaño, por ejemplo).

en defensa de la "*dramatisation du récit* qui caractérise la performance du narrateur cervantín" (pág. 129); o, en fin, en la conexión establecida entre la "pétition préalable" y las pausas de la oralidad (pág. 160).

Lo sustancial del libro de Moner no queda invalidado por las dudas que su lectura suscita. Al ser tan numerosos los ejemplos aducidos en pro de la tesis básica (es toda la obra de Cervantes, y no sólo el *Quijote*, el objeto del examen), inevitablemente habrán de parecer unos más a propósito que otros, unos más *ad hoc* que los restantes. Pero no deja de ser cierto que el estudio mantiene su coherencia esencial.

Es posible que a ello contribuya la posición del crítico ante su propio texto, cuyas parciales insuficiencias él mismo se encarga (y es un rasgo de honestidad que valoro de manera positiva) de apuntar: "Sans doute tous ces indices sont-ils, pour la plupart, fragiles ou dispersés". Es objeción que Moner reconoce podría plantearse en un momento dado (pág. 290); el lector queda en libertad (he ahí el germen de la discusión) para extender sus reparos a algunos aspectos puntuales.

La propuesta interpretativa de Moner se enfrenta con dificultades nada desdeñables, salvadas habitualmente con aceptable dignidad. La primera de ellas, la que supone el peligro de descubrir mediterráneos ya explorados. La abrumadora bibliografía sobre la producción cervantina no es, sin embargo, obstáculo insuperable para el hispanista francés, buen conocedor de una y otra; tanto como de las vinculaciones de la escritura artística con la oralidad.

El de Maxime Chevalier es, lógicamente, nombre citado con frecuencia por Moner. Chevalier había puesto de relieve la influencia del relato oral en las obras cervantinas, y de una manera especial en el *Quijote*: Cervantes concibió la idea de "echar mano de unas fábulas que entretenían a los españoles en versiones orales para elevar estos relatos humildes a la categoría de materia novelesca. Al autor del *Quijote* se le ocurrió que el chisme se podía convertir en novela"².

Siguiendo esa pista apenas esbozada por Chevalier, el autor de *Cervantès conteur* indaga la posible conexión existente entre la literatura cervantina y el discurso oral. Nace en este punto una segunda dificultad en el empeño del analista: "Comment pourrait-on retrouver le tracé d'un geste, l'éclat d'un regard, le timbre d'une voix?" (pág. 11). Entre el discurso oral, hipotético, y el discurso escrito, real, media (amén de otras circunstancias accidentales) la presencia del creador; la fidelidad del texto al registro de la oralidad es totalmente imposible, y es ahí donde el lector ha de hacer valer sus derechos de receptor del discurso. Tan insistente atención al oyente. ¿no implica (es más una pregunta que una crítica firme a la exposición de Moner) una minusvaloración del lector (que ya no es oyente, porque se emplaza en el terreno extradiagético)? Aludo, en concreto, a lo que se lee en la página 282.

Se enfrenta Moner (y las objeciones que formulo han de entenderse contextualizadas en ese sentido) a un problema extraordinariamente complejo y, en la práctica del discurso escrito, de imposible resolución, porque, como hizo notar Margit Frenk, "el hecho de que hoy concibamos la lectura como un proceso silencioso y solitario distorsiona nuestra concepción de la literatura de épocas anteriores"³. (¿Tanto como para aceptar la peligrosa afirmación de que "en el Siglo de Oro todo eso que hoy llamamos literatura entraba [...] mucho más por el oído que por la vista"⁴).

² *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1978), pág. 119.

³ "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en VV. AA., *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982), pág. 105.

⁴ *Ibid.*, pág. 114.

Ya he dejado dicho que *Cervantès conteur* es libro que resiste satisfactoriamente los embates de una lectura exigente. Y ello a pesar de que la tesis que en él se defiende se sustenta en datos generalmente carentes de esa corroboración escrita que siempre presta aire de autenticidad irrefutable a las interpretaciones, ya sean inductivas o deductivas. En efecto, esta poética de la "parole en liberté" de que se viene a tratar en el estudio de Moner no está escrita (pág. 97), puesto que su base es la oralidad, no necesariamente trasplantada al texto (o, si lo está, en términos seguramente distintos de los asumidos en su primera manifestación hablada).

La empresa de demostrar las raíces orales de un texto es, sobre esa mínima base empírica, arriesgada. En un cierto momento, Moner reconoce que "il serait hasardeux [...] d'ériger ces motifs en métaphore et, plus encore, de leur conférer une charge symbolique" (pág. 27). Este peligro no se salva satisfactoriamente, creo, en al menos dos apartados del libro: aquel intitulado "Fous et bouffons" (págs. 190-198, con muy aventuradas lecturas a lo simbólico de espacios y colores), y el encabezado con la denominación de "Les infortunés" (págs. 185-188). ¿No sería mucho más razonable atribuir los baños de lágrimas comentados en este último caso a las convenciones de género (el pastoril, obviamente)? Sucede con frecuencia que la explicación más simple y tópica es la que se aproxima en mayor medida a la verdad (si es que de verdad puede hablarse a propósito de la interpretación de un texto literario).

