

# EDAD DE ORO

XIX



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT  
(Ministerio de Educación y Ciencia) y con la financiación parcial del Servicio  
de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid  
EDAD DE ORO, Volumen XIX  
I.S.S.N.: 0212-0429  
Depósito Legal: MU-396-1999  
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XIX edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 8 y 12 de marzo de 1999 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, sobre el tema *Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII*. EDAD DE ORO agradece a Martín Muelas su ayuda en la organización de la parte conuense de este Seminario, que se desarrolló de acuerdo al siguiente programa:

*POÉTICA Y RETÓRICA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII*

**PROGRAMA**

SALÓN DE ACTOS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UAM)

Lunes, 8 de marzo

9:30 INAUGURACIÓN.

10:00 Presentación de *Edad de Oro*, XVIII, por Alfredo Alvar (CSIC).

10:30 Conferencia inaugural. Preside: Pablo Jauralde Pou (UAM).  
Antonio García Berrio (UCM): *Retórica figural. Esquemas argumentativos en los sonetos de Garcilaso*.

11:15 Descanso.

11:30 SESIÓN I. Preside: Tomás Albaladejo (UAM).  
Antonio Martín Jiménez (U. de Valladolid): *El «Quijote» de Cervantes, el «Quijote» de Avellaneda y la Retórica del Siglo de Oro*.

16:00 SESIÓN II. Preside: Juan Carlos Gómez Alonso (UAM).  
Víctor de Lama (UCM): *Erasmus y la lengua española del Renacimiento*.  
Azucena Penas (UAM): *Gramática y Retórica en los sonetos de la parte primera de las «Rimas» de Lope de Vega*.  
Encarnación Sánchez (Istituto Universitario Orientale di Napoli): *Nebrija y Erasmus en la «Rethórica en lengua castellana» de Miguel de Salinas*.

Martes, 9 de marzo

- 9:30 SESIÓN III. Preside: Ángel Gabilondo (UAM).  
Vicente Picón (UAM): *De Cicerón a Quintiliano: Retórica de los estilos y doctrina de la escritura*.  
Primitiva Flores (UAM): *El arte poética de Horacio*.  
Carmen Gallardo (UAM): *La Poética y los poemas programáticos latinos*.
- 11:15 Descanso.
- 11:30 SESIÓN IV. Preside: Antonio Rey Hazas (UAM).  
Emilio Crespo (UAM): *Panorama de la Poética y la Retórica griegas de la época clásica*.  
Cristóbal Cuevas (U. de Málaga): *La poética de la oscuridad en el Barroco: Quevedo y la ejemplaridad expresiva de fray Luis de León*.
- 16:00 SESIÓN V. Preside: Lía Schwartz (Dartmouth College).  
José Lara Garrido (U. de Málaga): *Poética del retrato*.  
Begoña López Bueno (U. de Sevilla): *De géneros poéticos: entre la teoría y la práctica editorial (con un ejemplo en las «Obras» de Luis Carrillo, 1611)*.  
José Rico Verdú (UNED): *«De eruditione poetica»*.
- 20:00 Presentación en la BNM del *Catálogo de manuscritos poéticos de los siglos XVI y XVII*.

SEDE DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO  
(CUENCA)

Miércoles, 10 de marzo

- 16:00 Presentación: Martín Muelas (U. de Castilla-La Mancha).  
Ángel Gabilondo (UAM): *«A quien leyere»: empezar a escribir*.
- 16:30 SESIÓN VI. Preside: Isaías Lerner (Graduate Center. New York).  
Antonio Azaustre (U. de Santiago de Compostela): *La argumentación retórica en la prosa de Quevedo: el «Memorial por el patronato de Santiago»*.  
Alberto Porqueras Mayo (U. of Illinois): *Observaciones sobre mi reciente edición crítica del «Cisne de Apolo» (Kassel, 1997)*.

Lía Schwartz (Dartmouth College): *La retórica de la cita en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega.*

19:10 Visita guiada al museo de la Fundación Antonio Pérez.

Jueves, 11 de marzo

12:00 SESIÓN VII. Preside: Carmen Gallardo (UAM).  
Isaías Lerner (Graduate Center, New York): *Teoría y práctica de la novela corta: «Las dos doncellas».*  
Angelina Costa (U. de Córdoba): *La poesía defendida: algunas calas en las Poéticas áureas.*  
Jesús Pérez Magallón (McGill U.): *Del «Arte Nuevo» de Lope al arte «reformado» de Bances Candamo: algunas cuestiones de poética dramática.*

17:00 Conferencia de clausura. Preside: Teodosio Fernández (UAM).  
Tomás Albaladejo (UAM): *Retórica y estilo: Juan Luis Vives.*

18:00 Resumen del Seminario: Raúl López Redondo (UAM).  
Despedida de *Edad de Oro XIX*: Carlos Alvar (U. de Alcalá de Henares-C.E.C.).

20:15 Concierto en la Iglesia de San Miguel, a cargo del Coro *Fray Luis de León* de Cuenca.

21:30 Aperitivos regionales para todos los asistentes al Seminario.

24:00 Visita nocturna a la ciudad.

Viernes, 12 de marzo

12:30 Visita guiada al Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha.

13:30 Visita guiada al Planetario del Museo.

16:30 Regreso a Madrid.

COMISIÓN ORGANIZADORA: Ana Cabezas, Bárbara Manrique, David Mañero y Francisco J. Peña.

DIRECCIÓN: Florencio Sevilla Arroyo.



TOMÁS ALBALADEJO <i>Retórica y «elocutio»: Juan Luis Vives</i> .....	9
ANTONIO AZAUSTRE GALIANA <i>La argumentación retórica en el «Memorial por el patronato de Santiago», de Francisco de Quevedo</i> .....	29
EMILIO CRESPO <i>Panorama de la retórica y poética griegas de época clásica</i> .....	65
PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA <i>La teoría poética de Horacio</i> .....	83
CARMEN GALLARDO <i>La Poética y los poemas de los elegíacos latinos</i> .....	95
ANTONIO GARCÍA BERRIO <i>Retórica figural. Esquemas argumentativos en los sonetos de Garcilaso</i> ..	107
JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO <i>Retórica y Poética de los siglos XVI y XVII: la operación retórica de «memoria»</i> .....	121
VÍCTOR DE LAMA <i>Erasmus y la lengua en la España renacentista</i> .....	131
ISAÍAS LERNER <i>Teoría y práctica de la novela: «Las dos doncellas» de Cervantes</i> .....	155
ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ <i>El «Quijote» de Cervantes, el «Quijote» de Avellaneda y la Retórica del Siglo de Oro</i> .....	171
M <sup>a</sup> AZUCENA PENAS IBÁÑEZ <i>Gramática y Retórica en los sonetos de la parte primera de las «Rimas» de Lope de Vega</i> .....	189

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN	
<i>Del «Arte Nuevo» de Lope al arte “reformado” de Bances: algunas cuestiones de poética dramática</i> .....	207
VICENTE PICÓN GARCÍA	
<i>De Cicerón a Quintiliano: Retórica de los estilos y doctrina de la escritura</i> .....	223
JOSÉ RICO VERDÚ	
<i>«De eruditione poetica»</i> .....	239
JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO	
<i>De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro ...</i>	257
LÍA SCHWARTZ	
<i>La retórica de la cita en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega</i>	265
ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA	
<i>Nebrija y Erasmo en la «Rethórica en lengua castellana» de Miguel de Salinas</i> .....	287
CRÓNICA	
RAÚL LÓPEZ REDONDO	
<i>Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII. Resumen de la XIX edición del «Seminario Internacional Edad de Oro»</i> .....	299
RESEÑAS	
De DELIA GAVELA GARCÍA a FAUSTA ANTONUCCI (Edición, prólogo y notas de:) Pedro Calderón de la Barca, <i>La dama duende</i> . Con estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona: Crítica, 1999, 268 págs. ....	311
De JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL a ROSA ROMOJARO MONTERO, <i>Lope de Vega y el Mito Clásico</i> , Málaga: Universidad, 1998, 368 págs. ....	316
De ISABEL PÉREZ CUENCA a SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, <i>La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»</i> , Madrid: Gredos, 1999, 419 págs. ....	319

## RETÓRICA Y *ELOCUTIO*: JUAN LUIS VIVES

### I. LA *RHETORICA RECEPTA* COMO PUNTO DE PARTIDA

La retórica, desde sus orígenes en la Antigüedad griega y desde su organización latina<sup>1</sup>, se ha configurado como un sistema históricamente constituido que ha sido acogido por las generaciones posteriores, incluida la nuestra, ya en las puertas del siglo XXI, como *rhetorica recepta*<sup>2</sup>, retórica recibida e interpretada desde las perspectivas, intereses y actitudes de cada época y de cada momento. Ésta es el sistema retórico resultante de la elaboración llevada a cabo por Cicerón, por el autor de la anónima *Rhetorica ad Herennium* y por Quintiliano, además de la nada desdeñable aportación de los *rhetores latini minores*<sup>3</sup>. La *rhetorica recepta* se presenta con una configuración históricamente estructurada en cinco

---

<sup>1</sup> Vid. Thomas Cole, *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991; George A. Kennedy, *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

<sup>2</sup> Para el concepto de *rhetorica recepta*, vid. Tomás Albaladejo, «Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna)», en: Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez, Juan Sáez Durán (coords.), *Retórica y texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, págs. 3-14; vid. también Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1989, pág. 29. La organización y los componentes de la *rhetorica recepta* son ofrecidos en grandes sistematizaciones como la de Richard Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig: Teubner, 1885 (reimpr., Hildesheim: Olms, 1987) y la de Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1966-1967-1968.

<sup>3</sup> Vid. Carolus Halm, *Rhetores Latini Minores*, Leipzig: Teubner, 1863 (reimpr., Frankfurt: Minerva, 1964).

*partes artis: inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio o pronuntiatio*, a las que puede añadirse la *intellectio* como sexta operación retórica<sup>4</sup>, en tres géneros: deliberativo, judicial y epidíctico o demostrativo, y en la serie de las *partes orationis*, que está formada fundamentalmente por *exordium, narratio, argumentatio* y *peroratio*.

Esta retórica configurada en la Antigüedad proporcionó a la poética principalmente la coherente sistematización del conjunto de recursos integrado por los tropos y las figuras. El inevitable y enriquecedor acercamiento entre la retórica y la poética que tan tempranamente comenzó supuso un puente y una confluencia que, con distinta intensidad, siempre ha estado presente en el arte de lenguaje, del que forman parte el texto literario y el texto oratorio. A partir de esa inicial aproximación de la retórica a lo literario, en la que no hay que olvidar el papel desempeñado por los discursos de género epidíctico o demostrativo, que no requerían una decisión por parte de los oyentes, se fue produciendo una tendencia —latente en unos momentos, muy activa en otros— a la focalización en el estilo, en la *elocutio*, como componente del arte de lenguaje con una gran funcionalidad en la literatura y en la oratoria.

## 2. LA REDUCCIÓN DE LA RETÓRICA

En la actividad de construcción retórica de los tratadistas españoles de los siglos XVI y XVII<sup>5</sup> ocupa un lugar de primer orden uno de nuestros autores de

<sup>4</sup> Vid. Francisco Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante: Universidad de Alicante, 1987, págs. 93 y sigs.; Francisco Chico Rico, «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», *Castilla. Estudios de Literatura*, 14 (1989), págs. 47-55.

<sup>5</sup> Sobre la retórica española de los siglos XVI y XVII, vid. Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972; José Rico Verdú, *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973; Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980, y también Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa, 1977; Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994; Elena Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1989; Don Abbott, «La Retórica y el Renacimiento: An Overview of Spanish Theory», en: James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, Berkeley - Los Ángeles - Londres: University of California Press, 1983, págs. 95-104; José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid: Síntesis, 1994, págs. 102 y sigs.; Alfonso Martín Jiménez, «Rhetoric, Dialectic, and Literature in the Work of Francisco Sánchez, *El Brocense*», *Rhetorica*, 13, 1 (1995), págs. 43-59; Alfonso Martín Jiménez, *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997; Alfonso Martín Jiménez, «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», *Rhetorica*, 15, 1 (1997), págs. 1-39; vid. también Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona: Puvill Libros, 1986; Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona: Puvill Libros, 1989.

proyección más universal: Juan Luis Vives<sup>6</sup>. El filósofo valenciano intervino de manera decisiva a propósito de la relación entre retórica y estilo; su actividad en la concentración de la retórica en la *elocutio* se sitúa en una línea a la que corresponde un proceso de reducción de la retórica, es decir, de pérdida o abandono, como propios de la retórica, de determinados componentes con la consiguiente intensificación de los componentes que persisten. Esta línea cuenta con importantes antecedentes; anteriores a las obras de Vives son los *Rhetoricorum libri quinque* (1435) de Jorge de Trebisonda, que sigue a Hermógenes de Tarso en el interés por el estilo<sup>7</sup>, y *De inventione dialectica* (probablemente escrita hacia 1479 e impresa por vez primera en 1515) de Rodolfo Agrícola<sup>8</sup>. Son posteriores las *Scholae in liberales artes* (1569) de Pierre de la Ramée (Petrus Ramus)<sup>9</sup> y la *Rhetorica Petri Rami Regii Professoris praelectionibus observata* (1572) de Omer

<sup>6</sup> Sobre Juan Luis Vives, además de las obras citadas supra en nota 5 vid., entre otras, las siguientes aportaciones: Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, 2 vols., vol. I, págs. 625-37; Cesare Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milán: Feltrinelli, 1968, págs. 214-46; Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona: Antrhopos, 1993, págs. 111-20; Emilio Hidalgo-Serna, «La elocución y *El arte retórica* de Vives», estudio introductorio a Juan Luis Vives, *El arte retórica. De ratione dicendi*, ed., traducción y notas de Ana Isabel Camacho (con texto latino facsímil de la ed. de Gregorio Mayans y Siscar, cit. infra en nota 12), Barcelona: Antrhopos, 1998, págs. VII-XLIX; Eugenio Coseriu, «Acerca de la teoría del lenguaje de Juan Luis Vives», en: Eugenio Coseriu, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1977, págs. 62-85; Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, 2ª ed. en español, corregida y aumentada, 1ª reimpr.; Matilde Conde Salazar, «Presencia de Quintiliano en las «teorías psicológicas» de Juan Luis Vives», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, Logroño-Calahorra: Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra, 1998, 3 vols., vol. III, págs. 1209-18.

<sup>7</sup> Vid. John Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden: Brill, 1976; John Monfasani, «The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance», en: James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, op. cit., págs. 174-87; Cesare Vasoli, «La retorica e la cultura del Rinascimento», *Rhetorica*, 2, 2 (1984), págs. 121-37; John O. Ward, «Renaissance Commentators on Ciceronian Rhetoric», en: James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, op. cit., págs. 126-73; María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontianiana en la poética del Renacimiento*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Extremadura, 1992, págs. 17-23. Vid. también Luisa López Grigera, «La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de Oro», en: Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, op. cit., págs. 69-93; Luisa López Grigera, «Teorías del estilo en el Siglo de Oro», *ibid.*, págs. 95-103.

<sup>8</sup> Vid. Marc Cogan, «Rodolphus Agricola and the Semantic Revolutions of the History of Invention», *Rhetorica*, 2, 2 (1984), págs. 163-94; Peter Mack, *Renaissance Argument: Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*, Leiden: Brill, 1993.

<sup>9</sup> Vid. Petrus Ramus, *Scholae in liberales artes*, Basilea: Eusebius Episcopius et Nicolas F. Haerdes (ed. facsímil, Hildesheim: Olms, 1970), vol. I, cols. 273 y sigs. Vid. Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958; Albert W. Halsall, «Prolegomena to the Study of Renaissance's Rhetoric in the Twentieth Century», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 6 (1996), págs. 19-30.

Talon<sup>10</sup>, en las que sigue estando presente la reducción de la retórica impulsada por Vives, si bien tanto De la Ramée como Talon mantienen en la retórica la *actio* o *pronuntiatio*, además de la *elocutio*<sup>11</sup>.

Juan Luis Vives presenta en *De disciplinis* (1531) y en *De ratione dicendi* (1532) una visión y una concepción de la retórica acordes con la modernidad de su tiempo, en el que el lenguaje y el estilo se sitúan en el centro de la reflexión sobre la acción de la comunicación y la influencia en los receptores<sup>12</sup>. La reestructuración del sistema de conocimientos que tiene lugar en el siglo XVI, a la que Vives contribuye muy activamente, acoge la reorganización de la retórica a partir de un nuevo planteamiento del estatuto retórico de las *partes artis*. Vives afronta la situación de decadencia y corrupción en la que se encontraba en su tiempo la retórica, que llegó a ser utilizada sin conciencia de sus límites, creyéndose que todos los temas eran propios de ella<sup>13</sup>. Propone una nueva retórica con una revisión de sus relaciones con otras artes, especialmente con las que junto a aquella integraban el *Trivium*, la gramática y la dialéctica, con las cuales comparte como objeto el lenguaje y la comunicación dentro del conjunto de las siete artes liberales. En el libro I, «qui es de artibus in vniuersum», de *De causis corruptarum artium* escribe:

Recepta opinio est, septem esse liberales artes: Tres de sermone, Grammaticam, Dialecticam, quae eadem est Logica, Rhetoricam. Quattuor de quantitate, Geometriam, Arithmeticom, Musicam, Astronomiam, [...] <sup>14</sup>.

En el libro II, «qui est de Grammatica», puede leerse:

Veterum scriptorum consensio tres artes de sermone posuit, Grammaticam, quae quid, et qua ratione diceretur, indicaret.

<sup>10</sup> Vid. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra: Droz, 1984, 2ª ed., pág. 315.

<sup>11</sup> Vid. Vasile Florescu, *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse - Évolution - Perspectives*, Bucarest - París: Editura Academiei - Les Belles Lettres, 1982, págs. 110 y sigs.; Tomás Albaladejo, *Retórica*, op. cit., págs. 33-6.

<sup>12</sup> Juan Luis Vives, *De disciplinis libri XX* (t. I: *De causis corruptarum artium*; t. II: *De tradendis disciplinis*; t. III *De artibus*), Amberes: Michael Hillenius, 1531; Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, en: Juan Luis Vives, *Opera omnia*, ed. de Gregorio Mayans y Siscar, Valencia: Montfort, 1782-1785, vol. II. Agradezco al personal de la Biblioteca de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid su amabilidad al microfilmarme estas obras, así como toda su ayuda en la consulta de los fondos de dicha Biblioteca en los años de 1986 a 1991, en los que fui catedrático de aquella querida Universidad.

<sup>13</sup> Vid. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 48 v.

<sup>14</sup> Cfr. *ibid.*, fol. 2 r.

Rhetoricam, quae ornatum et cultum. Dialecticam, quae argumenta et probabilitatem. Vt in grammatica sit illud quod ipsi volunt docere. In dialectica probare, in rhetorica mouere<sup>15</sup>.

Y en el libro III, «qui est de Dialectica corrupta», establece una correlación entre gramática, dialéctica y retórica:

Grammatica vsque ad verborum coniunctionem progrediatur, Dialectica vsque ad argumentationem, Rhetoricam vsque ad sermonem, et quod exactius est, orationem<sup>16</sup>.

La retórica es confirmada como disciplina del lenguaje, junto a gramática y dialéctica, y, consiguientemente, es reconocida como disciplina del discurso, del lenguaje en discurso y, por tanto, del discurso que es construido con el lenguaje. Para esta concepción discursiva del lenguaje objeto de la retórica en Vives es decisiva la expresión «vsque ad sermonem, et quod exactius est, orationem». Esto implica que se refuerza la vinculación de la retórica con el lenguaje elocutivo en el discurso y asimismo la nueva posición de la *elocutio* en aquélla. En *De ratione dicendi* expresa Vives el fin de la retórica: «finis bene dicere»<sup>17</sup>, situado este fin en la tradición quintiliana («ars bene dicendi»<sup>18</sup>), se asienta sobre la gramática («recte loquendi scientia»<sup>19</sup>): hablar bien es más que hablar correctamente y hablar bien engloba el hablar correctamente<sup>20</sup>.

### 3. LA CONFIGURACIÓN DE LA RETÓRICA EN VIVES. LENGUAJE Y DISCURSO RETÓRICO

Vives examina las partes de la retórica, las operaciones retóricas, en el libro IV, «qui est de corrupta rhetorica», de *De causis corruptarum artium*. Escribe Vives: «Iam quinque fecerunt partes artis: Inuenire, disponere, eloqui, meminisse,

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*, fol. 23 r. A propósito de las ideas de Vives sobre la gramática, vid. Eugenio Coseriu, «Acerca de la teoría del lenguaje de Juan Luis Vives», *op. cit.*, págs. 70-3.

<sup>16</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 33 v.

<sup>17</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 94.

<sup>18</sup> Cfr. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. de Michael Winterbottom, Oxford: Oxford University Press, 2 vols., 1970, págs. 2, 17, 27. Vid. el comentario de David Pujante, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño - Calahorra: Instituto de Estudios Riojanos - Ayuntamiento de Calahorra, 1996, pág. 40.

<sup>19</sup> Cfr. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. cit., págs. 1, 4, 2.

<sup>20</sup> En el libro I de *De tradendis disciplinis* escribe Vives a propósito de la gramática y la retórica: «In sermone sunt regulae, quae ad emendatam elocutionem faciunt, quae est grammatica. Sunt quae ad aptationem consentaneae orationis rebus, personis, locis, temporibus, quae est rhetorice», cfr. Juan Luis Vives, *De tradendis disciplinis*, ed. cit., fol. 85 v.

pronunciare, alij alia addidere, vt quidam iudicium»<sup>21</sup>. La *memoria* es para Vives una parte de la naturaleza, necesaria en todos los conocimientos, por lo que está presente en la gramática, en la dialéctica, en la aritmética y en el derecho. La memoria no es, por tanto, exclusiva de la retórica<sup>22</sup>. La *actio* o *pronuntiatio* no es imprescindible en la retórica, pues el orador también escribe y puede comunicarse sin el gesto<sup>23</sup>. La *inventio* es necesaria para todas las artes y, como hallazgo de argumentos, es una parte de la dialéctica, a la que está vinculado también el *iudicium*<sup>24</sup>. La débil posición de las *partes orationis* deja a la *dispositio* en una situación de aproximación a la dialéctica y de desvinculación de lo esencial de la retórica<sup>25</sup>. Solamente la *elocutio*, la elocución, que es la *pars artis* de la que depende el estilo, es para Vives propia de la retórica: «Elocutio magis artis huius est propria»<sup>26</sup>. A continuación hace una crítica de la división tripartita clásica de los estilos y, teniendo en cuenta elementos del estilo como la elección de palabras, el contexto y la composición rítmica, los giros y las figuras, la agudeza, etc., considera que pueden ser más de tres<sup>27</sup>.

El interés de Vives por la *elocutio* es paralelo a su interés por el «sermo»<sup>28</sup>, por el lenguaje con el que se construye el discurso —no se olvide la expresión antes citada y destacada «vsque ad sermonem, et quod exactius est, orationem»—. El «sermo communis», el lenguaje comunicativo, es su objeto, no el lenguaje abstracto<sup>29</sup>. En este sentido, Vives se sitúa en una tradición de atención al lenguaje

<sup>21</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 50 r.

<sup>22</sup> «Principio meminisse naturae est, quae si arte adiuuatur non protinus est rhetoricae, sed peritiae cuiusdam», cfr. *ibid.*, fol. 50 r. Vid. Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974; Juan Carlos Gómez Alonso, «Influencia de memoria y actio en la construcción del discurso retórico», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 8 (1997), págs. 129-39.

<sup>23</sup> «Pronunciare vero ornamentum est artis, non pars. Scribendo enim tueri orator potest suum munus, et maximus esse orator sine gestu, tametsi non eam habeat venustatem, gratiam, vim, vt magistratus sordide aut neglectim vestitus», cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 50 r.

<sup>24</sup> «Quid inuenire, an huius esse artis, avt omnino vllius dicemus, de coelis, de homine, de tota natura, de moribus, de publica re, de priuata, quae sis dicturus excogitare, atque inuenire? [...] Sed ratio inquirendi argumenta dialectici est», cfr. *ibid.*, fols. 50 r-v.

<sup>25</sup> «Itaque cumulus ille rerum, qui quum a latinis, tum vero a graecis scriptoribus anxie congeritur, quid dicendum in prooemio, in narratione, argumentando, concitando animos, aut sedando, in epilogis, in suspitionibus immittendis, augendis, animaduertendis, tollendis, non sunt huius artis, [...]», cfr. *ibid.*, fol. 50 v.

<sup>26</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>27</sup> Vid. *ibid.*, fols. 50 v-51 r.