Bien es cierto que la pluralidad de interpretaciones es tanto más factible y fructífera cuanto mayor grandeza estética alcanza el objeto del análisis. Partir de esa base ayudará al lector de *Cervantès conteur* a comprender mejor el intento de su autor, intento que considero oportuno ejemplificar con la lectura que se realiza de la primera frase del *Quijote*.

Da cuenta Moner de la existencia de aportaciones previas, y propone la suya, parcialmente deudora de alguna de ellas. En los años treinta Joaquín Casaldueiro y María Rosa Lida habían puesto de relieve, el uno la omnipresencia del creador en la omisión del lugar preciso en que vive don Quijote⁵, y la otra, los numerosos antecedentes tópicos (sobre la base de la narración oral) que inspiraban ese "no quiero acordarme" al que tanta importancia concede Moner⁶. Con posterioridad, Francisco López Estrada, sin olvidar estas y otras explicaciones (la formación de un endecasílabo, por ejemplo), hacía valer el recuerdo del lenguaje notarial, al que quizá algo debía la frase en cuestión⁷. Pero omite Moner la anotación que menos se adecua a su interpretación. Tras ese "no quiero", en efecto, podría esconderse un simple auxiliar, según Martín de Riquer: "no quiero acordarme" equivaldría a "no me acuerdo"⁸, explicación esta que haría innecesaria cualquier lubricación metafórica. La flecha menos historiada, repito, puede muy bien ser la más certera.

A lo largo de *Cervantès conteur*, Moner combina este enfoque de la oralidad como concepción generatriz de la literatura cervantina, con un discurso próximo a la sociocrítica, cuyos planteamientos le resultan especialmente útiles cuando se trata de vincular al escritor áureo con la sociedad de su tiempo: "Cervantès était tout aussi sensible, et probable-

⁵ "Explicando la primera frase del *Quijote* (tres notas sobre Cervantes)", *Bulletin Hispanique*, 36 (abril-junio 1934), p. 147.

⁶ "De cuyo nombre no quiero acordarme...", *Revista de Filología Hispánica*, 1 (enero-marzo 1939), pág. 169.

⁷ "Un poco más sobre *De cuyo nombre no quiero acordarme*", en VV. AA., *Strenae. Estudios de Filología e Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco* (Salamanca: Universidad, 1962), págs. 297-300.

⁸ *Aproximación al "Quijote"* (Estella: Salvat-Alianza, pág. 45). Igual en la edición suya de la novela.

ment plus que n'importe lequel de ses contemporains, à la matérialité de l'écrit" (pág. 24). "Le livre est placé au centre de vives tensions idéologiques" (pág. 22), razón por la cual "l'écrit devient véritablement *objet*" (pág. 46), siguiéndose de este modo una línea de *monetarización* del discurso crítico, discurso que, si ocasionalmente admite alguna desviación de ecos lúkacsianos (pág. 26: "processus de réification de l'écrit"), más habitualmente se integra en el más homogéneo cuerpo interpretativo de la oralidad textual.

Los ejemplos que Moner cita en la página 162 hablan, a su juicio, "de la nécessité d'assurer la réciprocité dans un système d'échanges où la parole et le chant sont, manifestement, des valeurs monnayables". "N'en va-t-il pas ainsi chez les conteurs?", se pregunta acto seguido Moner. Ciertamente que sí, pero mientras que la *monetarización* del discurso de aquellos es un hecho objetivo, los ejemplos aducidos a propósito de la obra de Cervantes podrían ser objeto de interpretaciones distintas. Queda ahí, en cualquier caso, la posibilidad de discusión —el punto de vista de Moner en relación con la monetarización del discurso es más explícito que en ningún otro momento en el capítulo dedicado a las "figuras cervantines" (págs. 201-214).

¿Podría haberse aprovechado más la afirmación deslizada en el sentido de que "si l'écrit a pu paraître suspect dans l'Espagne du Siècle d'Or, on constate que le discours de la rue et de la place publique n'étaient pas moins problématiques" (pág. 312)? Quizá sí, pero una excesiva insistencia en lo sociológico habría dañado (probablemente de manera irreparable) la coherencia de un estudio esencialmente literario.

Y es que lo sustancial, a fin de cuentas, es el factor artístico, aquel que implica la conexión del texto con el lector. Éste es a lo escrito lo que el oyente viene a ser a lo hablado, y de tal equivalencia se engendra, con toda probabilidad, la reiterada apelación de Moner al receptor del texto. Cervantes propicia (y yo advierto en esta idea, y otras de cuño similar, el fruto más granado de la indagación de Moner) "una nouvelle approche de l'écriture qui semble, précisément, reprendre en compte la dimension orale du texte, celle-là même qui fait du narrateur un *conteur*, et du lecteur un *auditeur* en puissance" (pág. 85): "Cervantès a puisé d'abondance aux sources de la tradition orale pour tenter de recréer, entre le narrateur et le lecteur, une relation comparable à celle qui unit le conteur et son auditoire" (pág. 140). Se suscita así "une forme inédite d'appréhension du texte qui n'est plus seulement lecture (passive) mais déchiffrement (actif)", "ludique" (pág. 45).

Pasado (literatura cervantina) y presente (penúltima moda hermenéutica) se funden en una de las conclusiones de Moner: "Cervantès n'a guère fait que promouvoir une pragmatique du texte, propre à façonner un lecteur entendu et complice, seul susceptible d'en déjouer les mensonges et les mystifications" (pág. 313). Varios siglos después de escritos los textos, a los críticos sigue resultándoles tentador el acecho al Cervantes que rehúsa el dogma interpretativo. Michel Moner propone su lectura cervantina, y el solo hecho de que ésta incite a la discusión ha de ser saludado en este tiempo.

ÓSCAR BARRERO PÉREZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

F. MÁRQUEZ VILLANUEVA: *Lope: vida y valores*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988, 369 págs.

La abundante y siempre escasa bibliografía crítica sobre Lope de Vega acaba de enriquecerse con la publicación del libro denso y meditado de Francisco Márquez Villanueva, que ahora reseñamos, sobre aspectos altamente sugestivos de su obra poética, dramática y en prosa.

La obra parte de un presupuesto, uniformemente aceptado por la crítica, que es el de considerar a Lope como un ejemplo claro de “interiorización de la literatura” (pág. 10), o, dicho de otro modo, como “el más puro argumento (un argumento ‘viviente’) contra la doctrina de la impersonalidad de la obra de arte” (pág. 9). Vida y obra en Lope se interfieren sin cesar y constituyen un acicate y un desafío críticos, según el autor, para articular semejante engarce con la sociedad en que vivía el Fénix. De tal manera que —dice Márquez—, “Lope se convierte entonces muy pronto en hilo de Ariadna o instrumento de diagnóstico profundo acerca del vivir español de su tiempo” (pág. 11). El autor no deja, claro está, de ponernos en guardia contra las, según él, disparatadas interpretaciones a que se presta tan difícil coyuntura (pág. 11).

El libro se estructura en dos bloques, bajo dos epígrafes en función de lo dramático: *Obra no dramática*, en el que se incluyen los capítulos *La axiología del “Isidro”* y *Literatura, lengua y moral en “La Dorotea”*; y *Obra dramática*, por otro lado, que incluye los capítulos *Lope, juez de la justicia catalana*, *Lope infamado de morisco: “La villana de Getafe”* y *Lope y las redes de Getafe*.

Las páginas dedicadas al *Isidro* (1599) analizan los diferentes aspectos constitutivos del poema desde un punto de vista axiológico, es decir, considerando como sustrato ideológico el sistema de valores que incitó a Lope a crear una obra con pretensiones míticas, partiendo de un popularismo obsesivo. La materia lopesca en torno a San Isidro está compuesta, en primer lugar, por el poema en coplas octosilábicas que Lope le dedicó en 1599, y, casi en la misma fecha, la comedia *San Isidro Labrador de Madrid*, dio pie a una trilogía dramática continuada con motivo de las fiestas de canonización del santo en 1622, con *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*.

El labrador madrileño, San Isidro desde la beatificación ordenada por Paulo V el 14 de junio de 1619, es en el poema, según Márquez Villanueva, “un paradigma de labrador cristiano” (pág. 36) que “sirve” (a Lope) “para muchas cosas”. Lope crea un ideal de santidad encarnado no en un pastor, lo que traería indeseables evocaciones clásicas y paganas, sino en un labrador de la comarca madrileña “sin armas, letras ni amor”, como dice el poema, que hace de la obra un desafío rotundo “a la obligada naturaleza y temática del poema