<sup>28</sup> Vid. Eugenio Coseriu, «Acerca de la teoría del lenguaje de Juan Luis Vives», op. cit., especialmente págs. 66-70.

<sup>29</sup> Escribe Coseriu: «A Vives no le interesa lo que las oraciones significan, o pueden significar, en sentido lógico y en un enfoque puramente formal y abstracto, sino lo que con ellas se entiende propiamente cuando se las emplea en la *societas humana*», cfr. *ibid.*, pág. 79. Vid. Emilio Hidalgo-Serna, «La elocución y *El arte retórica* de Vives», op. cit., págs. XI y sigs.

comunicativo y no abstracto en la que sigue a Lorenzo Valla<sup>30</sup> y a Elio Antonio de Nebrija<sup>31</sup>. En el centro del interés retórico de Vives se halla su concepción del lenguaje como instrumento de la comunicación: «*miror esse, qui ei facultati parum tribuant, quae sermonis rationem docet, ad res maximas utilissimae si recte utaris, ut contra perniciosissimae si prave*»<sup>32</sup>. La «*sermonis ratio*», arte del lenguaje en discurso, tiene la posibilidad de la utilidad y del perjuicio, dependiendo del modo en el que sea empleada. Juan Luis Vives se sitúa, pues, en un planteamiento próximo al de Quintiliano, para quien la retórica puede y debe ser utilizada para el bien, aunque alguien puede usarla con mal fin<sup>33</sup>.

Vives asienta su concepción retórica sobre el lenguaje con énfasis en su imprescindible dimensión comunicativa y social, como lenguaje en discurso con las consiguientes implicaciones pragmático-comunicativas<sup>34</sup>. En la explicación de Vives, la facultad del lenguaje es esencial para el hombre en la vida en sociedad:

Sed ea mens, quoniam corpore est contacta, et homo ipse in societate vitam acturus, quemadmodum ad sempiternam illam societatem est conditus, ut se aliis possit explicare, sermonem est sortitus, qui ex mente derivatur, tamquam ex fonte rivus<sup>35</sup>.

En concordancia con esta idea del lenguaje, la retórica, como técnica de la comunicación lingüística discursiva, constituye un fundamento clave para la vida del ser humano en sociedad. En la «*Praelectio*» al cuarto libro de la *Rhetorica ad Herennium* se ocupa Vives de la facultad de lenguaje del ser humano y con-

---

<sup>30</sup> Vid. Nancy Struever, «Lorenzo Valla: Humanist Rhetoric and the Critique of the Classical Languages of Morality», en: James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, op. cit., págs. 191-206; Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, op. cit., págs. 121-41; Peter Mack, *Renaissance Argument: Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*, op. cit.; Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 149-59.

<sup>31</sup> Vid. Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978; Emilio Hidalgo-Serna, «La elocución y *El arte retórica* de Vives», op. cit., pág. XXVIII. Al referirse a la elegancia del discurso, Vives tiene presente a Valla: «*de hac elegantia Grammatici non pauca ut Lau. Valla voluminibus sex*», cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 143.

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 90.

<sup>33</sup> Vid. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. cit., especialmente págs. 2, 16.

<sup>34</sup> Vid. en relación con la concepción del discurso retórico como acción Josef Kopperschmidt, *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart: Kohlhammer, 1976, 2ª ed.; también Antonio López Eire, *Actualidad de la retórica*, Salamanca: Hespérides, 1995, pág. 139; Teun A. van Dijk, «The Study of Discourse», en: Teun A. van Dijk (ed.), *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, vol. 1, Londres: Sage Publications, 1997, págs. 1-34, págs. 13-4.

<sup>35</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 93.

sidera necesaria la elaboración del discurso según el arte para que éste sea eficaz comunicativamente:

Belluas, quas philosophi vocarunt irrationabiles, concipere mente pleraque ut homines, nemo unquam sani sensus dubitavit; ea vero aliis nota facere, nullis verbis queunt, significare nonnullis signis in quibusdam, iisque perpaucis, difficulter quidem satis videmus. Hinc apud Graecos sunt ἀφωνα, id est non vocalia, dicta, quod solis hominibus, utpote utentibus ratione, datum sit loqui; ceterea animantia sunt expertia voce: magna profecto hominis praestantia et perfectio; quod quicquid velit, hominibus aliis expeditissime potest vocibus patefacere: hoc certe vocamus loqui. [...] Affectus igitur nostros, et nos, aliis cognitos reddere sermone nitimus, et movere illorum similes desideramus: incompta ac horrida sane verborum congeries, non modo quod proposuit nunquam efficiet, sed in contrarium, audientes torquet.

Vir tamen hic noster, quem volumus, qui apte ornateque de singulis rebus disseret, tamquam in hortos, per manus ducens, hominum mentes in omnes affectus inducet, animorum quorumlibet ac voluntatum imperium habebit, et sine repugnantia quadam verbis illius ac orationi parentes<sup>36</sup>.

El planteamiento de Vives tiene como centro la retórica, no sólo sin olvidar sus vínculos con la sociedad, sino, antes bien, situándolos en un plano fundamental en su propuesta de construcción lingüístico-cívica. Escribe Vives en *De causis corruptarum artium*: «Rhetor condit ciuitatem»<sup>37</sup>, frase que es un reconocimiento pleno de la implicación cívica de la retórica. Con esto hay que relacionar el comienzo del libro IV de *De causis corruptarum artium*:

Humanae omnes societates duabus potissimum rebus vincuntur, ac continentur: iustitia et sermone, quarum si alterutra desit, difficile sit coetum, et congregationem vllam siue publicam, siue priuatam diutius consistere, ac conseruari, neque enim vel cum iniquo possit quis habitare et contrahere vitae commercia, siue sit ipse optimus, siue iniquissimus, vel cum eo velit viuere, quem non intelligit<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *In quartum Rhetoricorum ad Herennium Praelectio*, en: Juan Luis Vives, *Opera omnia*, ed. cit., vol. II, pág. 87. Es significativo que el objeto de esta «Praelectio» sea el libro cuarto de la anónima retórica latina, que, como es sabido, está dedicado a la *elocutio* y, por tanto, contiene las figuras y los tropos.

<sup>37</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 33 v.

<sup>38</sup> Cfr. *ibid.*, fol. 47 v.

A continuación establece las diferencias entre justicia y lenguaje:

Itaque duo sunt velut clauī, quis conuentus hominum reguntur iustitia et sermo; sed iustitia tacitas habet vires, et lentas; sermo vero praesentiores, et magis celeres: quia altera rationis et consilii vim admonet, alter animi motus excitat<sup>39</sup>.

Igualmente hay que conectar con la mencionada implicación cívica de la retórica el comienzo del prefacio de *De ratione dicendi*, en el que el valenciano manifiesta que el lenguaje y la justicia son los vínculos de la asociación humana:

Qui humanae consociationis vinculum dixerunt esse justitiam et sermonem, hi nimirum acute inspexerunt vim ingenii humani; quorum duorum sermo certe fortior est ac validior inter homines, propterea quae justitia, ut mitis et blanda, in solis mentibus recte ac probe institutis aliquid impetrat juris; sermo autem et mentes ad se allicit, et in affectibus dominatur, quorum in totum hominem impotens est regnum et praegrave<sup>40</sup>.

Se trata de una equiparación de lenguaje y justicia en la que, no obstante, Vives concede mayor poder al lenguaje, puesto que éste afecta a todos los seres humanos y es objeto de la experiencia cotidiana:

Praesens autem institutum est de sermone tractare, qui quantas habeat in omnes vitae partis, singulis etiam momentis, vites, quorumque et quam admirabilium operum sit auctor, quum nemo sit qui non quotidie cum in aliis experiatur, tum in se ipso [...] <sup>41</sup>.

El filósofo valenciano tiene una idea global y completa de la estructura comunicativa. La articulación de la retórica que propone tiene en cuenta todos los aspectos y dimensiones de la comunicación lingüística:

Materia hujus artis est sermo, et haec utique mutuata, non propria: finis bene dicere; artificis autem explicare quae sentiat, aut persuadere quae velit, aut motum animi aliquem excitare, vel sedare<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.* Es de gran interés la consideración que hace Vives de la importancia de la «vis dicendi» en las sociedades en las que se habla públicamente para persuadir.

<sup>40</sup> Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 90.

<sup>41</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>42</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 94.

En este fragmento de *De ratione dicendi* están presentes el lenguaje, su fin en el discurso, el orador y el oyente, en lo que constituye una visión completa del hecho retórico<sup>43</sup>. Esta visión sostiene la configuración semiótica de la retórica, con sus dimensiones sintáctica, semántica y pragmática<sup>44</sup>. Aunque sólo la *elocutio* se mantiene como parte propia de la retórica, ésta no pierde en Vives su caracterización global semiótica. Caracterización que se asienta sobre la estructura a la vez textual, referencial y comunicativa de la retórica, ya presente en la *Retórica* de Aristóteles: «porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente»<sup>45</sup>. Las *partes artis* contribuyen a afianzar esta estructura compleja de la retórica; no obstante, la pérdida de la condición de partes propias de la retórica que sufren aquellas partes distintas de la *elocutio* no implica que la comunicación retórica se vacíe de las actividades discursivas correspondientes a estas partes. Y es que Vives no deja de tener una concepción semiótica del lenguaje en discurso, en la que, en una interpretación actual de su planteamiento, sobre el componente sintáctico y el componente semántico se asienta el que podemos considerar componente pragmático<sup>46</sup>. El fin de la retórica es, como ya se ha expuesto, hablar bien, hablar con eficacia, es explicar lo que se siente, persuadir de aquello que se quiere, influir en el receptor moviendo o tranquilizando su ánimo. Está clara para Vives, por tanto, la triple dimensión locutiva, ilocutiva y perlocutiva de la retórica<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> A propósito del concepto de hecho retórico, vid. Tomás Albaladejo, *Retórica*, op. cit., págs. 43-64.

<sup>44</sup> En cuanto a la organización semiótica de la retórica, cuya consideración es necesaria para explicar la comunicación retórica en todos sus aspectos, vid. Tomás Albaladejo, «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)», en: VV. AA., *Investigaciones Semióticas III. Retórica y Lenguajes*, Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, 5-7 de diciembre de 1988, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, vol. I, págs. 89-96.

<sup>45</sup> Cfr. Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., 1358a37-1358b2.

<sup>46</sup> Para la fundamentación pragmática de la retórica vid. Josef Kopperschmidt, *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, op. cit.; Dieter Breuer, *Einführung in die pragmatische Texttheorie*, Munich: Fink, 1974, págs. 140-209; Antonio López Eire, *Actualidad de la retórica*, op. cit., págs. 135-77; Tomás Albaladejo, «Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico», en: Mercedes Rodríguez Pequeño (comp.), *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993, págs. 47-61; Tomás Albaladejo, «The Pragmatic Nature of Discourse-building Rhetorical Operations», *Koiné*, 2 (1993), págs. 5-13.

<sup>47</sup> Lo ilocutivo y lo perlocutivo de la retórica se asientan sobre lo locutivo, sobre la construcción lingüística, en una estructura en la que las relaciones pragmáticas de carácter ilocutivo tienen como base al orador y las relaciones pragmáticas de carácter perlocutivo al receptor. A propósito de estas relaciones, vid. Carla Marelllo, «Aspetti illocutori e perlocutori della retorica», en: Federico Albano Leoni, Maria Rosaria Pigliasio (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma: Bulzoni, 1979, págs. 25-35.

El lenguaje que Vives concibe como objeto de la retórica tiene una caracterización intrínseca que es la proyección del mismo en los receptores. No en vano, para Vives el sentido de la retórica está en la dimensión social del ser humano y en la comunicación inherente a la misma. Da gran importancia al concepto de enseñar («docere») y, consiguientemente, la defensa que hace es la del discurso comprensible, que permita aclarar y mostrar a los oyentes lo que se les quiere enseñar: «Finis hujuscemodi orationis est intelligi, dicentis vero explicare quae animo concipiat, et ad audientem perferre»<sup>48</sup>, si bien admite la posibilidad de no hablar claro con la intención de despertar el interés del oyente:

Quandoque non statim volumus intelligi, sed diligentiam excitare auditoris, quod sit in praeceptis artium a nonnullis, tum in ludicris rebus, et ad eos auditores, qui quae intelligentiae sint exposita, parvi faciunt<sup>49</sup>.

Antonio García Berrio ha aportado un estudio imprescindible y altamente clarificador de las ideas retórico-poéticas de Vives, de su concepción del arte de lenguaje y de la comunicación en relación con las tres dualidades retórico-horacianas *ars-ingenium*, *res-verba* y *monere-delectare*<sup>50</sup>. Estas tres parejas conceptuales, que, estrechamente relacionadas entre sí, engloban la totalidad del hecho literario y del hecho retórico, constituyen la estructura de la teoría literaria renacentista de base horaciana<sup>51</sup>. La organización semiótica comprensiva de la totalidad del hecho comunicativo que subyace a las mencionadas dualidades está presente en la explicación retórica de Vives.

La persuasión es, lógicamente, objeto de gran interés para Vives en su explicación de la retórica. Es uno de los fines del discurso retórico y, sin duda, una de las formas más importantes de influencia del orador en el oyente. «Persuadere, est efficere ut credat quis id quod volumus; actionis hujus finis est fides, instrumentum in proposito, oratio»<sup>52</sup> escribe Vives en el capítulo XIII («De persuadendo») del libro II de *De ratione dicendi*, en una concepción de la persuasión que incluye la influencia en el pensamiento del oyente, lo que también se conoce como convicción<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 158.

<sup>49</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>50</sup> Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., especialmente págs. 27-34, 337-41, 423-8.

<sup>51</sup> Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, op. cit., págs. 227-489.

<sup>52</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 159.

<sup>53</sup> Sobre la persuasión y la convicción, vid. Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos, 1989, págs. 65 y sigs.

Presenta Vives una distinción que es de gran actualidad en la consideración actual de la retórica en sociedad. La posición del discurso persuasivo es distinta según haya discursos contrapuestos y enfrentados entre sí o no los haya. En tal sentido, Vives ofrece la importante distinción entre discursos en los que hay contradicción y aquellos otros en los que no se contradice. La determinación de la causa no es difícil en los primeros:

In quibus dissertationibus contradictionem habemus, ac repugnantem, in iis haud difficile fuerit, quid positum sit in controversia, perspicere; de quo enim dissidetur, hoc utriusque est petendum pro sua parte, sive infirmando, sive confirmando, qui a Rhetoribus status nuncupatur, et cardo, et caput causae<sup>54</sup>.

Se trata de situaciones retóricas, es decir, de situaciones de comunicación discursiva, correspondientes principalmente al género deliberativo y al género judicial. En cambio, en las situaciones propias del género epidíctico o demostrativo puede resultar menos evidente la causa:

Ubi non est qui contradicat, ut quum gratias agimus, quum consolamur, in orationibus nuptialibus, et funebribus, in his spectandum, quid velimus efficere postremum; si tantum propositum sit aliquid exponere, nihil sollicito credant ne alii, nullo opus est statu; sin aliquid sit animus probare esse, non esse, faciendum, aut secus, in omnibus distinctionibus temporum, res ipsa extrema non simpliciter affirmata, sed per quaestionem, ponet tibi statum ob oculos<sup>55</sup>.

En efecto, hay situaciones retóricas en las que los discursos de las distintas partes están enfrentados entre sí, mientras que hay otras en las que o bien hay un solo discurso o bien varios discursos que no se enfrentan y que pueden confluír entre sí. Esta distinción que hace Vives supone, en mi opinión, un refuerzo de los géneros retóricos propuestos en la *Retórica* de Aristóteles, que constituyen una construcción teórica en la que es fundamental la dicotomía que se establece entre discursos con respecto a los cuales el oyente decide y discursos en relación con los que no decide<sup>56</sup>. Ello sin perjuicio de que en *De causis corruptarum artium* Vives considere que los géneros aristotélicos no agotan las posibilidades de la realidad de los discursos; así, los discursos de agradecimiento, de felicita-

---

<sup>54</sup> Vid. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 160.

<sup>55</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>56</sup> Vid. Aristóteles, *Retórica*, ed. bilingüe griego-español de Antonio Tovar, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971, 1358b2-8.

ción, de consolación, el discurso histórico y el discurso didáctico poseen una constitución diferente de la de los tres géneros:

Quis non videt, ad agendas gratias, ad gratulationes, ad consolationes, ad historiam, ad descriptionem, ad praeceptiones longe esse alia, et inuentione, et elocutione opus, quam ad iudicia, et consultationes, et demonstrationes<sup>57</sup>.

En la estructura de la comunicación retórica que Vives tiene presente desempeñan un papel fundamental los afectos, como no podía ser de otra manera de acuerdo con la función que el oyente tiene ante el discurso. Escribe Vives: «Affectus est facultas animi, qua de bono vel malo opinato movemur»<sup>58</sup>. Imprescindibles en la retórica, de ellos depende la vinculación que el propio oyente asume con el discurso. Como Cesare Vasoli explica, para Vives la función de la retórica es intensificar la razón de los argumentos y, mediante los recursos elocutivos que le son propios, hacer que el receptor llegue a estar predispuesto hacia aquello que se le propone en el discurso<sup>59</sup>.

Pero la relación entre oyente y discurso y, a través de éste, entre aquél y el orador se sostiene sobre el mantenimiento de la atención del oyente en el proceso de comunicación. Clave en este sentido y también en el conjunto de su concepción de la retórica es el capítulo XV del libro II de *De ratione dicendi*, que Vives titula «De tenendo auditore». Para Vives esta relación con el oyente consiste, más que en deleitarlo, en retenerlo: «[...] quo tenere auditorum mentes cupit dicendo»<sup>60</sup>. La retención del oyente es más amplia que el deleite: «oratio haec alias moestos dimittit auditores, alias lacrimantes, alias pavidos, ut in historiis et fabulis, itaque magis de detinendo nominetur, quam delectando»<sup>61</sup>. El deleite es para Vives uno de los medios de la retención, pero no el único, ya que también la admiración y los afectos contribuyen a aquélla: «res quibus capiuntur, sive delectatione continentur, sive admiratione, sive concitato affectu, quem nolint pendentem relinquere»<sup>62</sup>. Es importante que tanto las *res* como las *verba* actúen

<sup>57</sup> Vid. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 49 v.

<sup>58</sup> Vid. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 164.

<sup>59</sup> Escribe Vasoli: «La retorica sa attribuire al sapere una forza persuasiva che è invece strana alla pura espressione logica e può cosí porre anche le passioni umane al servizio della scienza, inducendo le menti ad accettare e far proprie quelle verità che forse respingerebbero se fossero presentate senza alcun 'ornamento' oratorio», cfr. Cesare Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, op. cit., pág. 246.

<sup>60</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 171.

<sup>61</sup> Cfr. ibid. A propósito de la diferencia entre deleitar y retener, vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 427.

<sup>62</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 171.

en la retención del oyente: «detinentur porro homines oratione vel propter res, vel propter verba»<sup>63</sup>.

No deja de ser significativa la importancia que Vives presta al oyente, a cuyo servicio se halla el discurso:

Et quoniam oratio haec tota servit auditori, nec ullum ab eo praemium petit nisi ut auscultet, libera est et soluta, quasique sui juris et mancipii, immo vero ex lex, nullam enim habet praescriptam legem in verbis, et compositione<sup>64</sup>.

Se trata de una preeminencia del oyente que no está alejada de lo que manifiesta Aristóteles en el final del pasaje antes citado: «[...] y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente».

De la relevante presencia que el oyente tiene en la idea de la retórica de Vives depende el componente discursivo que es el *decorum*. Sin que Vives olvide la adecuación entre quien habla y sus palabras, su planteamiento en este aspecto retórico puede resumirse en las siguientes palabras de *De ratione dicendi*: «Unicuique sermo est dandus naturae ac ingenio suo conformis; tum habitui, quem illi affingimus»<sup>65</sup>. Este tratamiento del oyente está relacionado con la noción que denomino poliacroasis<sup>66</sup>, atendiendo a la variedad de los oyentes de los discursos retóricos. El orador examina el conjunto de personas que constituyen su auditorio e intenta hacerse una imagen global del mismo, pero también de los distintos grupos e incluso de los individuos que lo componen, con el fin de producir, en la medida de lo posible, un discurso que mantenga una relación de adecuación con el complejo auditorio<sup>67</sup>. El *decorum* también incluye la adecuación entre las *verba* y las *res*, que es imprescindible para la eficacia comunicativa que se espera del discurso retórico y que está en la base del lenguaje retórico<sup>68</sup>.

#### 4. EL ESTILO EN VIVES. LA METÁFORA NECESARIA

La potenciación de la *elocutio* como parte propia de la retórica supone una atención especial a los recursos de lenguaje en el discurso. La función del len-

<sup>63</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>64</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 172.

<sup>65</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 186.

<sup>66</sup> Vid. Tomás Albaladejo, «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9 (1998), págs. 155-67.

<sup>67</sup> A propósito de la adecuación al auditorio, vid. Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, op. cit., págs. 52 y sigs.

<sup>68</sup> Vid. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., págs. 173 y sigs.

guaje retórico está plenamente inserta en la estructura de la comunicación retórica que propone Vives.

Antonio García Berrio ha resaltado la importancia de Vives en cuanto al arte verbal con su retórica de proyección poética. El autor de *De ratione dicendi* se adelanta al Manierismo y al Barroco con una defensa del deleite estético-formal de la obra, defensa que, no obstante, no deja de ser prudente y ponderada<sup>69</sup>. También hace una proclamación de la naturaleza frente a la técnica: «natura primorum inventorum rhythmum est secuta, ars metrum fecit ex rhythmum, ¿quanto porro es arte potior natura?»<sup>70</sup>.

Es el retórico un lenguaje que se halla al servicio de la comunicación y del oyente, al que no sólo no se le debe obstruir la capacidad de interpretación, sino que se le deben proporcionar los medios que hagan posible la comunicación. Es en este planteamiento, que recoge la adecuación entre *res* y *verba*, en el que se sitúan la necesidad de la metáfora y también su conveniencia como un tipo de necesidad:

In translationibus, vel necessitati servitum est, vel commoditati. [...] Necessitas est, quum deest verbum quo res significetur, tum asciscimus quam maxime vel aptum, vel vicinum, aut rei aut nobis. Commoditas genus est necessitatis quoddam; nam non egemus modo illis sine quibus agere nullo modo possumus, sed sine quibus agere nullo modo possumus, sed sine quibus aegre, aut parum vel recte vel apposite: [...] Significantia translationis est, quando melius res intelligitur, et quasi ponitur ob oculos<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> García Berrio explica magistralmente la posición de Vives: «La iniciativa de Vives puede significarse como modelo antecedente y estímulo de la proclamación verbalista del culteranismo barroco, pero sin compartir en absoluto la totalidad de convicciones y preferencias estéticas involucradas en dicha posición posterior. Pues el gran humanista valenciano no dejó de establecer cautelas contra los excesos vulgares del verbalismo vacuo, proponiendo siempre como ideal del discurso sensato y ponderado la acertada correlación entre palabras, dulces y ponderadas, y contenidos significativos incorporados, la justa proporción de palabra y mundo», cfr. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna(2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 425-6.

<sup>70</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pág. 222. Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna(2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 337 y sigs. Vid. también Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, op. cit., págs. 111 y sigs.

<sup>71</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., págs. 99-100. Previamente ha explicado Vives en qué consiste la metáfora: «Sunt alia [vocabula] quae a loco naturali in alium transierunt, quae sunt propemodum plura quam quae in su origine perseverarunt. Transitus hic a Graecis metaphora, a nostris translatio nominatur: sed nec ita tamen transeunt, ut locum suum amittant penitus; quanquam in suo loco non manent quum sunt in alieno, non illis tollitur tamen facultas revertendi ad suum; etsi in his, quod transit quadantenus in eo remanet unde migrat: nam vel majus contrahitur ad minus, vel minus exporrigit se ad majus, vel idem in se ipso volvitur, nempe in simili: similitudo»; cfr. *ibid.*, pág. 97. A propósito de la analogía como base de la metáfora, vid. Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974, 1457b7-33.

La concepción de la metáfora, no como algo que a manera de adorno se aplica al discurso, sino como mecanismo y resultado de una verdadera necesidad expresiva<sup>72</sup>, hace de *De ratione dicendi* una obra con una auténtica propuesta de modernidad<sup>73</sup> en la explicación del estilo. Frente a las concepciones de la metáfora y del tropo en general como desvío en relación con un significado recto, Vives tiene una idea de la metáfora como un mecanismo necesario para la adecuación entre *res* y *verba*. La metáfora hunde así sus raíces en las *res*, que la exigen con el fin de ser expresadas adecuadamente. La metáfora es creada de manera necesaria cuando lo que se desea expresar no puede ser expresado por medio de las construcciones lingüísticas habituales. La metáfora es el instrumento que proporciona la única vía posible de configurar lingüísticamente determinados elementos referenciales que queremos comunicar<sup>74</sup>. El lenguaje metafórico tiene máxima importancia para Vives, pues es el único que, a pesar de la modificación histórica del lenguaje y a pesar de que las palabras de una lengua no son infinitas, hace posible que se mantenga la capacidad comunicativa del ser humano. El ingenio que permite el hallazgo de la palabra sobre la relación de semejanza es fundamental para la actividad metafórica.