culto de la época" (pág. 32). Busca Lope —dice Márquez—, por medio de su personaje, "sacralizar una determinada opción sociopolítica" (pág. 47). Isidro, rechazo del ideal de santidad encarnado por su casi homónimo, San Isidoro, fundador de una familia ejemplar, "célula primaria de una sociedad garantizada por la inmovilidad" (pág. 42), depositario de una nobleza villana capaz de superar en cualidades humanas a su propio señor, Iván, lejos de favorecer lo que el autor llama "ningún espíritu —renovador— de jaquerie", es el más absoluto defensor de una sociedad estamental articulada en función de lo que Márquez formula como *axiología casticista*. Es decir, una sociedad en la que el honor es inseparable de la limpieza de sangre. El poema de Lope surge, pues, de espaldas a toda realidad socioeconómica en la que el labrador "sólo contaba con un perfecto paradigma de explotación o plusvalía" (pág. 54), como una utopía, la "utopía isidril", "algo muy parecido a esa jerarquización igualitaria (oxímoron sin alternativa) que Menéndez y Pelayo llamaba 'democracia frailuna'" (pág. 56). Particularmente interesantes son las consideraciones que hace el autor acerca de las relaciones de Lope con el naciente *arbitrismo* de la época y, en especial, con las teorías de Pérez de Herrera, al que se opuso tras haberlo elogiado. Son tiempos de crisis en los cuales las nuevas ideas reformadoras podían constituir —piensa Márquez— una amenaza contra la *axiología casticista* estructuradora de la sociedad. Lope escribe su obra dando la espalda a la realidad, pero siendo muy consciente del peligro que estas nuevas ideas suponían. El autor advierte que "el labrador representaba en aquellos momentos la máxima garantía de sangre no contaminada" (pág. 68), y no duda en afirmar el alcance ideológico de la creación isidril de Lope diciendo que "si Santiago encarnaba un mito antiislámico, San Isidro triunfa a la callada como un jeroglífico "anticristiano nuevo" perfectamente legible" (pág. 129). Cabe, a nuestro juicio, reflexionar sobre si Lope pretendía con su *Isidro* la creación de un mito del carácter que subraya Márquez o si su consciencia creadora y política y, en consecuencia, sus miras, eran más reducidas de lo que señala el autor, teniendo en cuenta el excelente entorno popular en el que se creó la obra y, simplemente, el atractivo y prometedor porvenir de tal materia devota, para un autor como Lope.

Uno de los valores innegables del libro de Márquez es su modo de hurgar en la complejidad personal y literaria del Fénix: "Lope puede no resultar a veces profundo, pero no por ello deja de ser siempre complicado" (pág. 124). Uno de los aspectos más interesantes de la paradoja lopesca, estudiado de manera excelente por Márquez, es la creación de Burguillos, en el marco de las fiestas madrileñas de canonización de 1620 y 1622, y, concretamente, en el de las justas isidriles, a cargo de Lope: "En figura de poeta ridículo, destinado en su día al magnicidio de la tradición petrarquesca en España, da ahora sus primeros pasos como desmitificador de cuanto le rodea, y en este momento lo que tiene por delante es toda literatura solemne, a Lope y al mismo San Isidro" (pág. 112). Muy sugestivo es también el recorte que propone el autor al tan traído y llevado popularismo de Lope (págs. 130 y ss.), considerando que el pueblo —su pueblo— era en buena medida una invención suya (pág. 133). Sin embargo, el autor propone una rotunda reflexión sobre la influencia del drama lopesco en el país: "Si el teatro es escuela de costumbres, ¿cuánta conceptualización, cuánto prejuicio y cuánto complejo de la psique tradicional española no se deberán al drama de Lope? [...] Sin ellas [sus comedias], España sería hoy de otra manera" (pág. 133). Compartimos, desde luego, la afirmación final, pero creemos que habría que matizar esa concepción, a nuestro entender algo monolítica, del drama de Lope, que parece olvidar o relegar ciertos momentos de su obra dramática, en particular, su primer teatro, mucho más desligado de la problemática del honor.

Márquez termina su estudio sobre la materia de Isidro, afirmando el fracaso final del mito isidril, debido fundamentalmente a su falta de poder unificador, "por 'a priori' sig-

nificaba la imposición abusiva de una tabla de valores estrechamente basada en lo más radical y excluyente de la casta cristiano-vieja” (pág. 137).

El capítulo dedicado a *La Dorotea* nace de un concepto que intenta corregir un juicio que, si bien no es del todo inexacto, según Márquez, conviene afinar: la consideración de Lope como “paradigma del poeta para inmensas mayorías” (pág. 143), olvidando que su proyecto creador se puede considerar “como una profunda frustración” (pág. 143). Partiendo del estudio de la conciencia culpable y acomplexada de Lope frente a sus contemporáneos doctos (págs. 143 y ss.), el interés del capítulo estriba en la acertada valoración por el análisis, de una obra de plenitud cuyo proyecto debió acompañar a Lope durante toda su vida. “... libro denso y perfecto en todas sus partes, obra maestra entre las mayores de su tiempo, tanto fuera como dentro de España” (p. 146). Con estas palabras define Márquez el carácter de *La Dorotea*. Es éste uno de los momentos del libro en los que el autor alcanza, a nuestro juicio, el más alto nivel de perspicacia y elegancia críticas. Es un capítulo bello que analiza con lucidez el mundo —fundamentalmente femenino— literario y galante que Lope desarrolla en su “acción en prosa”, de espaldas a toda noción de pecado: “Hay remordimientos y casos de conciencia, pero causados en el seno de la dinámica amorosa y ajenos por completo a la religión o a la moral” (pág. 182). Efectivamente, el mundo amoroso de la obra se desenvuelve autónomo y exento de obstáculos de moral, sociedad o religión como “suprema forma de belleza” (pág. 190). Una obra que hubiera podido desencadenar el escándalo —aunque Márquez nos previene contra toda tentación de interpretación iconoclasta—, se publicó y siguió su curso sin problema alguno con las autoridades. Márquez señala la perplejidad que provoca semejante fenómeno acerca de la obra de Lope y del vivir hispánico de aquel momento, teniendo en cuenta la suerte que corrieron paralelamente obras como el *Libro de Job*, de Fray Luis de León, o el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz. El capítulo tiene, por otra parte, el valor de desarrollar el análisis de aspectos ligados a la escritura propiamente dicha —la lengua, el estilo—, demasiado ausentes en otros momentos del libro. Es interesantísimo el estudio del vocabulario erótico de *La Dorotea* (págs. 197 y ss.), que encuentra un brillante eco en el capítulo final, *Lope y las redes de Getafe*.

El bloque de capítulos —más breves— dedicados a su obra dramática, se abre con el titulado *Lope, juez de la justicia catalana*. Trata en él las relaciones de Lope con el problema del bandolerismo catalán y su versión teatral en las comedias *Roque Dinarte* (entre 1611 y 1618) y la anterior sobre *Antonio Roca*, probablemente en la década de 1590. Aclara el autor, en primer lugar, un problema de transmisión textual. Márquez no duda en pronunciarse de manera rotunda sobre la labor realizada en este campo por don Emilio Cotarelo y Mori, que publicó *Antonio Roca* en 1916, en la segunda serie de obras dramáticas patrocinada por la Real Academia Española: “con su característica precipitación y escasa crítica” (pág. 277), según un manuscrito conflictivo cuya versión impresa fue invalidada al darla Morley y Bruerton por apócrifa en su totalidad. Sigue tratando el autor en las páginas siguientes la compleja historia de este texto con la abundante y sólida bibliografía española y extranjera que sustenta el libro entero. El capítulo tiene, pues, un interés cierto desde el punto de vista de la transmisión textual, para la reconstrucción del corpus dramático de Lope, y, pensamos, más reducido que el resto desde el punto de vista de los contenidos, por tratar temas quizá algo accesorios y menos palpitantes que en los otros estudios del libro: “Podemos hoy disentir de Lope, pero no poner en tela de juicio su buena fe ni su desvelo por una tierra que tampoco deja de considerar como suya” (pág. 291).

Vuelve Márquez Villanueva a los problemas causados por la limpieza de sangre en su capítulo *Lope infamado de morisco: “La villana de Getafe.”* Comienza el estudio con unas consideraciones críticas acerca del *Romancero nuevo*, citando los trabajos y opiniones de Menéndez Pidal al respecto, que caracteriza de único este fenómeno literario español; y de

Américo Castro, que “ve en ello” —dice Márquez— “el síntoma inequívoco de una literatura escindida y aun subvertida por un casticismo capaz de transformar lo heredado en actualidad, lo popular en culto y lo oral en papeles impresos...” (pág. 294). Contemplando la idea inicial recogida en el título del libro, *Lope, vida y valores*, Márquez demuestra cómo los romances escritos por Lope son la prueba más evidente de este engarce constante entre vida y literatura que el Fénix realizó, produciendo así un “torbellino” [que] “dio a Lope una popularidad como no había conocido en España ningún otro poeta” (pág. 295), pero que le costaron muy caros en descrédito personal. Esta poesía que el autor califica de “esclava del exhibicionismo casi neurótico de su autor” (pág. 294), se halla reelaborada en la comedia, lo que, según señaló Montesinos (p. 296), la hace mucho más fácilmente estudiable. Márquez demuestra con implacable rigor cómo *La villana de Getafe* es uno de los casos en que “romancero y teatro se iluminan mutuamente” (p. 296). Lope, reproduciéndose y reinventándose sin cesar en su obra, se crea un doble de nombre evidente, don Félix del Carpio, que le permite luchar y defenderse contra su gran enemigo, la maledicencia ambiental (pág. 302). La teatral acusación calumniosa de morisco que sufre el protagonista y su desarticulación a lo largo de la obra, le sirven a Lope para airear la irrespirable atmósfera literaria que se creó en torno a él por romances como *Mira*, *Zaide* y el *Potro rucio* contra los que se escribieron gran número de romances ridiculizadores del tema morisco y, en consecuencia, de Lope. Márquez insiste mucho para evitar el error interpretativo que consistiría en considerar a Lope como disidente que criticara y rechazara los principios de la limpieza de sangre. No se trata de esto —dice el autor—, sino de arremeter contra “el vicio de la murmuración” (pág. 305), que se estaba volviendo demasiado peligroso, aunque él mismo hubiera incurrido en él contra la persona de don Luis de Góngora. Es éste, junto con el siguiente y, como decíamos, el dedicado a *La Dorotea*, un capítulo en el que el rigor y el acierto críticos de Márquez se ponen más claramente de manifiesto.