Una retórica en la que la *elocutio* es el principal componente, en la medida en que es la única operación propia, no puede sino dedicar un lugar central a la metáfora, por el papel que ésta tiene en la construcción lingüística del estilo. La metáfora es un elemento clave en la retórica de Juan Luis Vives, que ve en ella la fuerza de la expresividad y el poder del lenguaje. El planteamiento metafórico de Vives implica el reconocimiento de la función de las *verba*, con acepta-

---

<sup>72</sup> Sobre la idea de necesidad en el lenguaje, vid. Emilio Hidalgo-Serna, «La elocución y *El arte retórico* de Vives», op. cit., págs. XVII-XIX; Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, op. cit., págs. 111-4.

<sup>73</sup> Vid. Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 32-3.

<sup>74</sup> Vid. Stefano Arduini, «La figura como universal antropológico de la expresión», *Castilla. Estudios de Literatura*, 18 (1993), págs. 7-18; Stefano Arduini, *Retorica e traduzione*, Urbino: Università degli Studi di Urbino, 1996; Stefano Arduini, «El concepto de figura en la *Instituto oratoria* de Quintiliano», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., vol. I, págs. 125-40. De gran interés es el libro de Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad, 1980. De gran importancia para la elucidación del funcionamiento metafórico es la teoría figural de García Berrio; vid. Antonio García Berrio, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges: Trames - Université de Limoges, 1985, págs. 257 y sigs.; Antonio García Berrio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998, págs. 415-744, y también Antonio García Berrio, «Quintiliano: *ratio* universalista y *partitiones* infinitas», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., vol. I, págs. 21-41.

ción de sus límites; como ha explicado García Berrio, Vives se muestra altamente consciente de los riesgos del verbalismo vacío<sup>75</sup>.

El autor de *De ratione dicendi* pone las bases del lenguaje ingenioso y conceptista. Juan Luis Vives propone una auténtica teoría del lenguaje literario o, más bien, una teoría del arte de lenguaje, desde la cual está sustentando, aunque lejos de excesos verbalistas, la extraordinaria experimentación lingüística artística de la Edad de Oro<sup>76</sup>. Como advierte García Berrio, hay que tener presente a este respecto, no obstante, la diferencia entre poesía y oratoria, con fundamentación en la intransitividad del deleite en aquélla frente a la transitividad en ésta<sup>77</sup>.

La importancia de Vives para la poética y la retórica está fuera de toda duda. Su concepción de «la gran Retórica», en palabras de Marcelino Menéndez Pelayo<sup>78</sup>, con la que lleva a cabo la construcción de una teoría del arte de lenguaje, en cuyo objeto están incluidas, con sus diferencias, la literatura, la oratoria y otros textos lingüísticos artísticos, hace que la aportación de Vives sea imprescindible no sólo en la historia de la reflexión lingüístico-literaria, sino también en la explicación actual de la problemática del arte verbal. A propósito de la relación entre retórica y poética, Antonio García Berrio hace la siguiente valoración de la actitud de Vives:

<sup>75</sup> Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 425-6. En *De causis corruptarum artium* Vives escribe: «Sed certe, si detur optio, quis non malit multo immundum, spurcumque magnis de rebus, atque excellentibus sermonem, quam de nugis comptissimum atque ornatissimum.», cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 56 v.

<sup>76</sup> Hidalgo-Serna escribe: «Vives afirma la eficacia del lenguaje originario para llegar a hacer concepto ingenioso de aquellas relaciones y significaciones que son inaccesibles a la visión racional. La revalorización humanística de la elocución (*elocutio*) y del método inventivo de hablar determinará más tarde la creación poética y filosófica de Cervantes, Góngora, Gracián o Calderón. Estos poetas, filósofos y humanistas españoles inmortalizaron un siglo más tarde la función cognoscitiva de la palabra metafórica y las posibilidades inventivas del arte de hablar y del método ingenioso, radicalmente diversos del concepto abstracto y del saber metafísico», cfr. Emilio Hidalgo-Serna, «La elocución y *El arte retórica* de Vives», op. cit., págs. XV-XVI.

<sup>77</sup> Cfr. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 427-8.

<sup>78</sup> Menéndez Pelayo valora muy positivamente la retórica de Vives: «Esta importantísima revolución, que consiste en haber extendido el dominio de la Retórica, de la gran Retórica, es decir, de la teoría artística de la palabra, a todos los géneros en prosa, y no tan sólo a la oratoria política o forense, como era uso de los antiguos; y el otro principio vivista, no menos luminoso y fecundo, de haber colocado esta teoría de la palabra después de la teoría del razonamiento, considerando la Retórica como una derivación y consecuencia de los estudios filosóficos, con lo cual puede decirse que se colocó Vives a dos pasos de la moderna preceptiva, dan a los tres libros *De arte dicendi* un lugar aparte y muy glorioso en el cuadro de nuestra preceptiva clásica», cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, op. cit., vol. I, pág. 625.

Retórica y poética, nacidas como ciencias diferentes, no sólo no se esfuerzan durante este periodo por descubrir sus puntos en común como disciplinas de investigación —o aun de normativa lingüística—, sino que se observa visiblemente en cada una de ellas tensión y rigidez positivas para no verse absorbida por la otra, para mantener las peculiaridades y morfología que les ha impuesto una tradición de sistemática doctrinal más bien caprichosa, de la que ya se quejara el genio penetrante y sin prejuicios de Luis Vives<sup>79</sup>.

Para Vives la retórica tiene su eje en la *elocutio*, territorio natural del estilo, pero, a pesar de su reorganización de la retórica en *De causis corruptarum artium*, no anula completamente las otras partes de aquélla. Puede considerarse que su posición es, en este sentido, más abierta que las de Pierre de la Ramée y del discípulo de éste Omer Talon, iniciadores en el espacio cultural francés de la reducción de la retórica que continuará con Du Marsais<sup>80</sup> y Fontanier<sup>81</sup>, como una línea de retórica restringida<sup>82</sup>, y se impondrá a pesar de la existencia de una línea de retórica completa<sup>83</sup> en la que en el siglo XVIII se sitúa la *Retórica* de Gregorio Mayans y Siscar<sup>84</sup>.

En la concentración de la retórica en la *elocutio* Vives actúa con suficiente responsabilidad como para no olvidar la historia de la retórica, que, en definitiva, está contenida en la *rhetorica recepta*, y para aportar en *De ratione dicendi* una sólida concepción de la estructura comunicativa de la retórica, en la que, evidentemente, la *elocutio* no es el único ámbito retórico en juego. El que la

<sup>79</sup> Cfr. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 74.

<sup>80</sup> Vid. César Chesneau Du Marsais, *Traité des tropes*, París: Flammarion, 1988.

<sup>81</sup> Vid. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, París: Flammarion, 1977.

<sup>82</sup> Vid. Gérard Genette, «La rhétorique restreinte», en: Gérard Genette, *Figures III*, París: Seuil, 1972, págs. 21-40; Antonio García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2 (1984), págs. 7-59; Ángel Gabilondo, «Pliegues y despliegues de la retórica. (Hacia una retórica de sí mismo)», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., vol. I, págs. 383-404, pág. 387.

<sup>83</sup> Vid. Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature. Études de structures classiques*, París: Didier, 1970.

<sup>84</sup> Vid. Gregorio Mayans y Siscar, *Retórica*, en: Gregorio Mayans y Siscar, *Obras completas*, vol. III, ed. de Antonio Mestre Sanchis, Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1984. Vid. Helena Beristáin, «La Retórica de Gregorio Mayans y Siscar», *Anuario de Letras*, 25 (1987), págs. 91-113; Jesús Pérez Magallón, *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991; Consuelo Martínez Moraga, «Influencia de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano en la *Rhetórica* de Gregorio Mayans y Siscar», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., vol. III, págs. 1425-36.

*elocutio* quede como componente plenamente retórico no aparta de la retórica los componentes o *partes artis* que no son plena o exclusivamente retóricos pero que contribuyen a la construcción del edificio retórico de la comunicación mediante el lenguaje artísticamente elaborado y persuasivamente orientado; las actividades correspondientes a dichas partes, aunque no sean componentes exclusivos de la retórica, se producen en toda actividad oratoria<sup>85</sup>.

Pero la reducción de la retórica triunfa en los siglos XVIII y XIX y llega al siglo XX. La retórica se ve limitada de este modo a los tropos y a las figuras, no encontrando más ámbito que la *elocutio*, lo que constituye una posición, sin duda, extrema a la que se opone otra posición no menos extrema, la de considerar que todo es retórica, la de la panretórica sobre cuyos riesgos tan acertadamente ha advertido Antonio García Berrio<sup>86</sup>. Ha sido la revitalización de la retórica llevada a cabo recientemente, en la que son fundamentales las aportaciones de Antonio García Berrio<sup>87</sup> y de Antonio López Eire<sup>88</sup>, lo que ha conseguido que, con la importante aportación de la recuperación del pensamiento histórico<sup>89</sup>, la retórica vuelva a su configuración completa. Pero la propuesta de Vives mantiene su peso y su herencia en el hecho de que el papel regulador de la *elocutio* se mantiene, en expreso acuerdo con Quintiliano, al que cita literalmente al considerar dicha operación como la culminación y la manifestación del conjunto de operaciones que producen el discurso:

---

<sup>85</sup> De hecho, en propuestas situadas en la retórica restringida encontramos manifestaciones de reconocimiento de que la amplitud de la retórica es mayor que la que supone el tratamiento solamente de la *elocutio* o de la *elocutio* y la *actio* o *pronuntiatio*, que es lo que sucede en Capmany; vid. Antonio de Capmany y de Montpalau, *Filosofía de la elocuencia*, Madrid: Sancha, 1842, ed. según la ed. de Londres de 1812, págs. I-II.

<sup>86</sup> Vid. Antonio García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», op. cit., pág. 53.

<sup>87</sup> Vid. *ibid.*, así como Antonio García Berrio, «La retorica nell'analisi / interpretazione dei testi letterari», *Versus*, 35-36 (1983), págs. 99-154; vid. también Antonio García Berrio, «Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual», en: János S. Petöfi, Antonio García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Comunicación, 1979, págs. 243-64; Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra, 1994, 2ª ed. revisada y ampliada, págs. 26 y sigs., 198 y sigs.; Antonio García Berrio, Mercedes Replinger, José Manuel Ciria. *Una retórica de la abstracción contemporánea*, Madrid: TF Editores, 1998.

<sup>88</sup> Vid. Antonio López Eire, *Actualidad de la retórica*, op. cit.; Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996; Antonio López Eire, «La retórica clásica y la actualidad de la retórica», en: Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., vol. I, págs. 203-315.

<sup>89</sup> Vid. Antonio García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», op. cit., pág. 9.

Eloqui est inquit Marcus Fabius omnia quae mente conceperis promere, atque ad audientes perferre, sine quo superuacanea sunt priora, et similia gladio condito, atque intra vaginam suam haerenti<sup>90</sup>.

Puede verse aquí la grandeza de la retórica, que en Vives se mantiene como disciplina del discurso plenamente válida aun contando solamente con la *elocutio* como operación propia, pero también su miseria, en la medida en que la concentración en esa operación dio paso a que autores carentes de la gran visión de la retórica y del lenguaje que tenía Vives transformaran la retórica en un listado estéril de recursos elocutivos de embellecimiento del lenguaje. La focalización de Vives de la *elocutio* en el sistema retórico ha de ser entendida como determinación de la imprescindible presencia de lo que es una parte propia de la retórica, gracias a la cual es posible la comunicación del discurso construido en la actividad de creación preelocutiva, que está dirigida a la *elocutio*, y en la propia actividad correspondiente a esta operación. Con esa focalización los problemas del lenguaje en discurso, así como el estatuto lingüístico de éste, adquieren una centralidad que les resultaba difícil conseguir en la globalidad del sistema retórico. La situación actual de la retórica, plenamente desarrollada en todas sus *partes artis*, componentes u operaciones no sería la que es en cuanto a la *elocutio* sin la actitud de Vives hacia ésta. La profundidad y la relevancia de los estudios actuales sobre la expresividad lingüística, sobre las figuras y los tropos, en una retórica actual que no se despreocupa de las otras operaciones, son, sin duda, deudoras del planteamiento de Juan Luis Vives.

TOMÁS ALBALADEJO  
Universidad Autónoma de Madrid

---

<sup>90</sup> Cfr. Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*, ed. cit., fol. 56 v. El paso «eloqui enim est omnia quae mente conceperis promere atque ad audientis perferre, sine quo superuacua sunt priora et similia gladio condito atque intra vaginam suam haerenti» en Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. cit., pág. 8, pr., 15. Vid. David Pujante, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, op. cit., págs. 119 y sigs.

## LA ARGUMENTACIÓN RETÓRICA EN EL *MEMORIAL POR EL PATRONATO DE SANTIAGO*, DE FRANCISCO DE QUEVEDO

El *Memorial por el patronato de Santiago* es el primero de los dos que Quevedo dirigió a Felipe IV, en su intento de que el monarca revocase una decisión que partió de la carta que el rey envió a cortes en febrero de 1626, donde se proponía el patronato compartido entre Santiago y Santa Teresa. Tras la aprobación de los procuradores de cortes, de la que se imprimió testimonio en 1627, el papa Urbano VIII sancionó dicha situación en un *Breve* de 21 de julio de ese año. En febrero de 1628 se publicó este *Memorial por el patronato de Santiago*, al que siguió en mayo el titulado *Su espada por Santiago*<sup>1</sup>.

En otro lugar<sup>2</sup> analicé las principales técnicas de argumentación retórica de las que se sirvió Quevedo en la elaboración de *Su espada por Santiago*. La es-

---

<sup>1</sup> Sobre la historia del pleito pueden verse las *OCP* de Quevedo editadas por A. Fernández-Guerra, vol. II, BAE XLVIII, págs. 423-5, en nota; O. Rey Castela, *La historiografía del Voto de Santiago*, Santiago: Universidad, 1985; J. Filgueira Valverde, «Nuevos documentos para la historia del patronato jacobeo», *Boletín de la Real Academia Gallega*, XIV (1924-1925), págs. 216-22 y 240-3. Sobre los memoriales de Quevedo, véanse A. Rey, «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 257-65, y F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera (eds.), Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*, Barcelona: Crítica, 1993, págs. 43-62. Sobre las relaciones del Cabildo y Quevedo en el pleito, véase J. M<sup>º</sup>. Díaz Fernández, «Quevedo y el Cabildo de la Catedral de Santiago», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago: Universidad, 1995, págs. 105-18. Un detallado análisis de la cuestión inserto en la biografía de Quevedo aparece ahora en P. Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1998, págs. 541-73, con bibliografía y documentos en sus notas 1, 9, 20, 35 a 40 y 50 a 52.

<sup>2</sup> A. Azaustre, «Técnicas de argumentación retórica en *Su espada por Santiago*, de Francisco de Quevedo», *Crítica*, 71 (1997), págs. 105-15.

estructura de este memorial, claramente ordenada desde su *divisio* en seis pequeños tratados (entendida la voz aquí como sinónimo de ‘capítulo’), permitió concentrar aquel análisis en los tres primeros de ellos; al hilo de su significado e intención se iban comentando diferentes recursos de argumentación.

El *Memorial por el patronato de Santiago* presenta una estructura menos marcada en sus partes y una menor extensión. Constituye por ello un texto muy adecuado para intentar articular sobre él una explicación de los más destacados recursos, posibilidades y problemas que plantea el sistema de la argumentación retórica, en un marco tan fructífero para su desarrollo como lo es la literatura de carácter político.

En ambos casos, el objetivo de Quevedo resulta evidente: defender la causa del patronato único del Apóstol y, al tiempo, rechazar las razones aducidas por sus adversarios carmelitas; probar y refutar, en términos retóricos<sup>3</sup>.

El sistema de la argumentación retórica presenta, como otras vertientes de esta *ars*, diversos matices según los diferentes autores y tratados. No es aquí el lugar para llevar a cabo un repaso histórico que espero poder desarrollar en un trabajo más amplio<sup>4</sup>. Una clasificación que intente compendiar sus principales vertientes habrá de distinguir, en primer lugar, las pruebas inartísticas de las artísticas: las inartísticas o inartificiales son las que no precisan del arte retórica para su aplicación. Por su parte, las artísticas o artificiales son las que se construyen con la ayuda de diversos procedimientos del arte retórica, los cuales definen su tipología.

En principio, cabe pensar que el ámbito de las *pruebas inartísticas* queda lejos de la literatura. Confesiones, testigos, leyes o contratos no parecen tan literarios como un ejemplo o la cita de una autoridad. Sin embargo, un concepto

<sup>3</sup> Para el análisis de *probatio* y *refutatio* dentro de las partes del discurso, véanse *Rhetorica ad Herennium* 1, 3, citas y referencias por la ed. de J. F. Alcina, Barcelona: Bosch, 1991; Cicerón, *De inventione*, 1, 14, 19-20, citas y referencias por la ed. de H. M. Hubbell, Londres-Cambridge (Mass.): William Heineman-Harvard University Press, 1976; Quintiliano, *Institutio oratoria*, 3, 9, 1; 3, 9, 4 y Pr., 6, citas y referencias por la edición de H. E. Butler, Londres-Cambridge (Mass.): William Heineman-Harvard University Press, 1963-1968, 4 vols. Recuérdese que muchos tratados abordaban de manera conjunta el estudio de las partes del discurso y la argumentación, al considerar que existían argumentos más aplicables o aplicables de distinta forma según en cuál de aquéllas se desarrollasen.

<sup>4</sup> Dentro de la retórica clásica, pueden señalarse algunos enclaves como botón de muestra: Aristóteles lleva a cabo su desarrollo del sistema de la argumentación retórica en los libros 1 y 2 de su *Retórica*, donde destaca el papel concedido al estudio de los afectos; la *Rhetorica ad Herennium* se ocupa de ello en su libro 2, y lo enfoca como un tratamiento particularizado de los métodos de argumentación en cada tipo de causa (deliberativa, demostrativa y judicial); en el libro 1 de *De inventione*, Cicerón aborda el estudio de la argumentación dentro de las partes del discurso que el orador debe tener siempre presentes en la *inventio*, pues el hallazgo y organización de las ideas más adecuadas dependerán de qué parte del discurso se esté tratando; finalmente, Quintiliano desarrolla un detenido estudio de la argumentación en el libro 5 de su monumental *Institutio oratoria*.

de literatura adecuado a la historia debe matizar notablemente esta lejanía, al menos por lo que atañe al Siglo de Oro y su riqueza en géneros como el tratado político y moral, o el de los memoriales. Como petición de una merced a un monarca o gran señor, el memorial es una breve mixtura de epístola y tratado que exige a menudo recurrir a las pruebas inartísticas para probar la causa propia o rechazar la contraria. Añádase a todo lo dicho que la cuestión del patronato de España, sobre la que versan estos memoriales de Quevedo, está planteada como un auténtico pleito entre partes.

La prueba inartística más utilizada son los *praeiudicia*: sentencias judiciales o leyes dadas anteriormente sobre el mismo asunto que se debate, o sobre alguno estrechamente relacionado con él<sup>5</sup>. Leyes y jurisprudencia caen, pues, en este ámbito, y su presencia es muy destacada en el *Memorial*<sup>6</sup>.

El uso de una ley como prueba retórica no supone sólo su inserción en la obra como texto que, por sí, autoriza una determinada tesis. Plantea al escritor político —como al jurista— una serie de posibilidades y problemas que, en último término, atañen a cuestiones fundamentales de la argumentación y la *inventio*, y a otros recursos muy cercanos y más conocidos como son las citas de autoridades.

La fuerza probatoria de los *praeiudicia* reside en dos principios: la autoridad de quienes los dictaron o dictan, y la mayor o menor cercanía entre el caso sobre el que se formularon y el actual<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Sobre esta prueba véase Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 2. El rétor analiza primeramente los subtipos de *praeiudicia* (5, 2, 1-2), y distingue tres: sentencias pasadas sobre casos similares; sentencias que atañen al caso en cuestión (*praeiudicia* en sentido estricto), y sentencias sobre un caso que continúa o se reabre en la actualidad. Este último sería el subtipo más cercano al pleito del compatronato. Quintiliano continúa (desde 5, 2, 2-5) analizando los principales cauces probatorios del *praeiudicium*, y las vías para refutarlo.

<sup>6</sup> Algunos de los muchos que aparecen en la obra son: la ley de la partida 1, 5 (858b); la proposición de don Alonso de Cartagena al Concilio de Basilea (859b); el privilegio que el rey Godo Cindavinto dio en el 684 en favor de los patrones San Justo y Pastor (860b-861a); el privilegio concedido por don Ramiro a la iglesia de Santiago (863b); las Constituciones de Carlo Magno (872a)... Citas y referencias por la edición de Felicidad Buendía en su quinta reimposición de la sexta edición, Francisco de Quevedo, *Obras completas. Prosa*, Madrid: Aguilar, 1986, vol. 1, págs. 855-79.

Debe distinguirse el profundo conocimiento del derecho y sus principios jurídicos del inteligente uso argumentativo de un *praeiudicium*, pues no siempre deben coincidir ambos aspectos. A este respecto, véanse las apreciaciones de J. M<sup>a</sup>. Díaz Fernández en su citado trabajo «Quevedo y el Cabildo...», en *Estudios sobre Quevedo...*, op. cit., págs. 105-18: «El texto de Quevedo produjo su mayor impacto en el público general tan dado a dejarse enfervorizar por la oratoria del momento [...]» (117); «[...] el famoso escrito más que argumentos jurídicos proporcionó recursos oratorios. Si aquéllos tuvieron fuerza decisiva en los medios curiales, éstos pudieron reavivar el entusiasmo de todo un pueblo por su único y celestial Patrón» (117).

<sup>7</sup> «Confirmantur praecipue duobus: auctoritate eorum, qui pronuntiaverunt, et similitudine rerum, de quibus quaeritur» (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 2, 2).

Sobre el primero de esos dos ejes —la autoridad de quienes los formularon— se asienta un rasgo destacado en su selección por parte de Quevedo: la inmensa mayoría de los incluidos en el memorial fueron dictados por monarcas, comenzando ya por la definición de patrón, que se extrae de las *Partidas* (1, 15) de Alfonso X:

Y la ley de la partida (*part. I, tit. 15*) de tal manera constituye por patrón de la iglesia de España a Santiago, que excluye otro, difiniéndole por tal patrón esencial e individualmente: «*Patronus* en latín tanto quiere decir como padre de carga, cá assí como el padre del ome es encargado de fazienda del fijo en criarlo, é en guardarlo, é en buscallo todo el bien que pudiere; assí el que fiziere la Iglesia es tenuto de sofrir la carga della, abonándola de todas las cosas que fueren menester quando la faze, é amparándola después que fuer fecha» (858b).

Inciendo más en ello, casi todos los restantes *praeiudicia* son proposiciones o privilegios concedidos por diferentes reyes hispanos en favor del Apóstol: la proposición de Alonso de Cartagena al Concilio de Basilea sobre la dignidad de Santiago (859b); el privilegio que don Ramiro concedió a la iglesia de Santiago (863b) y, sobre todo, la larga serie de privilegios dados al Apóstol por diferentes reyes a lo largo de mil seiscientos años (864a-865a). Esta orientación de los *praeiudicia* intenta provocar un contraste sorprendente (*admirabile* o paradójico) con la actitud de Felipe IV al conceder el compatronato a Santa Teresa. La serie de privilegios acude también a la prueba inartística del testimonio<sup>8</sup>, pues a las leyes se une su presentación desde la óptica de testigos de los reyes que las promulgaron:

La probanza en este hecho es plenaria, y los testigos de vista instrumentales, y mayores de toda excepción. El primero es el rey don Alonso el Casto, que depone en un privilegio, su data año de 835. El segundo el rey don Ordoño el Gotoso, su data año 854. El tercero el rey don Alonso el Magno, privilegio, su data año 862, a los 30 de marzo. El cuarto el rey don Ordoño el II, privilegio, su data a los 27 de enero, era 953. El quinto el rey don Ramiro el II, en su privilegio, data año 932, a los 13 de noviembre. El sexto es don Alonso el VII, en su privilegio, año de 1129, a los 30 de marzo, y éste hace mención de todos los demás. El séptimo el rey don Fernando de León, en su privilegio,

<sup>8</sup> Sobre los testigos, véase, por ejemplo, Aristóteles (*Retórica*, 1, 15, 1375b 25-1376a 34). Citas y referencias por la ed. de A. Tovar, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.

data año 1170, a los 25 de julio. El octavo el rey don Alonso de León, hijo del pasado, en su privilegio, su data año 1188, a los 4 de mayo. El noveno el rey don Fernando, que llaman Santo, en su privilegio, data en la ciudad de Santiago, año de 1232, último de febrero [...] (864b-865a)

La segunda vertiente probatoria es la mayor o menor cercanía del asunto sobre el que se formuló el *praeiudicium* y el actual al que se aplica. Plantea interesantes cuestiones que, en último término, tienen que ver con la analogía o semejanza como vía para la argumentación. Ya Quintiliano reconocía este extremo cuando afirmaba que este subtipo de leyes y dictámenes deberían llamarse mejor *exempla*<sup>9</sup>.

De esta forma se abre una vía para el arte y la habilidad del escritor, que habrá de esforzarse en hacer corresponder con la causa y asunto que está tratando (y la postura que él defiende) leyes y sentencias judiciales que, en principio, pudieran no estar tan cercanas. La prueba inartística del *praeiudicium* tiene aquí un punto de conexión con las artísticas que ya se reconocía en los tratados, donde se advertía que el arte de la retórica podía manipular las pruebas inartísticas<sup>10</sup>.

Veamos un claro ejemplo de ello en el *Memorial por el patronato de Santiago*. Uno de los argumentos manejados por los defensores del Apóstol es que la pretensión carmelita ignoraba la jerarquía y grados consagrados entre los santos, provocando así gran revuelo y pretensiones entre las distintas órdenes religiosas. Para apoyar con leyes eclesiásticas la necesidad de mantener una jerarquía que, evidentemente, beneficia al Apóstol, Quevedo «trae»<sup>11</sup> una disposición del cap. 18 de Concilio Niceno, referente a la jerarquía y orden en la comunión. Para aplicarla a la cuestión del patronato, Quevedo la coloca como término menor de un *locus a minore ad maius*, argumento inductivo que prueba lo mayor partiendo de lo menor; así, se sobreentiende que si la Iglesia cuidó de algo tan puntual como el orden en la comunión, con mayor razón lo hará si se refiere a sus santos. Tampoco debe pasar desapercibida la parte del pasaje en la que Quevedo subraya que se trata de una ley, cuya fuerza probatoria supera a la de otros re-

<sup>9</sup> «[...] rebus, quae aliquando ex paribus causis sunt iudicatae, quae exempla rectius dicuntur [...]» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, 5, 2, 1). Recuérdese que la analogía entre el caso que narra el ejemplo y la lección que se induce y aplica al que se está abordando constituye su base como prueba.

<sup>10</sup> «Sed ut ipsa per se carent arte, ita summis eloquentiae viribus et adlevanda sunt plerumque et refellenda. Quare mihi videntur magnopere damnandi, qui totum hoc genus a praeceptis removerunt» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, 5, 1, 2).

<sup>11</sup> Recuérdese las palabras con que Quevedo jalonará una cita de Séneca para acercarla al caso en *Su espada por Santiago*: «Este lugar no se trai, no se cita; él se nace. Díjole Séneca, mas con tales palabras, que parece sólo pudieron juntarse para responder en este caso donde se prometió una advocación, y resultó perjuicio del padre» (463b).

cursos artísticos; Quevedo esconde, claro está, que es una ley artísticamente traída al asunto y postura por él defendidos:

Hasta del comulgar antes o después cuidó la Iglesia, como se ve en el grande, sacrosanto y general concilio Niceno, cap. 18, donde reprueba que los diáconos den la comunión a los presbíteros, y lo reprueba con estas palabras: *Quod nec regula, nec consuetudo tradit*: «Lo cual ni enseña la regla ni la costumbre». Léase todo el capítulo; que no he de citar a vuestra majestad piedades, ni alegorías, ni enigmas o imaginaciones (869b-870a).

Comienza a observarse cómo el uso de una prueba inartística no implica la ausencia de técnicas retóricas. Ya vimos antes cómo Quintiliano reconocía que las pruebas inartísticas eran susceptibles de ser manipuladas por el orador.

Este acercamiento analógico de una ley para aplicarla al caso que se discute tiene una correspondencia retórica en el *exemplum* y en las citas de autoridades. Aunque hablaré de ellos más adelante, debe señalarse ahora que ese esfuerzo por convertir en leyes referidas a su causa las que fueron dictadas para otras semejantes lo aplica Quevedo, con mayor distancia en la analogía, cuando presenta un ejemplo histórico o bíblico, o la cita de una autoridad, como lecciones o sentencias que hablan sobre el mismo asunto que le ocupa y lo hacen, evidentemente, en su favor.

Así, en el *Memorial por el patronato de Santiago*, Quevedo cita un pasaje bíblico (Isaías 29, 16) en el que el profeta anuncia el castigo de Dios a Jerusalén como pueblo que no reconocía a su creador. La analogía que permite aplicar esas palabras a la causa del Apóstol se fundamenta en que Santiago es el hacedor de España, a quien libró en combate de sus muchos enemigos; quien le niega ese merecimiento recibirá, pues, el mismo castigo proclamado por Isaías:

Hechura de Santiago es el Reino, y sería gran castigo que por el santo Apóstol hablase con él en esta causa Isaías, cap. 29, v. 16: *Perversa est vestra haec cogitatio, quasi si lutum contra figulum cogitet, et dicat opus factori suo: Non feciste me* (Perversa es esta imaginación vuestra, como si el lodo pensase contra el ollero, y la obra dijese al que la hizo: no me hiciste) (870a).

Un segundo ejemplo de este modo argumentativo aparece cuando, para refutar un pasaje de San Lucas (10, 38-42) referente al lugar bíblico de Marta y María, contesta Quevedo con la continuación de ese mismo lugar, en la que Cristo responde a la petición de Marta de que su hermana la ayudase en el servir. No in-

teresa ahora tanto la técnica de *refutatio* —que analizaré posteriormente— como la de aproximar el texto bíblico como prueba en favor del Apóstol<sup>12</sup>:

El evangelio dice así: *Martha, Martha, sollicita es, et turbaris erga plurima: porro unum est necessarium* (Marta, Marta, solícita eres, y te turbas cerca de muchas cosas: demás desto, uno es necesario). No dirá la Religión que yo añado la palabra *solícita*, y que se lo llamo; ni que digo que se embaraza cerca de muchas cosas: el sagrado texto lo dice y añade, que parece que dictamos las palabras los procuradores de Santiago, cuando piden se añada compañía. Dice Cristo: «uno es necesario» [...] (875a).

Volviendo al terreno de los *praeiudicia*, el texto aducido como tal encierra a veces otros recursos argumentativos. Así, el siguiente privilegio de don Ramiro a la iglesia de Santiago no sólo prueba por su fuerza de ley, sino también porque, en el discurrir del memorial, supone la irrupción de un parlamento en estilo directo, que pone vehementemente ante los ojos las tajantes palabras del rey; esto es, actúa a un tiempo como *praeiudicium* y como el subtipo de *evidentia* conocido como *sermocinatio*:

Y porque más clara y más evidentemente lo conozcáis, os traigo a la memoria las palabras del privilegio que a la iglesia de Santiago concedió el dicho rey don Ramiro, que son tales: «Pero conociendo los sarracenos nuestra venida, por la voz que se había divulgado, todos los de esa otra parte del mar se juntaron contra nosotros, llamados por cartas y por mensajeros, y nos acometieron en grande multitud y en mano poderosa. ¿Qué más diré?, que no puedo acordarme sin lágrimas. Por mis grandes pecados fuí roto y vencido, y hube de huir, y confusos nos acogimos al cerro que llaman Clavijo [...]» (863b)

Amén de ello, la fuerza de esa ley puede incrementarse argumentativamente si, como en el caso anterior, se construye sobre ella un argumento racional: si, como dice el privilegio, España fue otorgada por Cristo a Santiago, ninguna potestad tiene el reino sobre ese patronato<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> Recuérdese al respecto la cita de Séneca acercada al pleito del compatronato en *Su espada por Santiago* (463b), que he señalado en la nota anterior, y que comenté en «Técnicas de argumentación...», art. cit., págs. 113-4. Son también frecuentes los casos en otras obras como *Política de Dios*, citas y referencias por la ed. de J.O. Crosby, Madrid: Castalia, 1966; señalo página y líneas (178/100-106; 293-294/105-122; 61/93-104).

<sup>13</sup> En otro orden de cosas, el argumento de que la dignidad de patrón fue otorgada por Cristo, cuya autoridad es superior a la de los hombres —que se la han negado— se utiliza en más ocasiones dentro de este memorial (862a), así como en *Su espada por Santiago* (466a-467b).

Pues si el santo apóstol dijo (y así lo depone el Rey) que, como Cristo dió a otros apóstoles otras partes del mundo, le dió a España para que fuese su patrón y la defendiese con la mano, ¿qué acción tiene a ese patronazgo el Reino y sus procuradores, que son de Santiago por voluntad de Dios, y por derecho adquirido en la guerra, y por donación del verdadero Señor de todo? (863b-864a).

Otras veces, el valor probatorio de una ley o dictamen jurídico puede reforzarse argumentativamente por la vía afectiva. Así sucede en el caso antes citado (864b-865a), en el que los privilegios dados al Apóstol por los reyes hispanos no sólo prueban por su fuerza legal, sino también por su número, amplificado por acumulación o *congeries*; esa acumulación representa una fuerza destinada a mover el ánimo del lector y, en último término, es la plasmación de los mil seiscientos años de patronato único que Quevedo pretende hacer pesar en el ánimo de Felipe IV.

Sin duda el *praeiudicium* más interesante desde el punto de vista de la argumentación es la bula del papa Urbano VIII, a la que se hace referencia al comienzo del memorial. Quevedo utiliza aquí como principal argumento en favor de su causa precisamente el documento que sancionó el compatronato de Santa Teresa. Para lograr este fin, Quevedo habrá de inclinar (*conciliare*) sus palabras y sentido hacia sus intereses; así, toma una de sus frases: «empero sin perjuicio, innovación o disminución alguno del patronato de Santiago apóstol» (858a), y la convierte en eje de su memorial, que constantemente intentará probar que sí se produjeron esas circunstancias contra Santiago, y recordará a menudo esas tres palabras de la bula: novedad, perjuicio y disminución (859a); primera novedad (861a); segunda novedad (862a); sin perjuicio, novedad y disminución (863b); novedad (864b) (865b) (867a); perjuicio, novedad y disminución (868a); disminución (871b); perjuicio, novedad ni disminución (872a); perjuicio, agravio y disminución (876a); perjuicio, innovación o disminución (877b); novedades (879b); perjuicio, innovación y disminución (879b, párrafo final).

La *conciliatio* es un recurso situado en la base de las habituales manipulaciones de textos y parlamentos. Aquí convierte la bula de Urbano VIII en ley que habla en favor del Apóstol.

La misma o mayor riqueza al servicio de la argumentación cabrá esperar de las *pruebas artificiales o artísticas*, es decir, las que se construyen con el arte de la retórica.

Una tipología que recoja lo esencial de los distintos tratados ha de distinguir, en primer lugar, entre pruebas subjetivas y objetivas: aquéllas apelan a la moción de afectos (*movere*) como vía de persuasión; éstas al intelecto (*docere*) en diversas formas. Ni que decir tiene que la realidad de los textos combina y simultanea ambos modos.

Ya Aristóteles (*Retórica*, 2, 1, 1377b-1378a) señalaba que la persuasión por los afectos puede lograrse a través de dos grandes vías: el talante del orador y los caracteres y pasiones de sus oyentes.

El talante de Quevedo queda cuidadosamente fijado ya en el propio arranque del *Memorial*:

Don Francisco de Quevedo Villegas, caballero profeso en la orden de Santiago, digo: Que, como tal caballero, soy parte legítima para suplicar a vuestra majestad se sirva, como administrador perpetuo de la dicha orden, salir a la defensa del patronato de Santiago, pues sois a quien en primer lugar pertenece, por todas las causas y razones siguientes (858a).

Quevedo se presenta esgrimiendo su título de caballero de la Orden de Santiago, el cual le legitima para intervenir en el pleito. De entrada, Quevedo logra ya evitar una posible línea de acusación, la que se concretaba en el *status translationis*, y giraba en torno a la legitimidad de una de las partes para acusar a otra: «¿Quién fuiste tú que tal dijiste?» sería la paráfrasis de esta objeción, en muletilla popular usada por uno de los personajes del quevediano *Cuento de cuentos*.

Pero además, Quevedo plantea así su memorial como la legítima reclamación de un miembro de la orden a su administrador, Felipe IV. Intenta así hacer al rey parte de la causa de Santiago, propósito que reiterará a lo largo del *Memorial* al apelar a él como *maestre*<sup>14</sup> (862a) y alférez (865b-866a) del Apóstol. El fin perseguido se encuentra en la técnica de la *anticipatio*: implicando al monarca en la causa de Santiago, se hace esperar de él como lógica determinación el no perjudicar sus intereses. Es un recurso al que también acudirá Quevedo en su segundo memorial, *Su espada por Santiago*<sup>15</sup>.

El otro polo en la persuasión afectiva lo constituyen los afectos de los oyentes. El orador no sólo debe persuadir a su auditorio de que es hombre digno de crédito o, como aquí, parte legítima en el pleito, sino también mover el ánimo del auditorio. La persuasión afectiva es un pilar de la retórica desde la antigüe-

<sup>14</sup> Como señala J. M<sup>º</sup>. Díaz Fernández («Quevedo y el Cabildo...», en *Estudios sobre Quevedo...*, op. cit., págs. 105-18): «El título supremo de Maestre de la Orden de Santiago pertenecía al Rey desde los Reyes Católicos, y, para la administración temporal, tanto de la Orden de Santiago como de las de Calatrava y Alcántara, estaba constituido el Consejo de las Ordenes Militares creado por los mismos monarcas en 1489» (109).

<sup>15</sup> Véase A. Azaustre, «Técnicas de argumentación...», art. cit., pág. 107. Sobre la *anticipatio*, véanse Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 4, 1, 49-59 y 5, 13, 44-50) y H. Lausberg (*Manual de retórica literaria*, 855); citas y referencias por la trad. cast., Madrid: Gredos, 1966-1969; señalo el parágrafo.

dad al Siglo de Oro, tanto en la esfera jurídica como en la literaria o eclesiástica<sup>16</sup>.

En su detenido estudio de los afectos, Aristóteles distinguía los afectos fuertes o pasiones (*pathos*) y los suaves o caracteres (*ethos*): en ambas disposiciones del ánimo, más o menos estables, lleva a cabo un detallado examen de su definición, tipología y circunstancias en las que se despierta pues «según se admiten todos los discursos dirigidos al carácter de los oyentes y adecuados, bien claro está cómo quienes de los discursos se sirven habrán de presentarse ellos mismos y sus discursos» (*Retórica*, 2, 14, 1390a 24-27). No es cuestión de acumular referencias; baste el siguiente pasaje del *Fedro* de Platón para mostrar la importancia de esta vertiente en la persuasión retórica<sup>17</sup>:

Puesto que el poder de las palabras se encuentra en que son capaces de guiar las almas, el que pretenda ser retórico es necesario que sepa, del alma, las formas que tiene, pues tantas y tantas hay, y de tales especies, que de ahí viene el que unos sean de una manera y otros de otra. Una vez hechas estas divisiones, se puede ver que hay tantas y tantas especies de discursos, y cada uno de su estilo. Hay quienes por un determinado tipo de discursos y por tal o cual causa, son persuadidos para tales o cuales cosas; pero otros, por las mismas causas, difícilmente se dejan persuadir. Conviene, además, habiendo reflexionado suficientemente sobre todo esto, fijarse en qué pasa en los casos concretos y cómo obran, y poder seguir todo ello con los sentidos despiertos, a no ser que ya no quede nada de los discursos públicos que otro tiempo escuchó. Pero, cuando sea capaz de decir quién es persuadido y por qué clase de discursos, y esté en condiciones de darse cuenta de que tiene delante a alguien así, y explicarse a sí mismo que «éste es el hombre y ésta es la naturaleza sobre la que, en otro tiempo, trataron los discursos y que ahora está en persona ante mí, y a quien

<sup>16</sup> Como botón de muestra de esta importancia baste señalar la posibilidad de que en la segunda redacción de la *Retórica* de Aristóteles pesase la inclusión (2, 1-18) de un detallado estudio de los elementos afectivos de la persuasión. Sobre los tipos de afectos, véanse Aristóteles (*Retórica*, 2, 1, 1378a-1388b); Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 6, 2, 8-12); Luis de Granada (*Retórica eclesiástica*, 1, 8, 4), citas y referencias por *Los seis libros de la retórica eclesiástica o de la manera de predicar*, vertidos al español de orden del Ilmo. Obispo de Barcelona, Barcelona, 1770, en BAE, Madrid Rivadeneyra, 1879, págs. 488-642.

<sup>17</sup> Citas y referencias por la trad. de E. Lledó en Biblioteca Clásica Gredos: Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981-1992, 7 vols. (vol. 3 para el *Fedro*). Platón, en su *Apología de Sócrates* (34b-35d), sitúa un parlamento de Sócrates donde, aun sabiendo que será condenado a muerte, rechaza recurrir a la eficaz moción de afectos como línea de argumentación, y prefiere informar a sus jueces; citas y referencias por la trad. cast. de J. Calonge en Biblioteca Clásica Gredos, op. cit., vol. 1.

hay que dirigir y de tal manera los discursos para persuadirle de tal y tal cosa». Cuando esté, pues, en posesión de todo esto, y sabiendo de la oportunidad de decir algo en tal momento, o de callárselo, del hablar breve o del provocar lástima, y de las ampulósidades y de cuantas formas de discurso aprendiera, y sabiendo en qué momentos conviene o no conviene aplicarlos, entonces es cuando ha llegado a la belleza y perfección en la posesión del arte, mas no antes (271d-272b).

Por lo que atañe al *Memorial* y, en general, a la posición de la Orden de Santiago en el pleito, no tienen desperdicio los siguientes pasajes de la *Retórica* de Aristóteles en su estudio de la indignación:

Y puesto que lo que es antiguo parece próximo a lo que es de naturaleza, es forzoso que contra los que tienen un mismo bien, si casualmente lo tienen desde ha poco, y por ello gozan de ventura, se sienta más indignación (2, 9, 1387a, 16-19).

También [se siente indignación] si se es ambicioso y deseoso de alguna cosa, y precisamente en aquello en que tiene ambición otros lo alcanzan sin ser dignos. Y en general los que se estiman dignos de lo que otros no merecen, sienten indignación contra éstos y por tales causas (2, 9, 1387b, 8-12).

Al servicio de esta línea afectiva de argumentación concurren una serie de recursos retóricos, algunos de los cuales utiliza Quevedo en este memorial. Muchos de ellos se orientan a la *amplificación*, esto es, la intensificación del contenido y la expresión que lo transmite<sup>18</sup>.

En este sentido, una de las líneas más usadas en el *Memorial* es la *amplificación acumulativa* o *congeries*, ya comentada a propósito de la larga serie de privilegios concedidos al Apóstol, cuyo «amontonamiento»<sup>19</sup> abrumba al lector. Pero Quevedo no se limita a utilizar un solo recurso afectivo, sino varios que actúan a un tiempo. La acumulación suele verse así reforzada por distintas figuras de entonación y repetición, en especial la *interrogatio* y la anáfora, amén de la apóstrofe al monarca:

---

<sup>18</sup> Sobre la amplificación pueden consultarse Cicerón (*Partitiones oratoriae*, 8, 27), citas y referencias por la ed. de H. Rackham, Londres-Cambridge (Mass.): William Heineman-Harvard University Press, 1968; Cicerón (*De oratore*, 3, 27, 104), citas y referencias por la ed. de E.W. Sutton y H. Rackham, 1959, 2 vols.; Luis de Granada (*Retórica eclesiástica*, 3, 5, 17).

<sup>19</sup> Véase Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 4, 26.

¿Quién es, señor, hoy el que no descende de alguno de los que allí vieron y confesaron esto, y lo testificó? ¿Qué reino tiene vuestra majestad que no le deba al patrocinio de Santiago? ¿Qué campo de siembra que no le rescatase su espada? ¿Qué camino se anda que no le abriese y asegurase su diestra? [...] (865a).

Otra gran vertiente de actuación de las pruebas afectivas viene determinada por la alabanza (*laudatio*) que, en sí misma, se destina ya a ganar el favor de aquel a quien se refiere. Dejaré a un lado la evidente alabanza del Apóstol que encierra el *Memorial*. Al margen de ella, Quevedo muestra la actitud del escritor acostumbrado al manejo de argumentos, y casi nunca alaba sólo por alabar, sino escondiendo más profundos intereses.

Así, cuando alaba a otros santos ponderando las virtudes y milagros que les harían también dignos del compatronato, lo hace sobre todo para ganar el favor de sus órdenes, y con ello presionar al monarca como responsable, con su decisión, de ese agravio comparativo; *congeries*, anáfora e *interrogatio* son de nuevo los pilares de esta vehemente y tendenciosa enumeración:

¿Quién competirá los méritos y el derecho a San Hermenegildo, príncipe heredero de España, y mártir, a quien degolló Leovigildo su padre, porque no quiso recibir la comunión de un obispo arriano? Y si quieren maridaje espiritual, ¿cómo no se acordaron de Santa Florentina, hija del duque Severiano de Cartagena, de quien descenden todos los reyes de España? Infanta hay Santa de la orden de Santiago. ¿Quién dirá que en justicia no puede pedir este compatronato San Millán de la Cogulla, pues las historias y escrituras antiguas confiesan haber peleado y vencido tantas veces, apareciéndose en las batallas como Santiago, y casi en competencia del número de sus apariciones y victorias? [...] (860a).

Lo mismo sucede más adelante con la figura de San Francisco:

Hácese agravio a la costumbre tan anciana y tan venerable destes reinos, perjuicio a todos los santos naturales dellos, y casi más que a todos a San Francisco (que, no siendo de España, vino personalmente a fundar a ella, como el santo Apóstol lo hizo, que es más fineza que en el natural), santo serafín cruz viva, pasión de Cristo repetida, patriarca de tanta y ejemplar y apostólica religión, que ella sola apuesta con la caída de los ángeles a restaurar las sillas; que sus milagros y predicación ilustran y engrandecen los dos mundos; que sus hijos los reducen; cuyos mártires no caben en las historias; cuyos autores y escritos enseñan y enriquecen la Iglesia (868b).

Alabar al rival es otra eficaz postura argumentativa que no deja escapar Quevedo. Si se plantea el asunto del compatronato en su vertiente judicial (*iustum vel iniustum*)<sup>20</sup>, la causa de Santiago tiene dos rivales que vencer: la parte carmelita y la decisión de Felipe IV; Santa Teresa y el monarca serán, pues, los objetos principales de la alabanza quevediana.

Alabar a Santa Teresa permite a Quevedo el logro de varios objetivos: el primero y más evidente es salvaguardarse frente a posibles censuras carmelitas basadas en que vertía ofensas o faltaba al respeto a la dignidad de un santo. Pero desde un punto de vista argumentativo resultan mucho más sutiles (y son más frecuentes en el texto) los casos en que esa alabanza encierra algún matiz o precisión que la orienta en favor de la causa del Apóstol<sup>21</sup>.

Así sucede cuando Quevedo refuta el lugar bíblico de Adán y Eva (Génesis, 2-3). Los carmelitas lo utilizaron en favor de la santa argumentando que, cuando Dios consideró que no era bueno que el hombre estuviera solo, le dio como ayuda a una mujer: construían así un ejemplo semejante al caso del Apóstol y Santa Teresa. Quevedo se presta a rebatir los puntos débiles del ejemplo. Para ello se centra en el papel de Eva como instigadora al pecado; frente a esa imagen que los propios carmelitas aplican a Santa Teresa, él alaba su virginidad y virtud. Quevedo logra así no sólo quedar como parte que venera a la santa sino, sobre todo, dejar a los carmelitas como ofensores de su dignidad<sup>22</sup>:

[...] Y al cabo, señor, yo, que adoro de todo corazón el milagroso nombre y la santa vida desta gloriosísima virgen Teresa de Jesús, digo y afirmo que sólo este lugar no se había de tomar en la boca para este caso; pues no se puede negar que esta ayuda que se le dió a Adán (siendo hombre) de mujer, fué la que no sólo pecó, creyendo a la serpiente, sino le redujo a él para que pecase para todos nosotros. Y esto es todo muy desemejante a la compañía que se le da a Santiago en Santa Teresa; pues si fuera sólo por dársela por compañera, a no obstar en el patronato de España todas las razones referidas, ¿qué causa es menester buscar, sino ser Santa Teresa tan gran santa, que Cristo la escogió para su esposa? (875b-876a).