Getafe es el motivo literario que une los dos estudios finales del libro. Este pequeño pueblo madrileño, famoso por sus mesones, tabernas y por las “redes” —reales y metafóricas— que realizaban como labor típica sus aldeanas, centraliza toda una serie de motivos amorosos cuyas correspondencias semánticas analiza el autor de manera interesantísima. Es ésta, como señalábamos más arriba acerca de *La Dorotea*, una contribución crítica de inestimable valor al estudio del lenguaje erótico de Lope, descuidado por la crítica en muchas esferas de su obra. Existe un fondo autobiográfico ligado a esta materia literaria del bordado —no olvidemos que el padre de Lope era del oficio—, manifestado en la comedia y también en el romancero, concretamente en el romance *Cortesanías de balcón* (*Romancero General* de 1600), “poema obsceno y prostibulario” (pág. 347) en el que se desarrolla una temática de alta carga erótica en torno al motivo tradicional de la joven que hila, ya presente en la *chanson de toile* (págs. 347 y ss.). Márquez propone —y es uno de los máximos valores del libro— la reconciliación con las vertientes obscenas de la poesía del Fénix, a las que la crítica ha estado tan reticente. Con franco salero crítico va Márquez hasta el final de su tarea desempolvadora, hablando de Lope como de un poeta capaz de escribir “barbaridades” —dice— como: “Pues por tañer, ya tú sabes / Marica, que aunque más gordo / yo le aventajo en la flauta / y me dura más el chorro” (pág. 346). Termina Márquez planteando la autoría probable de Lope para otros poemas del *Romancero nuevo* de temática similar.

El libro de Márquez Villanueva, por el rigor del trabajo y la solidez de su documentación, es un paso importante en el camino de los estudios lopescos y tiene el inestimable valor de exponer y afinar numerosos aspectos conflictivos de la compleja y paradójica actividad creadora del Fénix.

MILAGROS TORRES
C.R.E.S., París



CATEDRA



Letras Hispánicas

NAUFRAGIOS

Alvar Núñez Cabeza de Vaca
Edición de Juan Francisco Maura

SENDEBAR

Edición de M.ª Jesús Lacarra

VIENTO DEL PUEBLO

Miguel Hernández
Edición de Juan Cano Ballesta

SILVA DE VARIA LECCION I Y II

Pedro Mexía
Edición de Antonio Castro Díaz

VIDA DE ESTEBANILLO GONZALEZ I Y II

Edición de Jesús Antonio Cid y Antonio Carreira

EXAMEN DE INGENIOS

Juan Huarte de San Juan
Edición de Guillermo Serés

AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN

Federico García Lorca
Edición de Margarita Ucelay

SU UNICO HIJO

Leopoldo Alas Clarín
Edición de Juan Oleza

Crítica y Estudios Literarios

DE POETICA Y POETICAS

Fernando Lázaro Carreter

TEORIA DE LA LITERATURA

Antonio García Berrio

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA I Y II

VV.AA.

Lingüística

LECTURAS DE LINGUISTICA

Angel Alonso-Cortés

INTRODUCCION A LA TEORIA GRAMATICAL

Hen van Riemsdijk y Edwin Williams

GRUPO ANAYA

De venta en las principales librerías. Solicite catálogo al aptdo. 14632. Ref. D. de C. 28080 MADRID
Comercializa **GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL**, S. A. Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 MADRID. Tel. 401 12 00



FILOLOGÍA

Colección dirigida por FRANCISCO RICO

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS:

E. C. Riley
INTRODUCCIÓN AL «QUIJOTE»

E. C. Riley, uno de los máximos conocedores de Cervantes, expone aquí con tanta claridad como precisión los elementos fundamentales para una adecuada comprensión de la obra maestra cervantina: la sitúa en la biografía del autor y en la sociedad de su tiempo, la examina a la luz de la teoría y la práctica de la novela del Siglo de Oro, se remonta a sus orígenes y analiza el proceso de su publicación.