<sup>20</sup> Vertiente judicial que, a lo largo del *Memorial*, se combina en su *genus dicendi* sobre todo con la deliberativa: conviene o no; en este caso, el compatronato al reino.

<sup>21</sup> La *laudatio* sirve aquí a técnicas que veremos al hablar de la *refutatio*, tales como la *conciliatio* y la *concessio*.

<sup>22</sup> Un caso semejante de *Su espada por Santiago* comento en «Técnicas de argumentación...», art. cit., págs. 110-2.

En el siguiente pasaje se parte de una enumeración acumulativa (*congeries*) que amplifica los merecimientos de la santa, y se refuerza por las preceptivas ayudas de la anáfora o el polisíndeton; pero al final de esa alabanza se matiza que de esos merecimientos sólo se excluye como dignidad la del patronato, pues es patrimonio del Apóstol. Se trata, argumentativamente, de un ejercicio de *concessio*, técnica habitual en las refutaciones: se parte del reconocimiento de que la parte contraria lleva razón, para luego matizar que ese aspecto se ve superado por otros en los que la verdad cae del lado del autor:

Y es de creer, señor, que la iglesia de Santiago y las iglesias, ciudades y universidades que han reclamado, que todos con cristiano afecto, y rendida obediencia y justa veneración reconocen los soberanos méritos de Santa Teresa, prodigio de santidad y de doctrina y de sabiduría de Dios; y cuán grandes mercedes con su vida y sus escritos, y sus hijos y hijas, ha hecho y hace la Majestad divina a toda la cristiandad; y cuán esclarecida honra a España con su nacimiento y su cuerpo y sus reliquias; y que es blasón destes tiempos para la iglesia católica; y que no hay honor ni prerrogativa de que no sea digno su santo nombre y ésta de patrona de España, si no fuera patrimonio de Santiago, y provisión que tocó a Cristo, y especial dádiva suya, en que otro alguno no tiene parte, ni para darla, ni para dividirla, ni para acompañarla; salvo lo que su santidad tuviere por mejor y vuestro Consejo de Justicia juzgare por más conveniente (878b-879a).

Cuando alaba a Felipe IV, Quevedo, evidentemente, intenta captar su benevolencia para reorientar su decisión en favor del Apóstol. También contrapesa el tono vehemente y a veces conminatorio del *Memorial*, que puede resultar ofensivo a tan alta dignidad (ya lo hemos visto al final del texto arriba citado)<sup>23</sup>.

Desde un análisis de la argumentación es necesario añadir una tercera y sutil finalidad a estas *laudationes*: se trata de la alabanza que encubre advertencias o, en otros términos, de la alabanza que censura; el propio Quevedo reconoce esta

<sup>23</sup> Véanse, por ejemplo, expresiones de notable firmeza como «No lo podéis hacer, señor [...]» (865b) o «Y os advierto que [...]» (876b).

posibilidad en *Política de Dios*<sup>24</sup>, el *Discurso de las privanzas*<sup>25</sup>, *Virtud militante*<sup>26</sup> o la *Vida de San Pablo*<sup>27</sup>. En estos casos, la acumulación de virtudes que adornan al monarca actúa como una *anticipatio* que le obliga a comportarse con la justicia que se espera de ellas y que cae del lado de Santiago. Se presupone que la grandeza y virtudes de Felipe IV le harán restituir su dignidad al Apóstol e imitar así a Felipe III; por lo tanto, sobre él no recaerá el castigo que el jurista Tiberio Deciano vaticina a los reyes que contradicen a sus antecesores<sup>28</sup>:

[...] A esto, señor, añade Tiberio Deciano, repons. 25, núm. 41 hasta el 42, vol. 1. *Quod successor Principis contraveniens factis antecessoris, dicitur contravenire sibi ipsi, ex quo semper est unum imperium, et ab aliis expectet successoribus, quod ipse praedecessori suo praestitit*. Lo que no sucederá a vuestra majestad, que tan amarte-

<sup>24</sup> «Con toda reverenzia, y zelo leal a V. Magestad, y a Dios os suplico (Serenissimo, muy alto, y muy poderoso Señor) considereis, que estas palabras amonestan a V. Magestad, que sea manjar del zelo de la casa de Dios. Bien sé, que este zelo os digiere, y os traga: Sois Rey Grande, y Catolico, hijo del Santo, nieto del Prudente, viznieto del Invencible. No refiero a V. Magestad esto, porque ignore que lo hazeis, sino porque sepan todos a quien imitais, y obedecis en hazerlo. Muchos avrã, forçoso es, que digan no hagais lo que hazeis; aya quien diga lo que no quereis dexar de hazer» (161/89-97); «Con V.M. (Señor) nadie lo haze, porque todos los que os sirven, or reverencian, os aman, y os temen. Vos, Señor, ni lo hazeis, ni lo hareis, porque es V.M. Catolico, piadoso, vigilante, y muy justificado Monarca» (177/57-59); «Bien encomendada queda con estas meditaciones, para que el Real animo de V. Magestad, y su piadosissima inclinacion, su santo zelo, su justicia Catolica no despache nada sin ella, ni dexa que se la vsurpen, ni consienta que se la limiten, ni permita que se la comenten. Esto es desear, que V. Magestad prosiga lo que siempre ha hecho, y que siempre sea como siempre ha sido, el mayor Lugarteniente de Dios entre los Monarcas temporales, y el más obediente hijo de su Vicario en la Vniversal, y Catolica Iglesia Romana» (267/449-456).

<sup>25</sup> «Ha de usar tres cosas el privado para no temer las mudanzas del príncipe: 1. La una, sufrirle el enojo y la ira, agradeciéndole cosas de que el príncipe propio esperaba quejas; no reprehenderle usando este ardid de no afearle la cosa que hace o quiere hacer, sino alabarle la que sería bien que hiciese. Esto forzosamente alcanza en él agradecimiento, y lo demás va a peligro de adquirir odio [...]», en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Verso*, ed. de F. Buendía, Madrid: Aguilar: 1964<sup>5</sup>, 1403b.

<sup>26</sup> «Estrataxema muchas vezes bien lograda, para reprender a los monarchas, alabarlos, de lo que no hazen, ni tienen, ni quieren; de que da buen cobro lo propiçio de su mente a la adulaciòn, persuadiéndose (los que son tales como Neròn) que los que los alaban de lo que no tienen lo creen, i lo hazen creer» (149/811-816). Véanse también las págs. 238-9 de la ediciòn de A. Rey.

<sup>27</sup> «No estragan ni olvidan los santos la reverencia que se deve a las magestades en el language. Passó Pablo a enseñar cómo se han de encaminar los príncipes a lo que les conviene, cosa mal aprendida de los súbditos por la sobervia de los / que pretenden reinar en los reyes, por las advertencias que desabridamente oyen las coronas, por empeçar, o por su yerro o ignorancia. Más fruto haze quien al soberano, para que haga lo que no quiere, le dize que lo haze, que quien le reprehende el no averlo hecho, o le dize que lo haga con resabios de mandarle [...] Ataxo es, para que se haga lo que conviene, alabar antes lo que se deve hazer que reñir ni reprehender lo que se haze» (260/15-31). Cito por la ed. de V. Nider, Francisco de Quevedo Villegas, *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol*, Pisa: Giardini, 1994; señalo página y líneas.

<sup>28</sup> Otros pasajes además del abajo citado aparecen en 866b y 876b.

lado es de la igualdad y de la justicia, y que tiene en tanto precio y veneración las acciones, en grande parte milagrosas de su padre, príncipe glorioso y de insigne piedad (877a).

Para cerrar este repaso a las pruebas afectivas, es preciso señalar que, como sucede en todos los ámbitos de la retórica, actúan a menudo en combinación con o como refuerzo de otros recursos. Así, ya se ha indicado que la inclusión del privilegio que el rey don Ramiro dio al Apóstol Santiago (863b) es, a la vez que un *praeiudicium*, un ejercicio de *evidentia* que mueve el ánimo del lector, poniéndole ante los ojos las palabras del monarca en discurso directo.

El siguiente pasaje constituye otra hábil combinación de varios cauces de argumentación. Se construye como un argumento de carácter inductivo, un lugar de menos a más (*locus a minore ad maius*) que, como se ha señalado, prueba lo mayor partiendo de lo menor: si los beneficios del Apóstol obligaron al agradecimiento de un papa extranjero, Alejandro III, con más razón habrán de mostrarse así los propios españoles. Dentro de este esquema, Quevedo amplifica afectivamente los beneficios del Apóstol en una vehemente enumeración acumulativa reforzada por la reiteración léxica de la anáfora y la sintáctica del paralelismo; al argumento racional y su refuerzo afectivo se une, finalmente, el *praeiudicium* de la bula papal:

Pues si estos beneficios, triunfos y defensas de la honra en el tributo de las doncellas, de la hacienda en los reinos, de la vida en los peligros de las batallas, de las almas en los engaños de la idolatría, de que somos deudores los españoles al santo Apóstol, obligaron, siendo de otra nación, a Alejandro III a decir tales palabras en una bula: «Como debemos por muchas razones amar la iglesia de Santiago, por la reverencia del santo Apóstol, y ampararla, de ninguna manera queremos ni debemos consentir que sus privilegios en alguna cosa se disminuyan», ¿qué obligación nos quedará a sus españoles? (866ab).

La segunda vertiente dentro de las pruebas artísticas es la de las denominadas *objetivas*, pues ya no actúan sobre el ánimo del lector para moverlo (*movere*), sino sobre su intelecto (*docere*). Dejando al margen el terreno de los *signos*<sup>29</sup>, su

<sup>29</sup> Los signos son acciones u objetos que actúan como señales o indicios de que se ha producido un determinado hecho. El signo tendrá mayor fuerza probatoria si es una señal inequívoca de ese suceso, esto es, un *signum necessarium* como la ola lo es de viento en el mar, o el parto de relación sexual; existen, no obstante, los denominados *signa non necessaria*, indicios que no son absolutamente seguros y deben reforzarse con argumentos: el vestido ensangrentado no es necesariamente signo de que su portador haya cometido un crimen. Este tipo de signos plantean una difícil distinción con las pruebas artísticas, en especial con los argumentos de carácter deductivo. En el ámbito de la literatura, los *signa amoris* son un ejemplo muy rico de esta *probatio*.

estudio debe comprender las esferas de lo *simile* (en especial, el *exemplum*) y la *ratiocinatio*. Junto a ellos analizaré diversas técnicas vinculadas a la *refutatio* de las tesis contrarias, aspecto de suma importancia en la argumentación sobre el patronato, donde se cruzan frecuentes escritos entre las partes.

Un importante grupo de pruebas objetivas gira en torno a la relación de semejanza<sup>30</sup>. Probablemente es el *ejemplo* la prueba más destacada de ellas<sup>31</sup>.

El ejemplo es un suceso concreto y finito que se aduce como más o menos semejante al asunto que se aborda<sup>32</sup>. Su carácter concreto y finito (un tiempo y lugar, unos protagonistas y hechos determinados...) lo diferencian de otra prueba basada en la semejanza, la *similitudo*<sup>33</sup>.

El método probatorio del ejemplo es el racional de la *inductio*<sup>34</sup>, pues de ese hecho particular se extrae una lección general aplicable al caso que nos afecta. No obstante, el ejemplo puede probar también por la vía afectiva. El suceso aducido como ejemplo puede ser relatado más o menos por extenso, o simplemente aludirse a él<sup>35</sup>. Si el caso se relata y se hace de manera gráfica, poniéndolo ante los ojos del lector mediante las técnicas de la *evidentia* (descripción pormenorizada y visual, *sermocinatio*...), el ejemplo probará también afectivamente<sup>36</sup>. Ello sucederá en muchos de los que analizaré.

<sup>30</sup> Sobre el marco argumentativo de la analogía, véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. española de J. Sevilla Muñoz, Madrid: Gredos, 1989, págs. 569-626 de la ed. de 1994.

<sup>31</sup> La complejidad terminológica y de clasificación en este punto es notable. Por ejemplo, Cicerón diferencia en *De inventione* (1, 30, 49) entre ejemplo y comparación, mientras que Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 1-5) prefiere tratar el ejemplo dentro de un concepto amplio de comparación, entre cuyos recursos destaca: «Potentissimum autem est inter ea quae sunt huius generis, quod proprie vocamus exemplum» (5, 11, 6).

<sup>32</sup> «Exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine propositio. Id sumitur isdem de causis, quibus similitudo. Rem orationem facit, cum nullius rei nisi dignitatis causa sumitur; apertiore, cum id, quod sit obscurius, magis dilucidum reddit; probabiliorem, cum magis veri similem facit; ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue, <ut> res prope dicam manu temptari possit» (*Rhetorica ad Herennium*, 4, 49, 62); «id rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio» (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 11, 6).

<sup>33</sup> Véase A. Azaustre y J. Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, págs. 136-137. Un tratamiento muy detallado ofrece M. H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1969.

<sup>34</sup> «Inductio est oratio quae rebus non dubiis captat assensionem eius quicum instituta est; quibus assensionibus facit, ut illi dubia quaedam res propter similitudinem earum rerum, quibus assensit, probetur» (Cicerón, *De inventione*, 1, 31, 51).

<sup>35</sup> Véase a propósito Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 15-16), quien lo refiere a los ejemplos históricos, recomendando no extenderse demasiado en los sobradamente conocidos.

<sup>36</sup> Véase a este respecto la última parte de la definición («ante oculos ponit [...]») de la *Rhetorica ad Herennium* (4, 49, 62) citada en la nota 32; sobre este aspecto traté en «Citas y ejemplos en la argumentación de *Virtud militante*, de Francisco de Quevedo», en *Scripta philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, Universidade da Coruña, 1996, págs. 289-98; cfr. págs. 292-3.

El estudio retórico del *exemplum* plantea varias cuestiones fundamentales que, al fin y a la postre, se concretan en diferentes posibilidades de argumentación. Muchas de ellas están presentes en el *Memorial por el patronato de Santiago*.

Una de estas cuestiones es el grado de conexión del hecho narrado con el asunto que se discute, y que se plasma en una clasificación como la de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 6-8), que diferencia entre ejemplos semejantes (*similia*), desemejantes (*dissimilia*) y contrarios (*contraria*). El memorial quevediano que nos ocupa testimonia varias de las implicaciones retóricas de esta clasificación.

El primer caso lo constituye el ejemplo bíblico de la madre de los hijos de Zebedeo<sup>37</sup> (Mateo, 20, 20-28), que pidió para sus hijos Santiago y Juan las sillas del lado de Cristo. Cristo negó esta petición, pues no estaba en su mano conceder lo que había dispuesto su Padre.

El lugar bíblico constituye un eficaz uso del ejemplo de grado de semejanza contrario al caso que se aborda: Cristo, señor de todo, negó las sillas de su lado a sus parientes los hijos de Zebedeo; pero el reino, con menos poder, concedió un compatronato que no era suyo a Santa Teresa. Con el uso de este ejemplo opuesto al caso del compatronato Quevedo provoca un contraste *admirabile* o paradójico en favor de la causa del Apóstol, al colocar la decisión del monarca como contraria al ejemplo de Cristo:

Pues, señor, si Cristo, Dios y hombre verdadero, cuando sus discípulos, sus parientes, piden para sí primacía de otro, dice, siendo señor de todo: *Non est meum dare vobis*, ¿por qué el Reino, cuando los padres de la reforma de carmelitas descalzos le pidieron para su bendita Santa el patronato de Santiago, no dijo, como debía decir: *Non est meum dare vobis*? Ni fuera indignidad que los padres oyeran estas palabras cuando pretenden para Santa Teresa lo que toca a Santiago, pues Santiago las oyó de Cristo cuando pretendió lo que tocaba a San Pedro. La diferencia es que allí habló la madre por los hijos, y aquí hablan los hijos por la madre; y permite Dios, no sin misterio, que hoy se defienda Santiago con lo que entonces fué despedido; y con las palabras que Cristo le despidió de aquella primacía, le defiende en ésta (859b).

---

<sup>37</sup> Parece haber sido Salomé, según la concordancia del duelo por Jesús, donde «la madre de los hijos de Zebedeo» (Mateo, 27, 56) se corresponde con Salomé (Marcos, 15, 40). En este lugar bíblico, Quevedo acompaña su argumentación con la autoridad del exégeta franciscano Nicolás de Lyra (cfr. 859b).

Un segundo caso lo constituye el ejemplo bíblico de Saúl y David. Quevedo cita varios pasajes de los libros I y II de Samuel<sup>38</sup>, y parafrasea y comenta la enemistad surgida entre ambos, provocada por la envidia que emponzoñó el ánimo de Saúl tras haberle retirado Dios su favor y haber elegido a David: «Todo lo pervierte la emulación» (874a), es frase que sintetiza el espíritu que se quiere dar a este lugar bíblico. El ejemplo construye una semejanza con el pleito entre Santa Teresa y Santiago, semejanza basada en la envidia por las mayores glorias militares y favores concedidos al Apóstol. Quevedo salva las implicaciones que podría acarrearle este *exemplum simile* con una anticipación que deja al margen de esos sentimientos a Santa Teresa aunque, como en toda preterición (renuncia a abundar en un asunto para sin embargo realzarlo), ha formulado ya la acusación sin formularla:

Quería Saúl con tan inferior número de muertos en la batalla igualarse al grande exceso de vitorias en David, y no le fué permitido que en el triunfo ni en la alabanza tuviese otra parte sino el exagerar con su poco número de vencidos la innumerable multitud de David. Que cierto es que la gloriosa virgen Santa Teresa (que ella propia tuvo por patrón a Santiago, y sus padres y abuelos) no se indigna de que se canten dél solo los vencimientos; antes ella es, como de sus obras se colige, la que primero y en mayor lugar le exalta. Desdichado del que en este caso hiciere la persona de Saúl, instigado de mal espíritu (874b).

Cuando maneja un *exemplum simile*, el escritor ha de tener buen cuidado de que esa semejanza no pueda ser rebatida por el contrario. En su detallado estudio de la *refutatio*, Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 13) advierte sobre los riesgos que implica esta línea de argumentación: «Quoniam vero maxima pars eorum similibus constat, rimandum erit diligentissime, quid sit in quoque, quod adsumitur, dissimile [...]. Neque enim fieri potest, ut paria sint per omnia» (*Institutio Oratoria*, 5, 13, 23-24).

El pasaje más sugerente en este sentido ha sido mencionado ya a propósito de la alabanza a Santa Teresa. Se trata del lugar bíblico de Adán y Eva (Génesis, 2-3), que aprovecha Quevedo para refutar el ejemplo usado por los carmelitas, y hacer quedar a esta orden como ofensora de la santa y a él mismo como su valedor. Decía entonces que Quevedo atacaba los puntos débiles del ejemplo. Precisamente su debilidad se halla en lo discutible de la semejanza entre Eva y Santa

---

<sup>38</sup> Concretamente I Samuel 10, I Samuel 18 y II Samuel 3, a los que se refiere como libros de los Reyes, denominación común en la época. Para el uso de lugares bíblicos por Quevedo, véase J. Crosby, ed., Francisco de Quevedo, *Política de Dios*, Madrid: Castalia, 1966, págs. 463-5 e índices en págs. 466-512.

Teresa: si lo eran desde el ángulo de la intención con que Dios las creó —ayudar al hombre: Adán y Santiago— no lo son tanto desde al ángulo de su comportamiento: instigadora al pecado frente a virgen. Ni siquiera el anterior aspecto de su finalidad en la tierra resulta de una semejanza indiscutible, pues encierra otra discordancia que no pasa desapercibida a Quevedo (875b-876a): la procreación y multiplicación de la especie no coinciden con la virginidad de la santa carmelita.

Los carmelitas usaron como semejante un ejemplo susceptible de ser tomado como desemejante, y Quevedo no titubeó a la hora de rebatirlo por ese flanco.

En virtud de ese mayor o menor grado de semejanza, el orador o escritor podrían relatar toda o sólo aquella parte del suceso que les resultase conveniente<sup>39</sup>. En el polo opuesto de la *refutatio*, ello implica la posibilidad de que la parte contraria pudiese construir una réplica sobre los hechos omitidos. Si el ejemplo es histórico o bíblico, se precisa el grado suficiente de erudición o el examen de su fuente para conocer todos sus pormenores.

En el *Memorial por el patronato de Santiago* se concreta una de estas posibilidades. Tras haber probado los méritos del Apóstol, Quevedo pasa a refutar las razones carmelitas<sup>40</sup>, que se concretan en un escrito titulado *Justa cosa ha sido elegir por patrona de España y admitir por tal a la Santa Teresa de Jesús* (872b). En uno de los pasajes de este escrito se recurre como prueba al lugar bíblico de Marta y María (Lucas, 10), ya comentado a propósito de las pruebas internas. Los carmelitas aducen la petición de Marta como ejemplo de la necesidad de otorgar ayuda y compañero. La *refutatio* quevediana parte, como es de rigor, de la cita del pasaje bíblico recogido en el texto carmelita: «Soror mea reliquit me solam ministrare: dic ergo ei, ut me adjuvet (Mi hermana me dejó servir sola: dila, pues, que me ayude)» (875a). Haber seleccionado los carmelitas la primera parte del episodio bíblico permite a Quevedo desmontar la prueba recurriendo, precisamente, a la respuesta que Cristo dio a la citada petición de Marta<sup>41</sup>:

Pues veamos qué respondió Cristo, y decida esta causa el mismo texto que alega la parte contraria. El evangelio dice así: *Martha, Martha, sollicita es, et turbaris erga plurima: porro unum est necessarium* (Marta, Marta, solícita eres, y te turbas cerca de muchas

<sup>39</sup> «Intuendum igitur est, totum simile sit an ex parte, ut aut omnia ex eo sumamus aut quae utilia sunt» (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 11, 6).

<sup>40</sup> Sobre *probatio* y *refutatio*, véase la nota 3.

<sup>41</sup> Ello incide también en el ámbito de la cita y su segmentación y alteración con fines argumentativos. Circunscribe aquí el análisis de las citas a las de autoridades. Los ejemplos o textos legales citados se estudian bajo estos procedimientos.

cosas: demás desto, uno es necesario). No dirá la Religión que yo añado la palabra *solícita*, y que se lo llamo; ni que digo que se embaraza cerca de muchas cosas: el sagrado texto lo dice y añade, que parece que dictamos las palabras los procuradores de Santiago, cuando piden se añada compañía. Dice Cristo: «Uno es necesario». De suerte que Marta pidió que a su hermana mandase Cristo la ayudase. Citó el autor de aquel papel la demanda para los padres, y calló la respuesta para nosotros (875a).

El colofón quevediano ya ha sido comentado a propósito del interés por acercar esta prueba a la causa.

Otro aspecto fundamental en el análisis de la *exemplum* es el de su tipología. Un denominador común para su establecimiento lo constituye el grado de verdad o verosimilitud de los sucesos narrados aspecto que, a su vez, trae parejo el de la fuente de donde proceden y su rango más o menos elevado o erudito<sup>42</sup>. Así, los ejemplos históricos relatan sucesos verdaderos, y los poéticos o literarios hechos fingidos que oscilan en su grado de verosimilitud.

El tipo más utilizado en el *Memorial por el patronato de Santiago* es, con mucho, el ejemplo bíblico<sup>43</sup>. Son varias las razones que lo explican: por una parte, su decoro a un asunto religioso como el del patronato; derivado de ello, que esa adecuación redunde en refuerzo de la analogía que se pretende como base probatoria. Además, resulta de inestimable valor la autoridad máxima y verdad incontestable que las Sagradas Escrituras ostentan desde el prisma de la ortodoxia católica; en el tiempo de Quevedo, ello equipara al ejemplo bíblico con el rango de verdad del histórico, o incluso lo pone por encima<sup>44</sup>. Finalmente, debe considerarse la creciente importancia del pensamiento y fuentes cristianas en la tra-

<sup>42</sup> Así, Aristóteles distingue dos especies: «De ejemplos hay dos especies: la una es decir cosas que han sucedido antes, la otra inventarlas. De esta especie una cosa es parábola, otra fábulas, como las esópicas y las líbicas» (*Retórica*, 2, 20, 1393a 28-31); la *Rhetorica ad Herennium* (1, 8, 13), hablando de la narración, da una clasificación de raíz aristotélica que distingue la fábula (hechos ni verdaderos ni verosímiles), la historia (sucesos verdaderos) y lo que llama *argumentum* (hechos ficticios pero que pudieron suceder); por su parte, Quintiliano diferencia los que proceden de la historia de las fábulas de los poetas (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 15-21). Lausberg, sistematizando fuentes clásicas, distingue el ejemplo histórico (412), el poético (413) y el verosímil (414), donde engloba los lugares del Nuevo Testamento.

<sup>43</sup> Así también en otras obras como *Virtud militante*; cfr. «Citas y ejemplos...», art. cit., pág. 295.

<sup>44</sup> Aunque Lausberg (414), desde un prisma másacrónico como es el de una sistematización, lo asimila al ejemplo verosímil.

<sup>45</sup> A. Rey, ed., Francisco de Quevedo, *Virtud militante*, Universidad de Santiago, 1985, págs. 282-93; S. López Poza, *Francisco de Quevedo y la Literatura Patristica*, Universidad de La Coruña, 1992, págs. 215-9 y 278-80; P. Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, op. cit., págs. 881-2.

Además de todo ello, la recomendación del uso de ejemplos bíblicos y autoridades cristianas es común a tratados como la *Retórica eclesíastica* de Granada, el *Perfecto predicador* de Jiménez Patón o la *Instrucción de predicadores* de Terrones del Caño.

vectoria vital y literaria de Quevedo<sup>45</sup>.

Lo dicho sobre la verdad doctrinal o religiosa del ejemplo bíblico no entra en contradicción con que, desde el punto de vista de la argumentación como técnica, sea susceptible de ser utilizado en diferentes direcciones por los escritores que, para ello, deberán conocer su fuente y mostrar cierta agudeza en la trabazón de una semejanza sólida, o en el ataque a la establecida por el rival; en este sentido ya hemos visto cómo Quevedo rebatía varios lugares de las Escrituras aducidos como *exempla* por los carmelitas. En esta línea, el interés de Quevedo por mostrarse conocedor de la letra sagrada le llevará en obras como *Política de Dios* o *Virtud militante* a profundizar en la exégesis de varios de estos lugares, para construir así una aguda analogía con sus propuestas<sup>46</sup>.

Aunque los ejemplos bíblicos son los más notorios en el *Memorial*, también debe destacarse la importancia de los ejemplos históricos o, mejor dicho, de la historia como ejemplo.

En un sentido general, la historia de España actúa en todo el memorial como ejemplo cuya verdad refrenda los merecimientos del Apóstol y su derecho a la dignidad del patronato; es, en palabras de *Su espada por Santiago*, «la memoria de mil seiscientos años» (490b), o «cuanto vuestros antecesores por mil y seiscientos años le conservaron y ofrecieron, reconocidos a su libertad y salvación» (501a). Esa memoria será constantemente recordada por Quevedo a Felipe IV para que rectifique su decisión; la lección es clara: deberá obrar como lo hicieron sus antecesores.

En un sentido retórico más estricto, también encontramos ejemplos históricos entendidos como relato de un hecho, en este caso perteneciente a la historia de España<sup>47</sup>. Uno de ellos es el breve relato de la aparición de Santiago al rey don Ramiro, que precede a las palabras de su privilegio ya comentadas a propósito de los *praeiudicia*:

El rey don Ramiro, hijo de don Bermudo y nieto de don Fruela, por no dar aquel tributo tan vergonzoso de las doncellas, peleó con los moros, fué vencido, y estando a la noche en suma miseria, y para acabar con todo su reino, se le apareció el apóstol Santiago, y le dijo que a la mañana pelease, y vencería; y obedeciéndole el rey, a la mañana degolló sesenta mil moros. Y desde este día aclamaron a Santiago en

<sup>46</sup> Véase, por ejemplo, *Política de Dios* (218/292-297, 149/22-26, 284/11-113); *Virtud militante* (112-113/541-599). Sobre el uso de los lugares bíblicos para la construcción de analogías en Quevedo, véase A. Rey, «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV». art. cit., pág. 265.

<sup>47</sup> Es obvio que la fidedignidad de estos hechos es susceptible de valoración, en relación con los tradicionales problemas que plantea la historiografía en sus difíciles fronteras con la leyenda y el panegírico.

las batallas, porque le vieron visiblemente pelear el rey y los caballeros. Vea el Reino, señor, en este compatronato qué parte tiene él y los procuradores de cortes, quién tiene jurisdicción en el estado del otro (863 ab).

Dentro de los ejemplos ficticios o literarios, las fábulas esópicas y los apólogos constituyen un tipo muy adecuado para ingenios no excesivamente eruditos, pues relatan hechos cotidianos o sencillos, desde los que no resulta complicado inducir la lección<sup>48</sup>. No es proclive el memorial quevediano a su uso, ya que el asunto y destinatario pertenecen a un rango más elevado. Existe, no obstante, un caso en el que la breve alusión<sup>49</sup> a sencillos ejemplos de conductas cotidianas aferradas a pequeñas vanidades sirve de *minus* para contrastar paradójicamente el *maior* de que Santiago deba ceder su dignidad de patrón:

Compra un miserable hombre un suelo para una fábrica, o edifica o dota una capilla, o iglesia, o convento, y constitúyese patrón della, y quiere que en su sepultura no se entierre otro, y si la vanidad no deja márgenes, y niega la cortesía a la caridad, manda que ni en la capilla, ni en toda la iglesia. ¿Y parecerá a éste, que se perjudica su patronato en que otros gusanos hagan vecindad a los suyos, y no le parecerá que a Santiago se le perjudica en quitarle el título de Patrón, y darle a otro santo, como él le tiene? (869ab).

El texto citado nos acerca al último aspecto que trataré en el estudio de los *exempla*. Esa relación de semejanza en la que se sustenta la base probatoria del ejemplo puede ser absolutamente equivalente o, en no pocas ocasiones, disponerse en una gradación ascendente. El ejemplo se sitúa entonces como término menor de un *locus a minore ad maius*. Quintiliano destacaba esta posibilidad: «Sed ut sunt exempla interim tota similia ut hoc proximum, sic interim ex maioribus ad minora, ex minoribus ad maiora ducuntur» (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 9, hasta 5, 11, 12), y desde Aristóteles (*Retórica*, 1, 9, 1368a) se sabe la conveniencia de establecer la comparación sobre un término de rango elevado para así subrayar sobremanera al que lo supera. Es un recurso muy utilizado en literatura no sólo política o moral, como muestra el soneto XV de Garcilaso («Si

<sup>48</sup> «Illae quoque fabellae, quae, etiamsi originem non ab Aesopo acceperunt (nam videtur earum primus auctor Hesiodus), nomine tamen Aesopi maxime celebrantur, ducere animos solent praecipue rusticorum et imperitorum, qui et simplicius, quae ficta sunt, audiunt, et capti voluptate facile iis quibus delectantur consentiunt» (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 11, 19).

<sup>49</sup> Recuérdese que Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 15-16) señalaba, a propósito de los históricos, que el hecho podía relatarse más o menos por extenso, o simplemente aludirse a él brevemente.

quejas y lamentos pueden tanto»), donde el ejemplo mitológico de Orfeo se ve superado por la desgracia del poeta. En los casos en que el término menor es ya de elevado rango, el *locus a minore ad maius* produce a su vez una amplificación del término mayor<sup>50</sup>.

Un caso muy claro de esta vertiente argumentativa del *exemplum* la ofrece el lugar bíblico de David y Bercei (II Samuel, 19, 32-39), en el que se muestra el comportamiento agradecido de David para con el anciano octogenario, por haberle dado alimentos que le repusieron de sus combates. Nótese cómo Quevedo hace hincapié en el uso del libro de los Reyes como fuente de los *exempla*, para reforzar su valor de persuasión sobre otro monarca, Felipe IV:

Leed, señor, aquel libro, digno de vuestra atención, todo real, propio estudio de las majestades, *Libro de los Reyes* que fueron, para los que lo son y serán, y así es en todos los reyes (2, capítulo 19, núm. 32): «Era empero Bercei Galaadites muy viejo, quiero decir, octogenario, y él alimentó al rey cuando peleaba y se detenía en los reales, porque era muy rico». Veamos, señor, qué dijo David, rey grande y santo y valiente, cuando vió al anciano que le había socorrido cuando peleaba. Dijo el rey a Bercei: «Ven conmigo para que descanses conmigo seguro en Jerusalén» (873a).

El relato bíblico es inmediatamente jalonado por el *locus a minore ad maius*:

Pues si a Bercei, por el alimento que le dió cuando andaba en la guerra, le dice el rey que venga con él a descansar seguro, ¿cómo vos, señor, que lo debéis todo a Santiago y os debéis todo a sus socorros personales en la corona, en los reinos y en la fe, permitiréis que no esté seguro con vos? (873ab).

A continuación, Quevedo sigue parafraseando el episodio bíblico, y el *exemplum* perfila entonces una exacta semejanza con la cuestión del patronato, argumentativamente orientada a reconducir el comportamiento de Felipe IV en favor de la causa de Santiago:

No aceptó para su persona Bercei las caricias del rey, de que no tenía necesidad; mas encomendóle a Chamaham, y djóle que hiciese con él lo que le pareciese bueno. Y respondió David: «Y dijo el rey: Venga conmigo Chamaham y yo haré con él lo que tú quisieres; y todo

---

<sup>50</sup> Véanse Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 4, 9 y Lausberg (404).

lo que pidieres de mí alcanzarás». Desta manera, señor, han de satisfacer los reyes grandes y santos y valientes lo que deben a los que en la guerra los socorrieron en algo: a ellos propios les han de ofrecer seguridad en su descanso, y a los que les encomendaren han de favorecer en todo lo que quisiere el acreedor a sus socorros en la guerra que se les encomienda, y les han de dar todo lo que pidieren. Y como Bercelai encomendó por un poco de mantenimiento a Chamaham a David; a vos, señor, por todo lo que sois y podéis encomendó Santiago su iglesia de Compostela, su sepulcro y su orden de caballería, y su patronazgo de las Españas. Ved si será razón que hagáis con estos encomendados más que David con Chamaham por Bercelai; y hoy nos contentamos con que hagáis lo mismo por tan desiguales obligaciones, en tan diferentes personas (873b).

Aunque posteriormente hablaré de las autoridades, me referiré a un pasaje del *Memorial* donde Quevedo cita unas líneas del sermón de San Juan Crisóstomo sobre la avaricia; el Padre de la Iglesia utiliza el ejemplo de Lázaro y el rico —también usado por Quevedo en *Virtud militante* (183-184/517-525)— como término menor sobre el que amplifica el castigo para los que quitan de lo ajeno:

San Juan Crisóstomo, *Orat. de Avaritia*, pronuncia tales palabras contra los que a los santos, debiéndoles dar, les quitan: *Si Lazarus nulla affectus injuria, sed quos iis modo, quae illius erant, fruitus non est, acerbus illi extitit accusator; qua defensione utentur ii, qui praeterquam quod non misereantur de suo, aliena etiam aufuerunt?* (Si Lázaro, no habiendo recibido alguna injuria del rico, sólo que no le dió parte de lo que era suyo, le fué terrible acusador, ¿de qué defensa usarán aquellos que, además que no socorren con lo que tienen, quitan de lo ajeno?) (870ab).

A su vez, la cita del pasaje de San Juan Crisóstomo que refiere el ejemplo es usada por Quevedo para amplificar sobre ella el caso del Apóstol:

Veis aquí, serenísimo, muy alto y muy poderoso señor, que los que están en el cielo acusan no sólo a los que en la tierra les quitan lo que poseen (que a éstos los acusan, y como veis, no tienen defensa), sino a los que no les dan lo que es razón y lo que tienen; y que a Santiago, vuestro glorioso capitán y nuestro único y grande y milagroso patrón, aún se le deben hoy mayores honras (870b).

En otros casos como el de los hijos de Zebedeo (859ab) hemos visto la inser-

ción del ejemplo en un *locus a contrario*. En los incorporados a un *locus a minore ad maius* Quevedo, muy proclive a la amplificación como línea argumentativa<sup>51</sup>, no renuncia a orientar en esta dirección el ejemplo, para así sobrepajar la obligación del monarca con respecto a Santiago, obligación siempre mayor que la de los casos extraídos de las Escrituras o la Historia.

Desde el punto de vista de la retórica, las *citas de autoridades* (*auctoritas*) se engloban dentro de la esfera del *exemplum*. Así las considera Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 36-44), a quien sigue Lausberg (426). La *auctoritas* es una sentencia general, traída de fuera de la causa, y cuya fuerza probatoria radica precisamente en que no ha sido formulada *ad hoc*, sino pronunciada libremente en razón de lo que sus autores consideraban más conveniente<sup>52</sup>. La cita puede provenir tanto de filósofos, poetas u hombres ilustres, como de la sabiduría popular o los oráculos<sup>53</sup>.

En principio, para vincular las citas de autoridades al asunto que se está tratando se hace necesario el mismo proceso de acercamiento analógico que en el ejemplo. Sin embargo, el problema es bastante más complejo, pues muy a menudo el pasaje citado hace referencia a un caso muy próximo o incluso al mismo caso que se está tratando. En estos supuestos, nos hallamos cerca de los *praeiudicia*<sup>54</sup>. Habrá que valorar, pues, en qué medida se precisa vincular la cita

<sup>51</sup> Véanse A. Rey, ed. cit. págs. 312-3, y A. Azaustre, «La amplificación en Virtud militante, de Francisco de Quevedo», en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Universidad de Santiago, 1991, págs. 417-33.

<sup>52</sup> «Adhibetur extrinsecus in causam et auctoritas [...] non de quibus ex causa dicta sententia est (nam ea quidem in exemplorum locum cedunt), sed si quid ita visum gentibus, populis, sapientibus viris, claris civibus, illustribus poetis referri potest. Ne haec quidem vulgo dicta et recepta persuasione populari sine usu fuerint. Testimonia sunt enim quodammodo vel potentiora etiam, quod non causis accommodata, sed liberis odio et gratia mentibus ideo tantum dicta factaque, quia aut honestissima aut verissima videbantur» (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 36-37).

Me ocupo exclusivamente de esta prueba argumentativa, no de la cita entendida como procedimiento para reproducir un texto ajeno que, a su vez, puede ser una autoridad, un ejemplo bíblico, una ley, etc. En el caso de la cita de lugares bíblicos o disposiciones legales, he dado primacía a su consideración como *exempla* y *praeiudicia*, pues lo fundamental desde el punto de vista argumentativo no es tanto la cita como la analogía del lugar o la prueba inartificial de la ley.

<sup>53</sup> Para éstos, véase Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 11, 41-42.

<sup>54</sup> Sobre estos aspectos, véase A. Azaustre, «Citas y ejemplos...», art. cit., págs. 289-92. Quintiliano reconoce este hecho en el ámbito judicial, y afirma incluso que la fuerza probatoria de estos pasajes extraídos del mismo pleito es muy superior a la de los traídos de fuera, a menos que se consiga vincular éstos al caso con ingenio: «Nonnumquam contingit iudicis quoque aut adversarii aut eius, qui ex diverso agit, dictum aliquid aut factum adsumere ad eorum, quae intendimus, fidem. Propter quod fuerunt, qui exempla et has auctoritates inartificialium probationum esse arbitrarentur, quod ea non inveniret orator, sed acciperet. Plurimum autem refert. Nam testis et quaestio et his similia de ipsa re, quae in iudicio est, pronuntiant; extra petita, nisi ad aliquam praesentis disceptationis utilitatem ingenio applicantur, nihil per se valent» (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 43-44).

al asunto del patronato; según sea esa necesidad, la cita se aproximará más al ejemplo o al *praeiudicium*<sup>55</sup>. Aquellas autoridades más cercanas al asunto del patronato verán revestido su valor probatorio con la fuerza de los argumentos nacidos de la causa; por su parte, en las traídas de fuera se podrá observar el trabajo de Quevedo en aplicarlas a sus intereses, esfuerzo común a todos los recursos basados en la relación de semejanza.

Dentro de las autoridades externas vinculadas por analogía al asunto se encuentran las siguientes citas de Santo Tomás y San Pablo; su contexto y destinatarios son ajenos al pleito del patronato; Santo Tomás se refiere a San Pablo en su texto, y éste se dirige a los corintios en su epístola; como en el caso de los *exempla*, Quevedo debe seleccionar aquella parte del texto (cita en este caso) que puede adaptarse a sus intereses<sup>56</sup>:

La ventaja que hay desta elección a la que presumen de sí los hombres, de San Pablo lo dice Santo Tomás, 3. p. q. 27, art. 4: *Quos Deus ad aliquid eligit, ita praeparat, et disponit, ut idonei sint ad illud* (862b).

Y estos repartimientos de los ministerios en la fe, San Pablo dice han de estar como Dios los repartió: *Epist. I. ad Cor: Et unicuique sicut Dominus dedit*: «Y a cada uno como Dios lo dió» (862b).

Como se vio a propósito de los ejemplos, en todos los procedimientos analógicos el escritor muestra su afán por acercar la prueba al asunto que trata, por convertirla en un *praeiudicium* o dictamen que habla sobre el caso en cuestión; muy claramente se observa esta intención a la hora de introducir la siguiente cita de un pasaje de Isaías contra el pueblo de Samaria y Jerusalén<sup>57</sup>:

Hechura de Santiago es el Reino, y sería gran castigo que por el santo Apóstol hablase con él en esta causa Isaías, cap. 29, v. 16: *Perversa est vestra haec cogitatio, quasi si lutum contra figulum cogitet, et dicat opus factori suo: Non feciste me* (Perversa es esta imaginación vuestra, como si el lodo pensase contra el ollero, y la obra dijese al que la hizo: no me hiciste) (870a).

<sup>55</sup> Dejo a un lado otros problemas derivados del uso de citas, como el de los medios de insertarlas en el texto; véase A. Azaustre, «Citas y ejemplos...», art. cit., pág. 289, núm. 2.

<sup>56</sup> En esta misma línea pueden verse pasajes de San Gregorio (868a), San Pablo (869a) o el sermón de San Juan Crisóstomo sobre la avaricia (870ab) ya comentado, pues la cita encerraba en su interior un ejemplo bíblico. Lo mismo sucede cuando lo que se cita es un *praeiudicium*.

<sup>57</sup> Su diferencia con los ejemplos bíblicos radica en que la prueba no se basa en el relato de un caso concreto, sino en la afirmación del personaje ilustre; en este caso, el profeta Isaías.

En conexión con lo visto sobre los ejemplos, la mayoría de las citas de autoridades son de carácter religioso, bíblico y patrístico sobre todo. Pero existen también citas de fuentes no religiosas. Al refutar la afirmación carmelita de que con el compatronato no se quita nada al Apóstol, Quevedo recurre a un epigrama de Marcial, cuya aguda y silogística respuesta aplica al caso de Santiago; no obstante, Quevedo tiene buen cuidado de manipular la cita omitiendo un *improbe* ('torpe', 'inoportuno' o incluso 'con mala intención') del texto latino, pues su matiz ofensivo sin duda habría dado lugar a la réplica carmelita; el propio Quevedo basa muchas de sus refutaciones a los defensores de la santa en el descrédito de una frase o palabra, luego es lógico que mida las suyas en esta disputa de argumentos<sup>58</sup>:

Responder se puede, con Marcial, español, a los padres, en el libro 3, epigrama 61:

*Esse nihil dicis, quicquid petis...*

*Si nil, Cinna, petis: nil tibi, Cinna, nego.*

Respuesta que, quitando el *improbe*, como le quito yo, es ajustada (867b).

Más cercana al asunto del patronato, por referirse al Apóstol, está la paráfrasis que hace Quevedo de dos lugares de la *Historia de las Indias Orientales* del historiador jesuita Juan Pedro Maffeo, en los que se cantan las glorias de Santiago. También la cita y traducción de un pasaje de un sermón de Tomás de Villanueva dedicado a su alabanza (870b-871b); este caso se aproxima más a la prueba inartística de los *praeiudicia*, pues exige de Quevedo un menor trabajo en la selección del pasaje y su conexión con el asunto que le ocupa, al estar dedicado todo el sermón a Santiago, mientras la historia del jesuita se ocupa de muy variados hechos:

El padre Juan Pedro Maffeo, insigne historiador de la compañía de Jesús, en el fin del libro 4<sup>o</sup> de su *Historia de las Indias Orientales*, dice, hablando de que la cruz se ayudaba a los portugueses en la toma de Goa, que no sólo a la cruz se atribuya la victoria, sino al apóstol

<sup>58</sup> Véase lo dicho sobre el calificativo «bala floja» aplicado por los carmelitas a las razones fundadas en las deudas de España para con Santiago (864a) o, en *Su espada por Santiago* (456-457), la *conciliatio* sobre un «indigna y que no merece» a propósito de la santa, que comenté en «Técnicas de argumentación retórica...», art. cit., pág. 111. Posteriormente, Quevedo cita en el *Memorial* otro epigrama de Marcial (8, 24), y debe advertir que lo dirige el autor a César Domiciano «porque no se transfiera con indignidad a vuestra grandeza» (878a).

Santiago, que es el presidente de los españoles. Y refiere que los indios preguntaban quién era aquel insigne capitán de la cruz roja y armas resplandecientes, que hacía que pocos cristianos venciesen a innumerables moros; y aquel glorioso general Alburquerque, por no mostrarse desconocido a Santiago, envió a Lisboa unos bordones y veneras de oro y perlas y rubíes, por ser las armas del santo Apóstol; y (en el libro 12) preguntaban quién era un Jacobo los moros de la India, y que respondió Payba, que era Santiago: *In ejus tutela, et patrocinio Hispanos latere universos*. Y esto fué ayer (866a).

Mire vuestra majestad, cómo lo dice el muy glorioso santo, el milagroso arzobispo, el verdadero pobre y el padre de los pobres, docto admirable y esclarecido predicador de la palabra de Dios (las señas me excusarían el nombrarle: santo Tomás de Villanueva) en el sermón de nuestro glorioso patrón Santiago, en su libro impreso de sermones, fol. 284, p. 2, col. 1: [...] (870b).

Comentaré finalmente el caso más logrado de *auctoritas* en este memorial. Sabido es que una de las más eficaces técnicas de argumentación es la *conciliatio*: inclinar las ideas y palabras de la parte contraria en beneficio propio. En un pasaje antes mencionado, Quintiliano reconocía la eficacia probatoria de citar discursos de la parte contraria en beneficio de nuestra causa. No debe extrañar, pues, que estratégicamente situada al final del *Memorial*, encontremos una apelación al monarca para que escuche a Santa Teresa como autoridad que habla en favor del patronato de Santiago. Se citan para ello dos pasajes hábilmente escogidos de su *Vida*, en los que la santa carmelita refiere las mercedes y auxilios que recibió de San José, y que le llevaron a escogerlo como su abogado. La cita es ajena al caso que se discute, pero —además de la analogía de situaciones buscada por Quevedo— se acerca definitivamente a él por ser Santa Teresa su autora:

Siga vuestra majestad a la Santa madre Teresa de Jesús en esta razón de patronatos. En el fol. 33, pág. 1 de su *Vida*, impresa en Madrid, año 1622, dice: «Y tomé por abogado y señor al glorioso San José». Veamos por qué causas, si fué por antojo sólo o elección piadosa. No fué por antojo sólo o elección piadosa. No fué sino por inmensos beneficios. Debía la santa este voto al santo, y pagóle. Consecutivamente dice: «Vi claro que así desta necesidad, como de otras mayores de honra y pérdida del alma, este padre y señor mío me sacó con más bien que yo le sabía pedir. No me acuerdo hasta ahora haberle suplicado cosa a la que haya dejado de hacer. Es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio deste bienaventurado

santo; de los peligros que me ha librado, así de cuerpo como de alma; que a otros santos parece que les dió Dios gracia para socorrer en una necesidad; a este glorioso santo tengo experiencia que se la dió para socorrer en todas (877a).

La cuidada selección de la cita, y la autoridad y posición de la Santa en el pleito permiten a Quevedo el colofón de estas terminantes palabras: «Bendita y milagrosa santa, bien dije yo que érades vos quien más solicitaba esta restitución a Santiago» (877a).

Por si cabía alguna duda, y de forma algo redundante, Quevedo equipara definitivamente al compatronato el texto de la cita mediante un *locus a simile*<sup>59</sup>:

Las propias causas por que vos personalmente decís que votastes por vuestro patrón y abogado, señor y padre, al gloriosísimo San José, son por las que España toda votó a Santiago [...] (877b).