Aurora Egidio
FRONTERAS DE LA POESÍA EN EL BARROCO

La poesía en el Barroco era o pretendía ser todo. Valorada por encima de la historia, de la filosofía y de las ciencias, invadió los terrenos de la narración, la crónica, la hagiografía y la epístola, y llegó a sustituirlas enteramente en el teatro. Prepotente en los emblemas, la pintura no supo vivir sin ella. La poesía barroca se empeñó siempre en hallar nuevas fronteras para franquearlas y acometer otras.

José Antonio Maravall
TEATRO Y LITERATURA EN LA SOCIEDAD BARROCA
Edición corregida y aumentada

Ni la comedia ni, a grandes rasgos, la literatura española del Barroco pueden tomarse como una imagen fiel de la sociedad. En particular, el teatro clásico del Siglo de Oro, sobre todo después de la revolución lopeveguesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda destinada a difundir y a fortalecer la ideología de ciertos grupos dominantes.

EDITORIAL CRÍTICA

Aragó, 385 - 5.ª planta. 08013 BARCELONA

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tels. 319 89 40 - 319 58 57 MADRID 28010

clásicos  *castalia*

Pedro Calderón de la Barca
82/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**
Edición de José M. Díez Borque
322 págs. 690 ptas.

116/ **ENTREMESES, JÁCARAS Y MOJIGANGAS**
Edición de A. Tordera y E. Rodríguez
452 págs. 1.000 ptas

112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**
Edición de D.W. Cruickshank
224 págs. 800 ptas

Miguel de Cervantes
29/ **ENTREMESES**
Tercera edición
Edición de Eugenio Asensio
228 págs. 540 ptas.

120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**
Edición J. B. Avallé-Arce
318 págs. 600 ptas

121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**
270 págs. 600 ptas.

122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**
410 págs. 600 ptas.

57/ **VIAJE DEL PARNASO**
Poesías completas I
Edición de Vicente Gaos
216 págs. 750 ptas.

105/ **POESÍAS COMPLETAS TOMO II**
Edición de Vicente Gaos
432 págs. 1.000 ptas

77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA I**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
640 págs. 750 ptas.

78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA II**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
624 págs. 750 ptas.

12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDO**
Edición J. B. Avallé-Arce
484 págs. 1.060 ptas.

136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO II BARROCO**
Edición de José Manuel Blecua
454 págs. 800 ptas.

Gonzalo de Céspedes y Meneses
23/ **HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES**
Edición de Ives-René Fonquerne
428 págs. 1.060 ptas.

Diego Duque de Estrada
108/ **COMENTARIOS**
Edición de Henry Ettinghausen
536 págs. 1.060 ptas.

Luis de Góngora
101/ **LETRILLAS**
Edición de Robert Jammes
320 págs. 720 ptas.

1/ **SONETOS COMPLETOS**
Quinta edición
Edición de Birutė Ciplijauskaitė
380 págs. 850 ptas

137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**
Edición de Robert Jammes
308 págs. 930 ptas

Lope de Vega
63/ **ARCADIA**
Edición de Edwin S. Morby
472 págs. 1.060 ptas.

19/ **EL CABALLERO DE OLMEDO**
Edición de Joseph Pérez
168 págs. 460 ptas.

143/ **CARTAS**
Edición de Nicolás Marín
312 págs. 950 ptas.

102/ **LA DOROTEA**
Edición de Edwin S. Morby
612 págs. 1.060 ptas.

10/ **FUENTE OVEJUNA**
Cuarta edición
Edición de F. López Estrada
360 págs. 730 ptas

131/ **LA GATOMAQUÍA**
Edición de C. Sabor de Cortázar
234 págs. 900 ptas.

25/ **EL PERRO DEL HORTELANO EL CASTIGO SIN VENGANZA**
Edición de David Kossoff
376 págs. 920 ptas.

Francisco de Quevedo
113/ **OBRAS FESTIVAS**
Edición de Pablo Jauralde
232 págs. 860 ptas.

60/ **POEMAS ESCOGIDOS**
Segunda edición
Selección y edición de José Manuel Blecua
396 págs. 750 ptas.

50/ **SUEÑOS Y DISCURSOS**
Edición de Felipe C. R. Maldonado
260 págs. 600 ptas.
EL BUSCÓN (Próxima aparición)
Edición de Pablo Jauralde.

Agustín de Rojas
44/ **EL VIAJE ENTRETENIDO**
Edición de Jean Pierre Ressay
520 págs. 1.000 ptas.

Rojas Zorrilla
38/ **DEL REY ABAJO, NINGUNO**
Edición de Jean Testas
196 págs. 820 ptas.