Dentro del complejo marco de la semejanza hay que considerar, junto al *exemplum* y la *auctoritas*, la *similitudo*: frente a lo concreto y finito del ejemplo, la *similitudo* tiene un carácter general y cotidiano que apela a menudo a esferas conocidas de la vida, por lo que no precisa un excesivo esfuerzo para el establecimiento de la analogía. Es por ello un recurso muy apto para la concreción de realidades abstractas o principios morales y teológicos, aunque no es éste el caso del *Memorial*<sup>60</sup>. Cuando de la comparación de igualdad que la plasma formalmente se pasa a la absoluta identificación de los términos, estaremos ante la metáfora usada argumentativamente, aunque no siempre son claras sus fronteras.

Los casos de *similitudo* y metáfora no son tan frecuentes como los ejemplos bíblicos o las autoridades, pues el rango y el asunto del *Memorial* se adecuan mejor a aquéllos. Próximo a la metáfora se halla el pasaje en el que, partiendo de la consideración de Felipe IV como alférez de Santiago, se le recuerda la imposibilidad de rebelarse contra su capitán:

<sup>59</sup> Ya hemos visto otros casos en los que se refrenda así la analogía de un ejemplo bíblico: David y Bercei (873b).

<sup>60</sup> Sí de otras obras quevedianas como *Virtud militante*. Allí hace gráfica la ingratitud al asemejarla al polvo (139-140/1085-1092); lo mismo sucede con la soberbia, semejante al cohete y la pólvora (156/709-715), y al vapor (163/914-918). Véase su análisis dentro de la *evidentia* en A. Azauste «La amplificación...», art. cit., págs. 430-1. Para un detallado análisis del recurso y sus tipos, véase Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 11, 22-30 y 8, 3, 72-74), y Cicerón (*De inventione*, 1, 30, 47-49), quien la considera en un sentido amplio que engloba *imago* (semejanza descriptiva de personas), *collatio* (*similitudo* en Quintiliano) y *exemplum*; también se ocupa de ella Lausberg, que la estudia en su vertiente argumentativa, donde sigue a Quintiliano, y en su función dentro de la *evidentia* (422 y 843-847, respectivamente).

Alférez sois, señor: no sólo habéis de seguir la bandera, sino llevarla y defenderla. Delito es en la guerra volverse el alférez contra el capitán: ¿cómo cabrá en vos esta culpa, que por la gracia de Dios y por el patrocinio de Santiago es vuestra majestad el mayor y el mejor rey del mundo? (866a).

El siguiente texto reúne dos cauces de expresión de la argumentación por semejanza: su reflejo en una comparación de igualdad, y la gráfica metáfora que equipara la decisión del compatronato a un pleito sin sentido en el que el esclavo juzga al señor al que debe su libertad:

Y como no fuera platicable que, porque en la ciudad de Toledo la mayor dignidad es la del arzobispo, se pidiera por la dicha Reforma que la ciudad la recibiera, y su iglesia por su arzobispo a la Santa, y la nombrara entre ellos; así no es platicable pedir que la voten por patrona en España, y la apelliden en las batallas. Ni se puede poner demanda a la dignidad del señor ante su propio esclavo, haciéndole juez contra quien le hizo libre y le rescató. Todos los privilegios que he citado de los reyes vuestros pasados, ¿qué son sino cartas de horro que les dió el apóstol Santiago? (872ab).

Otros pasajes de argumentación por analogía refieren, bajo una comparación de igualdad con el del apóstol Santiago, hipotéticos casos que afectarán a diversos santos y se considerarán absurdos o no permisibles<sup>61</sup>:

Ni sé yo a qué bien ordenado celo se podría arrimar, pedir nosotros a Venecia que admitiera por patrón con San Marcos a Santiago. Y lo que pudieran responder los padres del Carmen descalzo a quien les pidiera que votaran por su fundadora a santa Juana, eso propio pueden admitir por respuesta (866b-867a).

Dejando a un lado la inducción y la analogía, otro importante tronco de argumentos se centra en la *deducción*, esto es, parte de una verdad general e irrefutable (al menos debe procurarlo el orador) para llegar, a través de una serie de premisas trabadas, a la conclusión racional aplicada al caso concreto e interés

---

<sup>61</sup> Véase también la *congeries* de santos igualmente agraviados en sus merecimientos, que se enumera en 860ab.

de la parte. Su máximo exponente son el silogismo y el entimema, versión breve (o incompleta) del primero<sup>62</sup>.

Aunque su presencia no es tan destacada como la de ejemplos y autoridades, sobre esta base racional construye Quevedo un trabado razonamiento para demostrar que, una vez admitida Santa Teresa por patrona, es forzoso al reino hacer lo propio con otros santos de iguales merecimientos (la separación de las premisas es mía):

- Ni deja de ser muy considerable inconveniente, que admitida por patrona Santa Teresa [proposición]
- por las causas que da el Reino y alegan los padres del Carmen descalzo, [prueba de la proposición]
- es forzoso al Reino, sin quedarle libertad para lo contrario, admitir por patrones a todos los santos naturales de España, [medio]
- pues en muchos dellos militan las propias causas, y en algunos con grandes prerrogativas; [prueba del medio]
- y lo difícil fué admitir a Santa Teresa, que admitida, antes es consecuencia para admitir todos los demás, que son innumerables, de que se seguirían extraordinarios gastos a todas las iglesias de España [conclusión] (861b)

Poco después, otro pasaje de similar construcción prueba que no es lícito que el reino conceda o altere la dignidad del patronato. La sucesión de premisas y conclusión es muy clara:

Que Santiago no es patrón de España porque entre otros santos le eligió el Reino, sino porque cuando no había reino, le eligió Cristo nuestro Señor para que él lo ganase y le hiciese, y os le diese a vos [...]

La ventaja que hay desta elección a la que presumen de sí los hombres, de San Pablo lo dice Santo Tomás [...]

Según esto, cierta cosa es que el Reino ni sus procuradores no dieron el patronato a Santiago; antes Santiago dió a vos el reino, quitándole con la espada a los moros, a quien le dieron los pecados de aquel rey que mereció tal castigo.

¿Pues cómo, señor, quitará o limitará o disminuirá el Reino a Santiago lo que no le dió, y le debe lo que es suyo por expresa voluntad de Cristo? (862a-863a)

---

<sup>62</sup> Véase sobre ellos Aristóteles (*Retórica*, 1, 2, 1356b-1358b; 2, 22, 1395b-2, 24, 1402a); Cicerón, (*De inventione*, 1, 34, 57-67, bajo el término *ratiocinatio*, y con ejemplos desde 1, 34, 68); Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 14, 24-25).

Como hemos podido observar en el último pasaje, los fragmentos citados no son continuos en el texto, pues cada uno de ellos se refuerza con otras pruebas. La segunda premisa tiene como base una cita de autoridad ya comentada, y añade luego la de la epístola de San Pablo. A su vez, la conclusión se amplifica con un *locus a minore ad maius* y una acumulación enumerativa (863a).

De la importancia de la *refutatio* en la argumentación es buena prueba la extensión y profundidad con que la estudian tratados como el de Quintiliano<sup>63</sup>, o la detallada exposición del libro segundo de la *Rhetorica ad Herennium*<sup>64</sup>. Su importancia es mayor si cabe en una obra como el *Memorial por el patronato de Santiago*, pues su asunto se concreta en un pleito entre partes que se cruzan escritos con mutuas acusaciones. Por ello cerraré este trabajo con el análisis de algunos de sus recursos en el texto quevediano.

Aderezada con el apoyo de *praeiudicia*, *exempla* y citas de autoridades, la *refutatio* quevediana, concentrada en la segunda parte del *Memorial*, hace gala de las técnicas más destacadas para esta intención.

Sobre una de ellas, la *conciliatio* (inclinación de ideas y palabras del rival hacia el beneficio propio) ya se ha hablado al tratar los ejemplos y autoridades, pues los tres casos más destacados vuelven hacia los intereses de Quevedo dos ejemplos bíblicos —Adán y Eva y Marta y María— y una cita de la *Vida* de Santa Teresa, aducidos por los carmelitas como argumento. No obstante, añadiré a ellos las palabras con que Quevedo presenta el texto carmelita objeto de su *refutatio*, pues constituyen una verdadera definición de la *conciliatio* y su intención argumentativa, amén de un evidente asomo de sarcasmo sobre el ingenio de sus rivales<sup>65</sup>:

<sup>63</sup> La *Institutio Oratoria* la desarrolla a lo largo de 5, 13. Entre otros aspectos aborda: la valoración de la dificultad de defensa y acusación (5, 13, 2); la contraposición de una ley a otra similar como técnica de *refutatio* (5, 13, 8); la *refutatio* de argumentos uno a uno o en conjunto (5, 13, 12-14); el negar la parte contraria por falsa, superflua o contradictoria (5, 13, 15-17); la *refutatio* de argumentos basados en la semejanza (5, 13, 23); el reproducir los discursos del rival si son poco elocuentes (5, 13, 25-28); los pros y contras de la *anticipatio* (5, 13, 44-50); la moderación conveniente al ropaje argumentativo (5, 13, 51), o el orden de *probatio* y *refutatio* en el discurso (5, 13, 53).

<sup>64</sup> Concretamente desde 2, 20 a 2, 29: supuestos de la proposición defectuosa (2, 20 a 2, 22); supuestos de la prueba defectuosa (2, 23-24); supuestos de la confirmación defectuosa (2, 24-28) y supuestos del ornato defectuoso con recapitulación final (2, 29). Todo ello es, además de guía para el correcto discurso propio, guía para atacar los posibles puntos débiles del rival en un texto tan práctico como el *Ad Herennium*. Véanse también las observaciones de Aristóteles (*Retórica*, 2, 25).

<sup>65</sup> Véase en este sentido el siguiente pasaje de *Su espada por Santiago* y, en general, su tercer tratado: «Está el doctor Balboa contradiciendo los estudios de la Compañía, y defendiendo en el principal punto el patronato único de Santiago; y previniéndose contra sí, sin nuestro ruego, para cuando, importunado, escriba menos contra nosotros que contra sí» (461a).

Este papel, señor, está dispuesto con tal ingenio, que, pareciendo imposible, se hace bien quisto de dos pretensiones tan encontradas como éstas. Los padres de la Reforma le dan por su pretensión, y yo le elijo por mi defensa (872b).

Como su nombre indica, la *concessio* se basa en reconocer o conceder que el rival lleva razón en alguna de sus afirmaciones, para inmediatamente soslayar ese aspecto frente a los numerosos y más destacados en los que yerra. Un claro uso de ella sirve para refutar el argumento carmelita que niega el perjuicio a Santiago basándose en que su patronato sobre España queda intacto, pues Santa Teresa sólo es patrona de las dos Castillas<sup>66</sup>. Tras refutar el argumento negando su verdad, Quevedo concede la razón a los carmelitas en un aspecto que coincide con su postura —Santiago es patrón de toda España— para a continuación subrayar la negación de lo sustancial mediante un *locus a contrario*. Se destaca así el contraste paradójico de que no se modifique el patronato del Apóstol en los lugares donde no combatió, y sí en Castilla, donde más beneficios hizo en la guerra:

Acógense los que a hurto discurren en esta tan grave pretensión, a decir que Santiago se queda patrón de las Españas, y que Santa Teresa lo es sólo de las dos Castillas. No lo dice así el breve; y cuando lo dijera, era más reforzado el inconveniente, porque Santiago tiene su más propio patronato en las dos Castillas; porque, como hemos probado, en las batallas dellas solas se ha aparecido y peleado más veces, y en Castilla fué donde él fué clamado en las batallas por el suceso referido de Clavijo; y a rey de Castilla dijo él que era patrón de España por nombramiento de Dios. Y demos, como es así, que lo es de toda España: ¿será razón que el patronato, que no le altera Aragón ni otros reinos a Santiago, donde no peleó jamás, ni se apareció tantas veces, se le disminuya y altere en Castilla, donde frecuentemente lo ha hecho y lo hace? (876a).

Al margen de estos recursos, también se puede refutar al rival anticipándose a sus posibles objeciones<sup>67</sup>, lo que hace Quevedo en el siguiente pasaje:

<sup>66</sup> Pablo Jauralde (*Francisco de Quevedo...*, op. cit., págs. 552-3) ha señalado cómo Álvaro de Villegas, hombre de confianza de Olivares, devolvió a Quevedo *Su espada por Santiago* con una carta que contenía un razonamiento muy similar a éste de los carmelitas (y que se basa en la bula de Urbano VIII), pero orientado a contentar los intereses de Quevedo y la Orden de Santiago.

<sup>67</sup> Véase el extenso tratamiento que sobre la *anticipatio* hace Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5, 13, 44-50).

Y si ellos, como hijos que negocian por tal madre, dijeren a vuestra majestad que esto se puede hacer, porque de hacerlo no resulta agravio alguno, os pongo en consideración que a vuestra real conciencia es más seguro y más cierto no hacer agravio a Santa Teresa en no darle lo que nunca tuvo, que en quitar a Santiago lo que por repartimiento del mismo Cristo tiene y siempre ha poseído, para darlo a la santa Madre (867a).

La *correctio*<sup>68</sup> es un subtipo de antítesis que corrige o matiza una afirmación oponiéndola a la negación de su contrario, y ello bajo dos esquemas generales: *no y, sino x; x, no y*. Es un recurso muy adecuado para matizar las razones carmelitas. En el *Memorial* aparecen casos donde el esquema *no y, sino x* usa el primer miembro para negar el argumento carmelita, y el segundo para corregirlo substituyéndolo por su descalificación o reorientándolo en favor del Apóstol<sup>69</sup>:

Y en afirmar en él [papel carmelita] que hoy no hay patrón único, los padres lo prueban con solicitar que los que lo eran no lo sean, añadiendo a todos los reinos y religiones a Santa Teresa, como dice el propio padre de la orden de San Juan y de otros reinos: y así debía decir su paternidad, no como dice, que no hay patrón único, sino nosotros no dejamos que le haya (881a).

Que Santiago no es patrón de España porque entre otros santos le eligió el Reino, sino porque cuando no había reino, le eligió Cristo nuestro Señor para que él lo ganase y le hiciese, y os le diese a vos (862a).

Para aligerar un tanto la carga doctrinal del *Memorial* y su construcción argumentativa, comentaré finalmente un caso donde el *sarcasmo*, la ironía que encierra especial mala intención, sirve a Quevedo para ridiculizar el razonamiento carmelita que apoyaba la conveniencia del compatronato en el Génesis y la ayuda de la mujer al hombre:

<sup>68</sup> «Correctio est quae tollit id quod dictum est, et pro eo id quod magis idoneum videtur reponit [...]» (*Rhetorica ad Herennium*, 4, 26, 36). Véase también Lausberg (791) y A. Azaustre, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1996, págs. 49-50 y 123-4 para su análisis en *Su espada por Santiago*.

<sup>69</sup> En el segundo de los ejemplos citados, la *correctio* es a su vez primera premisa de un silogismo ya comentado.

¿Sería bien que, habiendo dado la santa madre por patrón a sus religiosas a San José, porque el santo la dió la vida, el alma, la hacienda y la honra, y libró de infinitos peligros, pleitearan los religiosos de Antón Martín, que votaran por compatrón con San José el beato Juan de Dios? ¿O (porque hubiese el desposorio de los dos sexos, en que tanto se arriman) a María de la Cabeza? (877b).

En fin, he de terminar, pues no conviene a un seminario de retórica hacer realidad todos los tópicos de la conclusión, al menos los del cansancio y el hacerse de noche.

Es evidente que estas páginas escritas en Santiago no pretenden defender a Santiago, ni mucho menos atacar a Santa Teresa. Mi intención ha sido mostrar las posibilidades de la argumentación retórica, de la mano de un escritor de sólida formación como Quevedo.

Hablando de la lima del lenguaje romance, decía Fray Luis de León en su conocida introducción al libro III de *De los nombres de Cristo*, que «de las palabras que todos hablan elige las que convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone». Permítaseme una licencia argumentativa que manipule la cita para traerla al caso del *Memorial* y la argumentación, y que Fray Luis hable aquí sobre la importancia de esta vertiente de la retórica y la filología para pensar y hablar con mesura y tino en cuestiones donde ‘peligra la vida del artista’. Así sucede en este caso, de difícil y delicada defensa, como en otros tantos que, más cercanos en el tiempo, asedian nuestra práctica política y judicial, y a los que la filología, aunque no lo creamos, no deja de iluminar.

Otra cuestión es que, en la historia, la retórica no bastase para ganar el pleito, pues en la vida otras razones jurídicas e influencias personales pueden contrapesar sobremanera esta *ars* que aquí estudiamos.

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA  
Universidad de Santiago de Compostela

# PANORAMA DE LA RETÓRICA Y POÉTICA GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de estas páginas es situar en su marco histórico las obras sobre retórica y poética escritas en griego clásico. Para ello, relato el nacimiento y el desarrollo de la retórica y la poética en la Grecia clásica (§§ 1-11) y presento un cuadro (§ 12) que contiene datos sobre autores, obras y contribuciones a la retórica y a la poética escritas en griego clásico. Mi exposición aspira a reflejar y a resumir de modo fiable la *doctrina communis* entre los filólogos clásicos.

Las informaciones que presento proceden de autores que escribieron en griego y de Cicerón y Quintiliano, de quienes conservamos obras sobre retórica escritas en latín. Esta situación es normal en la filología clásica. Como la antigüedad grecorromana fue en muchos aspectos una sola cultura expresada en dos lenguas, usamos las noticias recogidas en documentos escritos indistintamente en una u otra lengua para describir muchos aspectos de la cultura clásica.

## 2. LITERATURA Y ESCRITURA

La literatura griega antigua desde Homero hasta los comienzos de la época helenística, fijada convencionalmente con la muerte de Alejandro en el 323 an-

---

<sup>1</sup> Texto leído el 9 de marzo de 1999. Agradezco al profesor Florencio Sevilla la invitación a participar en este coloquio, al profesor Antonio López Eire la ayuda prestada al enviarme ensayos suyos sobre retórica clásica, publicados y no publicados, y al profesor Luis M. Macía su gentileza por haber leído una versión previa de este texto y haberme hecho valiosas observaciones.

tes de nuestra era, puede ser descrita como un proceso durante el cual la composición basada en la memoria y en la difusión oral de las creaciones intelectuales que empleaban la lengua fueron siendo reemplazadas progresivamente por la composición y la difusión escritas. Durante este periodo la difusión oral de las creaciones artísticas de la lengua mantuvo un elevado prestigio en relación con la difusión escrita.

La *Ilíada* y la *Odisea* son los poemas más antiguos que conservamos. Fueron atribuidos a Homero y fueron compuestos en la forma que conocemos hacia el 700 a. C. En estos poemas la escritura no juega ningún papel. Los héroes son autores de hazañas y decidores de palabras. Algo menos de la mitad de la *Ilíada* y más de dos tercios de la *Odisea* son discursos de dioses y de héroes. A pesar de que la *Ilíada* y la *Odisea*, estaban puestas por escrito al menos hacia el 560 a. C., la difusión se siguió haciendo de manera oral en fiestas religiosas. Otras composiciones épicas fueron puestas por escrito más tarde o no llegaron a serlo nunca. En el *Himno homérico a Hermes*, datable hacia el 600 a. C., este dios a la edad de un día se defiende con pericia de la acusación de haber robado las vacas de Apolo. Los documentos más antiguos escritos con alfabeto conservados se datan poco después del 750 a. C.

Aún en el siglo V a. C., la expresión de la cultura era raramente escrita. La creaciones basadas en el uso artístico de la lengua estaban destinadas en general a la difusión oral. La poesía lírica monódica se cantaba o recitaba en veladas y en reuniones de grupos y de asociaciones estables u ocasionales. Los poetas corales componían para festividades populares. La tragedia y la comedia estaban destinadas a la representación, no a la lectura. Heródoto dio a conocer su *Historia* en lecturas públicas hacia 450 a. C. en Atenas.

Los miembros de la sociedad griega clásica apenas usaban la escritura para las relaciones cotidianas. El sistema político se basaba en la comunicación oral entre ciudadanos, magistrados y funcionarios. La escritura servía para registrar leyes, pero la discusión y la referencia a las leyes era de memoria. El sistema judicial se basaba en declaraciones orales ante magistrados y ante jurados populares. No había periódicos ni otros medios escritos de difusión de la información, que circulaba de manera oral. Las diversiones apenas usaban la escritura.

### 3. ORATORIA Y RETÓRICA

El término *retórica* es usado en dos sentidos: en uno restringido, como conjunto de normas que describen la forma, el contenido y los efectos sobre el auditorio de los discursos compuestos conforme a la técnica o arte de hablar en público para convencer; y en otro genérico, que denominamos también oratoria, designando los discursos compuestos conforme a esas normas. En el siglo V a. C. nació la retórica entendida en el sentido restringido que acabamos de explicar, y

desde entonces retórica y oratoria se mantuvieron unidas durante toda la antigüedad.

Antes del siglo V a. C. había composiciones que usaban instrumentos para embellecer la expresión y procedimientos para persuadir. Por ejemplo, los parlamentos de las *Euménides* de Esquilo, estrenada en el 458, reflejan discursos compuestos con cuidado. Pero no había normas explícitas sobre la técnica de hablar en público para convencer.

#### 4. ORÍGENES DE LA RETÓRICA

Según la tradición que preserva, entre otros, Cicerón (*Bruto*, 46 y ss.) citando a Aristóteles, la retórica fue inventada en el segundo cuarto del siglo V antes de nuestra era en Sicilia. Tras el derrocamiento del tirano Trasibulo de Siracusa en 467 y la instauración de la *ισηγορία* o igualdad de derecho a la palabra, hubo muchos pleitos de los que deseaban recuperar tierras incautadas por los tiranos. En ese ambiente, Córax y Tisias o uno de los dos enseñaron e incluso compilaron un manual de preceptos sobre la técnica de hablar en público.

Según otros, entre los que está el rétor Sópatro, Córax fue el primero que enseñó técnicas de hablar en público y el uso de argumentos para hacer la versión propia de un hecho más verosímil que la del litigante. El mismo Córax habría desarrollado un esquema tripartito de discurso para ayudar a los ciudadanos a hablar en la asamblea, consistente en proemio, discusión o *agón*, que habría incluido narración, y epílogo.

Tisias habría sido discípulo de Córax y habría rehusado pagar su instrucción. Córax según Aristóteles (*Retórica*, 1402 a 18) o Tisias según Platón (*Fedro*, 273 a) habría sido el primero en usar argumentos de probabilidad. Tisias habría compuesto un *Arte retórica* en la que explicaba el uso del *eikós* o argumento de verosimilitud y distinguía el *agón* de la narración (cf. Platón, *Fedro*, 267 a; Cicerón, *De inventione* II, 2, 6). De Córax y Tisias arranca la preeminencia del género judicial o *δικονικόν* en la retórica.

#### 5. LA ELOCUCENCIA Y LOS SOFISTAS EN ATENAS ANTES DE GORGIAS

En Atenas Efiltes logró en el 462 la aprobación de unas reformas constitucionales, por las que el Areópago, formado por los exmagistrados llamados arcontes, perdía competencias políticas y judiciales, que pasaban al consejo, a la asamblea de ciudadanos y a los jurados populares, que se encargaban desde entonces de decidir sobre los pleitos judiciales y sobre la actuación de los magistrados en el ejercicio de sus cargos. Los miembros del consejo eran seleccionados por un procedimiento mixto en el que intervenían la elección y el sorteo. La asamblea estaba compuesta por todos los ciudadanos, y los tribunales eran

elegidos por sorteo entre los ciudadanos. La profundización de la democracia extendió el uso de los discursos y, en general, de la palabra hablada, pues la actividad política y judicial era oral y el éxito de las propuestas dependía de convencer a un número grande de ciudadanos sin ayuda de la escritura. En este ambiente Sófocles compuso *Antígona*, que ilustra el conflicto entre justicia y ley escrita. En *Edipo rey*, anterior al 425 a. C., Creón intenta probar mediante argumentos de probabilidad que no tiene deseos de suplantar a Edipo.

Las reformas democráticas tuvieron como consecuencia la creciente importancia de la educación. La dedicación a la actividad política hacía conveniente aprender y ejercitar la capacidad de convencer a los ciudadanos en la asamblea y en los tribunales.

A mediados del siglo V antes de nuestra era comenzó el movimiento sofístico. Los sofistas eran pensadores que adoptaban este nombre de profesionales de la sabiduría y enseñaban las técnicas de la vida civil, entre las cuales estaba la oratoria. Eran conferenciantes viajeros y maestros de política (cf. Platón, *Protágoras*, 318 d; *República*, 600 e), que perseguían metas prácticas y cuyas investigaciones los condujeron al relativismo filosófico. Ante la dificultad de descubrir la verdad, el objetivo era buscar lo verosímil. Las teorías de Parménides y, en general, los argumentos de éste y de otros eleatas contra la veracidad de las percepciones recibidas a través de los sentidos también los impulsaron al relativismo y al interés por conocer al hombre y su organización social y a desentenderse de la investigación de la naturaleza.