Tirso de Molina
84/ **EL BANDOLERO**
Edición de André Nougé
396 págs. 1.060 ptas

128/ **LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ**
Edición de Berta Pallares
258 págs. 870 ptas.

17/ **POESÍAS LÍRICAS**
Edición de Ernesto Jareño
232 págs. 800 ptas.

135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA EL COLMENERO DIVINO**
Edición de Berta Pallares
315 págs. 930 ptas.

155/ **Varios NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS INGENIOS DEL SIGLO XVII**
Edición de Evangelina Rodríguez
360 págs. 900 ptas

Juan de Salinas
164/ **POESÍAS HUMANAS**
Edición de Henry Bonneville
540 págs. 1.000 ptas.

Luis Vélez de Guevara
170/ **EL DIABLO COJUELO**
Edición de Ángel R. Fernández de Ignaio Areltano
252 págs. 790 ptas.

ESTUDIOS

Robert Jammes
LA OBRA POÉTICA DE DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE
584 págs. 6.000 ptas.

Margit Frenk
CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA (Siglos XV a XVII)
1.321 págs. 9.000 ptas.

John E. Varey
COSMOVISIÓN Y ESCENOGRAFÍA: EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO DE ORO
384 págs. 7.500 ptas.

A. Rodríguez Moñino
DICCIONARIO DE PLIEGOS SUELTOS POÉTICOS
7.000 págs. 8.000 ptas

Taurus

El Escritor y la Crítica

Gonzalo Sobejano (ed.)
Francisco de Quevedo
George Haley (ed.)
El 'Quijote' de Cervantes
Antonio Sánchez
Romeralo (ed.)
Lope de Vega: Teatro I y II

Historia Crítica de

la Literatura Hispánica

Antonio Prieto
La poesía en la Edad de Oro
Renacimiento
Pilar Palomo
La poesía en la Edad de Oro
Barroco

José María Díez Borque
Los géneros dramáticos
en el siglo XVI

Juan Ignacio Ferreras
La novela en el siglo XVI

Juan Ignacio Ferreras
La novela en el siglo XVII

José María Díez Borque
El teatro en el siglo XVII

Asunción Rallo
La prosa didáctica
en el siglo XVI

Asunción Rallo
La prosa didáctica
en el siglo XVII

Esenciales

(de próxima aparición)

Felipe Pedraza
Lope de Vega esencial

Taurus Ediciones
Juan Bravo, 38
28006 Madrid • Tel. 276 38 00

Distribuye Itaca, S.A.
López de Hoyos, 141
Tel. 416 66 00 (14 líneas)
28002 Madrid

EDAD DE ORO XI

PRIMAVERA DE 1991

Fray Luis de León y San Juan de la Cruz

JOSÉ LUIS ALONSO

Claves para la formación del léxico erótico

FRANCISCO JAVIER BLASCO

Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en la "Arcadia" de Lope

PIERRE CIVIL

Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro

TERESA FERRER VALLS

El erotismo en el teatro del primer Renacimiento

ÁNGEL GABILONDO

El Eros como conversación

JESÚS GÓMEZ

La tradición literaria del galán de monjas

GEORGE HALEY

La triple invasión: La "Profecía del Tajo" de Fray Luis de León

JAVIER HUERTA CALVO

Risa y Eros. Del erotismo de los entremeses

CARROLL B. JOHNSON

La sexualidad en el "Quijote"

MONIQUE JOLY

El erotismo en el "Quijote": la voz femenina

CHRISTOPHER MAURER

"Soñé que te... ¿dímelo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII

REMEDIOS MORALES

Las procaçidades de un romance quevediano

ANTONIA MOREL D'ARLEUX

Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo

GABRIELE MORELLI

Galantería y moda en Alfonso d'Avalos, literato y gobernador de Milán

JUAN OLEZA

La comedia: el juego de la ficción y del amor

PILAR PALOMO

El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)

JAMES A. PARR

Erotismo y alimentación en "El Burlador de Sevilla": El mundo al revés

INÉS RADA

Expresión del erotismo en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza

AUGUSTÍN REDONDO

Las dos caras del erotismo en la primera parte del "Quijote"

ANTONIO REY HAZAS

El erotismo en la novela cortesana

CARMEN SIMÓN PALMER

El erotismo en los libros científicos

ANDRÉS SORIA OLMEDO

Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento

MIGUEL A. TEIJEIRO

Narrativa áurea, erotismo contenido. El caso de los peregrinos enamorados

MILAGROS TORRES

Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope

RESEÑAS

De OSCAR BARRERO a MICHEL MONER,

Cervantes conteur. Ecrits et paroles. Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

De MILAGROS TORRES a FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA,

Lope: vida y valores. Puerto Rico, Universidad, 1988.