Para Protágoras (490-410 a. C. aproximadamente), uno de los sofistas más notables, la verdad absoluta no era cognoscible y quizá no existía. Por eso el hombre es la medida de todas las cosas. Protágoras compuso una obra titulada *Discursos demolidores* (Λόγοι καταβάλλοντες), en la que ilustraba la capacidad de la palabra. En *El arte de disputar*, Protágoras sostenía que hay dos argumentos enfrentados sobre cada cosa. Ejemplos de esto son los *Discursos dobles* anónimos que conservamos y las *Ἀντιλογίαι* o *Razonamientos opuestos* que compuso Protágoras y que no conservamos. La retórica aparecía como un instrumento eficaz y legítimo porque sólo cuando los dos aspectos de un problema se confrontan se percibe la diferencia y se hace una elección juiciosa. Como no es fácil encontrar principios éticos o políticos, la retórica se convierte en un apoyo para la educación.

Pericles pasa por haber sido un excelente orador según Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, y Plutarco, *Vida de Pericles*, pero no publicó ningún discurso. El orador Alcides defendía hacia el 400 a. C. la improvisación como procedimiento retórico. Según Platón, *Fedro* 257 d, los políticos del siglo V a. C. no publicaban sus discursos porque temían ser considerados sofistas. En el mismo diálogo (274 c), Platón cuenta una elaborada historia acerca del dios egipcio Teuth, que inventó el alfabeto. El dios Thamus, que entonces reina-

ba en Egipto, le dijo que el invento era nocivo, porque no sería una ayuda de la memoria, sino la causa de la destrucción de la memoria. Y continúa criticando la palabra escrita, porque no es capaz de argumentar y discutir, sino que siempre dice lo mismo.

## 6. GORGIAS Y OTROS RÉTORES DEL SIGLO V ANTES DE NUESTRA ERA

Según el historiador Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica* 12, 53, 2-4), que escribió hacia el 35 a. C. una historia universal titulada *Biblioteca histórica*, Gorgias de Leontinos descubrió el primero el arte retórica, lo que quizá quiere decir que trasladó esta técnica de Sicilia a Atenas. Su visita a Atenas en el 427 con ocasión de la embajada de esta pequeña ciudad de Sicilia para solicitar a los atenienses ayuda contra Siracusa causó una honda impresión. Los discursos de Gorgias ejercieron una profunda influencia en Atenas y le proporcionaron pingües beneficios. Gorgias fue el primero que usó en los discursos la dicción poética y los recursos usados en la poesía: el lenguaje figurado, el léxico no conversacional y el ritmo logrado mediante antítesis, consonancias, aliteraciones y otros medios.

Gorgias fue discípulo de Empédocles, el cual, según la afirmación atribuida a Aristóteles, fragmento 65 R. 2, por Sexto Empírico, *Contra los matemáticos* VII, 6; Quintiliano, *Institución oratoria* III, 1, 8; y Diógenes Laercio VIII, 57, había sido el inventor de la retórica.

Gorgias fue autor del relativismo extremo, que se expresaba en la famosa frase de que nada existe; si existiera, sería incognoscible; y si fuera cognoscible, el conocimiento sería intransmisible. Estas afirmaciones se demostraban mediante la reducción al absurdo de las afirmaciones contrarias. La frase debía de pertenecer a su obra *Sobre el no ser*, que debió de ser compuesta como un ataque contra los eleatas. El resultado sería la imposibilidad del conocimiento cierto y la reducción de la actividad humana a la *dóxa* u opinión, ámbito de la retórica.

Gorgias pasa por haber inventado las figuras gorgianas: antítesis, isócolón, asonancia, aliteración, rima, párrison, homeotéleuton, homeóptoton, etc. En realidad, las figuras gorgianas o de repetición y la influencia de la poesía sobre el discurso en prosa ya son empleadas en la literatura anterior, pero Gorgias fomentó su empleo en la prosa.

Gorgias expuso por escrito sus teorías. No sabemos si esa obra era una exposición teórica en forma de *Arte retórica* o una selección de discursos que ilustraba sus principios. En este caso los discursos conservados, *Encomio de Helena* y *Defensa de Palamedes*, serían ilustraciones. Cicerón (*Bruto*, 46 y ss.) dice que escribió *laudes* y *vituperationes*. Según Aristóteles (*Refutaciones sofísticas*, 183 b 36), Gorgias y sus seguidores hacían a sus discípulos aprender de memoria discursos que contenían los argumentos de las dos partes litigantes.

El resultado es que la enseñanza era rápida, pero no sistemática. Según Platón, *Gorgias*, 452 e, éste fue el autor de la definición de la retórica como artífice de la persuasión (πειθοῦς δημιουργός). Polo y Antístenes, autores de sendos tratados *Sobre el estilo* no conservados, fueron discípulos de Gorgias, que parece haber sido también el defensor de la oportunidad (*kairós*) en la ética, en la estética y en la retórica.

En el *Encomio de Helena* el orador no discute los hechos imputados a Helena, haberse fugado con Paris y haber sido causante de la guerra de Troya, sino la cualidad de la transgresión cometida, es decir, la responsabilidad en que ella incurrió. En cambio, en *La defensa de Palamedes*, este héroe aqueo se defiende diciendo que él no ha sido responsable de la acusación de haber traicionado a los griegos y haber conspirado para entregar el campamento aqueo a los troyanos.

También otros autores publicaron discursos ficticios que exponen argumentos comunes. Conservamos tres *Tetralogías* de Antifonte, cada una de las cuales contiene dos discursos de acusación y dos réplicas de defensa en casos de asesinato y homicidio. En la primera, por ejemplo, se plantea el caso siguiente: un varón ha aparecido muerto, pero no despojado de su ropa. Su esclavo, que había sido atacado junto con él, acusó antes de morir a un antiguo enemigo de la víctima. El acusado es llevado a juicio. La acusación argumenta en su primer discurso que la víctima no fue asesinada por ladrones, puesto que no le robaron las ropas. La defensa responde que tal vez los ladrones fueron sorprendidos al despojar a la víctima de sus vestidos, y eso les obligó a huir. El segundo discurso de la acusación argumenta que, si hubieran sido sorprendidos tratando de robar las ropas al malherido, quienes los sorprendieron habrían denunciado el hecho. La defensa replica que quizá quienes sorprendieron a los malhechores intentando despojar a la víctima se amedrentaron y por eso no denunciaron el hecho a las autoridades.

También otros sofistas usaban la oratoria para expresar sus ideas. Según Platón, *Crátilo*, 384 b, y Aristóteles, *Retórica*, 1415 b 15 y ss., Pródico de Ceos, que vivió en el siglo V, preparó dos discursos sobre la exactitud o corrección de los nombres. Uno valía una dracma y otro cincuenta. Cuando la atención del auditorio de la lección barata decaía, Pródico intercalaba fragmentos de la lección larga. El discurso de Protágoras sobre el origen de la sociedad humana en *Protágoras*, 320 c, es un buen ejemplo de lo mismo, tanto si Platón ha reproducido un discurso real de Protágoras como si lo ha creado sobre la base de otros discursos.

Además, había colecciones, como la de proemios para discursos políticos que se encuentra entre las obras de Demóstenes. Los que componían un discurso aprovechaban los lugares comunes que habían aprendido. Esto es lo que presupone en Platón, *Menéxeno*, 236 a. Improvisaban el resto con ayuda de la memoria.

También hubo obras que exponían de forma teórica, al menos en parte, el arte retórica. Estas obras se han perdido, pero conservamos noticias sobre ellas y sobre sus autores en Platón y Aristóteles, sobre todo. Algunos de estos autores fueron Teodoro, de quien Platón (*Fedro*, 266 d) se burla por dividir los discursos en clasificaciones inacabables, distinguiendo narración preparatoria y suplementaria, prueba, refutación, refutación preparatoria y suplementaria, Polo y Antístenes, ya mencionados, Trasímaco de Colofón y Lisias. Según Aristóteles, *Retórica*, 1354 b 17, estos tratados versaban sobre las partes del discurso en especial y quizá trataban sólo la oratoria judicial o forense. Es probable que fueran breves y que su desaparición se fue produciendo a medida que quedaban obsoletos, sobre todo, después de que Aristóteles los compendió en su *Synagogé technón*. Es difícil determinar si estas contribuciones eran obras teóricas o colecciones de discursos o de partes de discursos, como los de Gorgias. A Trasímaco se le atribuyen unos *Eleoí* (Platón, *Fedro*, 267 c 7-8) o *Muestras de piedad* por la edad y la pobreza. Alguno de los fragmentos que conservamos parece ser parte de un discurso. Algunas innovaciones que se les atribuyen están indicadas en el cuadro de § 12.

Desde el nacimiento de la retórica en el siglo V a. C., ésta y la oratoria estuvieron íntimamente unidas y mantuvieron durante toda la antigüedad un papel importante en la política, en la educación y en la crítica literaria. Conservamos muchos discursos escritos en Atenas entre el 420 y el 320, época en que coincidieron libertad política y deseo de reflejar por escrito discursos pronunciados conforme a las reglas de la retórica, ni a los oradores, entre los que los más conocidos fueron Lisias, Demóstenes e Isócrates.

## 7. LA RETÓRICA EN PLATÓN

Platón inventó un género literario, el diálogo filosófico, que imita la conversación cotidiana. Según Platón, la retórica se conforma con lo verosímil, la persuasión y las apariencias, mientras que la filosofía busca la verdad y lo que existe. En esta diferencia ontológica se fundamenta el engaño de la retórica y lo que hace que Platón no la considere un arte, sino una *ἐμπειρία*.

Frente al relativismo de los sofistas, según Platón hay una verdad que existe y es cognoscible, y de ella derivan principios que guían la actividad humana. La retórica, en cuanto que es capaz de «hacer el razonamiento más débil más fuerte», es un peligro potencial a causa de su habilidad para presentar las cosas de manera atractiva. Como además la retórica había ganado influencia en la educación, Platón se sintió en la necesidad de dedicar gran esfuerzo a denostarla. Platón heredaba en esto el punto de vista de Sócrates, su maestro, que enseñaba que existe una verdad absoluta y cognoscible y distinguía entre dialéctica, el método de descubrir la verdad mediante preguntas y respuestas, y la retórica, que está

sólo interesada por la persuasión momentánea. Platón desarrolló hasta tal punto esta idea que se convirtió en el enemigo más radical de la retórica.

El juicio y la condena a muerte de Sócrates contribuyó a la intensidad de sus sentimientos contrarios a la retórica. Platón trata sobre la retórica en muchos diálogos, pero sobre todo en *Gorgias* y en *Fedro*, escritos hacia 387 a. C.

En *Gorgias* Platón ataca la retórica como parte de la educación para la vida pública y niega que sea una técnica o un arte. El diálogo está organizado como tres conversaciones sucesivas de Sócrates con Gorgias, Polo y Calicles. Sócrates comienza pidiendo a Gorgias una definición de la retórica. Cuando éste la define como «artífice de la persuasión» (*Gorgias*, 453 a), Sócrates la rechaza como «inductora de una persuasión que imparte opinión», no conocimiento. La retórica no tiene ningún objeto, ninguna verdad que ofrecer y sólo se relaciona con la opinión y la ilusión, no con el conocimiento (*Gorgias*, 454 b y ss.). En la medida en que uno logra curar y usa la retórica es buen médico, y así se puede argumentar con las demás artes. La consecuencia es que la retórica carece de objeto.

El segundo diálogo es con Polo y versa sobre si es mejor cometer injusticia o sufrirla, y sufrir castigo si se ha cometido injusticia o quedar impune. En este diálogo Sócrates define la retórica como una experiencia que proporciona adulación y placer al alma, lo mismo que la culinaria al cuerpo. Polo responde que los oradores no son aduladores, sino que poseen la capacidad de un tirano. Esto plantea la cuestión de qué es la justicia y la felicidad. Polo termina admitiendo que es peor cometer injusticia que padecerla.

El tercer diálogo versa sobre este tema y en él Calicles define la justicia como el derecho del más fuerte. Sócrates opone que sólo el bueno, que actúa de modo piadoso, justo y valeroso, puede ser dichoso. Por eso la retórica no puede tener otro objeto que hacer buenos a los hombres y en eso coincide con la filosofía.

El adjetivo ῥητορικὴ, derivado de ῥήτωρ, que se usa por primera vez en el siglo V a. C., aparece por primera vez en Platón (*Gorgias*, 449 a 5), donde Gorgias, después de insistir Sócrates en pedirle que nombre el arte en el que es experto, termina por decir que en *retoriké téchne*. La palabra no es usada por Isócrates (436-338 a. C.), que pasa por haber sido maestro de una de las dos escuelas mayores de la retórica antigua. Otros derivados son ῥητήρ «decidor» en Homero, y ῥήτρα «acuerdo verbal» y luego «su versión escrita», nombre que los espartanos dieron a las leyes de Licurgo.

En *Fedro* Platón adopta una actitud menos hostil hacia la retórica. Una parte del diálogo entre Fedro y Sócrates consiste en la presentación y en los comentarios que suscitan tres discursos. El primero es declamado de memoria por Fedro (230 e y ss.), que atribuye su autoría a Lisias. En él el orador intenta convencer a un joven de que es preferible que tenga relaciones amorosas con un hombre adulto que no está enamorado de él antes que con un enamorado. Los intereses compartidos y el respeto mutuo son una base más sólida para la relación amoro-

sa que la pasión física de uno de los dos. Los otros dos discursos son pronunciados por Sócrates. En el segundo defiende el punto de vista contrario y distingue entre dos amores, uno irracional e incontrolado y otro semejante a una locura divina benefactora. Aunque imperfecta, la belleza humana trae a la memoria de quien la observa la belleza absoluta captada durante el estado anterior de la existencia, cuando no existía la mediación de los sentidos y del espacio y el tiempo en los que los sentidos están confinados. El último discurso contiene el mito del auriga que conduce una biga, que es trasunto de la naturaleza del alma humana, tirada por un caballo noble y otro perverso. En este discurso Sócrates sostiene que el fundamento de la retórica es el conocimiento de la verdad, que no puede obtener nadie más que los que se empeñan en conseguirlo. El resto del *Fedro* trata sobre la naturaleza de la verdadera retórica e incluye un examen de los libros de retórica. Los recelos de Platón contra la escritura y su afición por la difusión oral del pensamiento están expuestos con detalle en *Fedro*, 274 b-278 e.

Es paradójico que Platón, creador de un instrumento delicadísimo desde el punto de vista literario e intelectual como el diálogo filosófico, haya censurado tanto las artes bajo el argumento de que las obras artísticas son indignas por ser representaciones ficticias. Cuanto más elevados son el procedimiento de representación y el poeta, más censurable es su arte.

#### 8. ISÓCRATES

Las críticas de Platón contra la retórica fueron respondidas por Isócrates, que intentó mostrar con la práctica que la retórica es un instrumento idóneo para la educación con vistas a la actividad política. La mayoría de los discursos de Isócrates estaban destinados a la lectura.

#### 9. ARISTÓTELES

Aristóteles escribió varios tratados sobre retórica y poética. Seguramente en 362, cuando todavía frecuentaba la Academia, escribió un tratado titulado *Grilo*, nombre del hijo de Jenofonte muerto en la batalla de Mantinea y objeto de una *laudatio funebris* (cfr. Diógenes Laercio, 2, 55). Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 17, 14, menciona esta obra en el pasaje en el que se refiere a las obras que, siguiendo a Platón, *Gorgias*, defienden que la retórica no es una técnica, sino una *empeiría*.

En una fecha indeterminada Aristóteles reunió los tratados anteriores sobre retórica en un libro titulado *Συναγωγή τεχνῶν* (*Compendio de artes*) que no se conserva. Según Cicerón, *de inventione* II, 2, 6, esta obra reunía tan cómodamente las *Artes retóricas* precedentes que precipitó su olvido y posterior desaparición.

La *Retórica* de Aristóteles es el resultado de una larga evolución. En su contenido hay contradicciones obvias. Por ejemplo, el comienzo del libro primero ataca los manuales que se dedican a suscitar emociones y catalogar las partes del discurso, pero el libro II describe el *πάθος* y el III expone las partes del discurso. Unas secciones implican el entimema y otras no. Como consecuencia, se piensa que, como la *Metafísica*, la *Retórica* contiene textos reunidos al menos entre 350 y 335.

El rasgo más notable de la *Retórica* de Aristóteles es la importancia atribuida a la argumentación racional como forma de prueba. Hay tres formas de razonamiento: demostración científica, dialéctica o discusión mediante preguntas y respuestas (estudiada en los *Tópicos*) y retórica. La diferencia entre los silogismos de la demostración científica (estudiados en los *Analíticos primeros* y en los *Analíticos segundos*) y los entimemas, que constituyen la forma de la demostración dialéctica y retórica, es que las premisas y las conclusiones de éstos son probables, no universales: «Los hombres buenos no cometen asesinatos; Sócrates es bueno; luego Sócrates no comete asesinatos». En general, los entimemas no se usan completos en los discursos reales. Lo anterior vale para la deducción. En la inducción sucede algo análogo. Frente a la inducción científica, válida para todos los casos, la inducción retórica usa el ejemplo o *parádeigma* histórico o ficticio.

La retórica es definida por Aristóteles como «la capacidad de contemplar en todo asunto los medios de persuasión que admite» (*Retórica*, 1355 b 25). El punto de partida es que los que dicen la verdad y obran justamente tienen la obligación de ser persuasivos. Necesitan la retórica, porque los temas sobre los que piensan tienen difícil demostración. Además, la disposición a examinar los dos lados de una situación a veces muestra la mejor solución y ayuda al orador a reconocer los argumentos de su oponente. En lugar de oponer demostración científica, dialéctica y retórica como Platón, Aristóteles las compara: las dos últimas tratan sobre el conocimiento común de todos los hombres y no forman parte de ninguna ciencia especializada.

Queda claro, pues, que la retórica no pertenece a ningún género definido, sino que le sucede como a la dialéctica, y, asimismo, que es útil y que su tarea no consiste en persuadir, sino en descubrir los medios de convicción propios de cada asunto. Algo parecido ocurre en las demás disciplinas: el objeto de la medicina no es curar a alguien, sino poner los medios para ello hasta donde sea posible, pues incluso a los que no están en disposición de recobrar la salud es posible cuidarlos bien a pesar de ello (*Retórica*, 1355 b 25 y ss.).

La defensa de la retórica hecha por Aristóteles fue generalmente aceptada. Excepto los epicúreos, todas las escuelas aceptaron este punto de vista, lo que aseguró influencia duradera de la retórica sobre la educación.

La teoría de Aristóteles, que con ciertas adiciones se convirtió en la teoría tradicional en su forma desarrollada, puede ser resumida del siguiente modo. La retórica se divide en varias actividades o tareas (ἔργα, *officia*). Aristóteles describe la εὕρεσις (*inventio*), la λέξις (*elocutio*) y la τάξις (*dispositio*). Poco después Teodectes añadió la μνήμη (*memoria*), y Teofrasto la ὑπόκρισις (*actio*).

La *inventio*, sobre la que tratan los dos primeros libros de la *Retórica*, intenta descubrir tanto la cuestión que se debate (στάσις o *status*), como los argumentos que deben ser usados en la prueba y en la refutación para lograr la convicción. Los argumentos pueden ser demostraciones (ἀποδείξεις) y pruebas (πίστεις). Las demostraciones son estudiadas por la lógica. Las pruebas pueden ser naturales (ἄτεχνοι) y artificiales (ἔντεχνοι). Las primeras, descritas en el último capítulo del libro I, son leyes, testimonios, contratos y juramentos. Las segundas se dividen en tres grupos. El primer grupo de pruebas está constituido por el asunto y la expresión del discurso. Las pruebas referidas al contenido del discurso son los argumentos que radican en el propio contenido en virtud de lo que demuestra o parece demostrar. Estos son argumentos propios de la dialéctica y de la lógica a partir de la evidencia o de ejemplos históricos (παράδειγμα) sobre la base de la probabilidad (εἰκός) o ἐνθύμημα o silogismo retórico, es decir, con premisas sólo probables. Las afirmaciones que constituyen los entimemas son indicios (σημεία) o pruebas (τεκμήρια), que son indicios necesarios. Los argumentos relativos a la expresión del discurso son estudiados en el libro III y se dividen en *dispositio* y *elocutio*.

Otra manera de describir las afirmaciones que componen los entimemas consiste en clasificarlos en τόποι (*loci*), que pueden ser específicos (ἴδιοι) de una ciencia o comunes (κοινοί). Desde el capítulo 4 del libro I, Aristóteles reúne una colección de tópicos particulares de cada clase de oratoria y tópicos comunes. En el capítulo 18 del libro II Aristóteles enumera tópicos comunes.

El ejemplo típico de argumento de probabilidad, atribuido por Aristóteles a Córax y por Platón a Tisias, es el siguiente: si un hombre débil es acusado de malos tratos por el hombre fuerte que los recibió, su defensa se basará en el hecho de que no es probable que un débil ataque a un fuerte; pero si, por el contrario, el fuerte es el acusado de malos tratos por el débil, se defenderá argumentando que no es probable que él, que es fuerte, haya atacado al débil, porque todas las sospechas habrían de recaer inmediatamente sobre él de haber cometido el delito.

El segundo tipo de argumentos ἔντεχνοι son la impresión moral del hablante (ἦθος) o de su tema sobre el auditorio. El tercer tipo de argumentos artificiales consiste en la disposición que el hablante es capaz de producir en la actitud

del oyente (πάθος) mediante sus palabras, gestos, la presencia de espadas ensangrentadas, niños llorando o cosas semejantes. El momento más adecuado para el *páthos* es la *peroratio*. Estos argumentos son lugares comunes (κοινοὶ τόποι, *loci communes*) que el orador puede usar en varios discursos.

Aristóteles distingue tres tipos de discurso (I, 3): deliberativo, judicial y epidíctico o *demonstrativum*. Cada tipo se divide en dos: el deliberativo en exhortativo y disuasorio, el judicial en acusatorio y defensivo, y el epidíctico en elogioso y vituperador. Como la oratoria judicial podía ser reducida a reglas de manera más cómoda que las otras dos, la mayoría de los tratados de retórica se centran en los discursos dicánicos o pronunciados ante tribunales. Epidíctico se refería en origen a exhibiciones de méritos o censuras, pero terminó por incluir toda la oratoria que no pertenece a los otros tipos. En la antigüedad tardía designa otros géneros literarios, incluidas formas de poesía, de manera que toda la literatura queda bajo el campo de la retórica. En época clásica, las manifestaciones de oratoria epidíctica más notables eran los discursos fúnebres o epitafios y los pronunciados en las fiestas o panegíricos.

El libro III de la *Retórica* trata sobre la *elocutio* y la *dispositio* (capítulos 13 y ss., 1414 a 30 y ss.). La segunda tarea retórica es la *dispositio*. Éste fue el primer aspecto tratado sistemáticamente y constituyó la base de los manuales antiguos. La *τόξις* o *dispositio* es la organización del discurso en partes, aunque a veces se estudia el orden en el que se presentan los argumentos. Las divisiones básicas, aplicadas sobre todo a los discursos judiciales, son: *exordium* o προοίμιον, *narratio* o διήγησις, *probatio* o πίστις, *peroratio* o ἐπίλογος. Cada parte tiene su función y sus características: el proemio pretende asegurar el interés y la benevolencia de la audiencia, y se aconseja que el orador no muestre habilidad para hablar; la narración debe ser clara, breve y persuasiva, con un estilo a menudo más simple que las restantes secciones; el epílogo se divide en recapitulación y apelación emocional a la audiencia. Los autores de *Artes retóricas* anteriores añadían otras secciones (refutación, contrarrefutación, πρόθεσις, etc.) que Aristóteles omite. Los discursos deliberativos suelen tener un proemio, una prueba o cuerpo principal y un epílogo, pero raramente una narración. El proemio y el epílogo emplean las mismas técnicas que los discursos judiciales. La prueba usa a menudo temas como la conveniencia, la posibilidad, la justicia y el honor. La oratoria epidíctica comprende temas que el orador debía desarrollar ordenadamente; así, un encomio debía expresar la alabanza del país, de los antepasados, del carácter, de la educación y de la conducta.

La tercera actividad de la retórica es el estilo: λέξις, *elocutio*. En los tratados amplios su estudio se organiza en torno a cuatro virtudes de las que tratan los capítulos 2-3 y 5-7 con ciertas incongruencias entre sí: corrección (ἑλληνισμός *latinitas*), claridad (σαφήνεια) y ornamentación apropiada (πρέπουσα) y los vicios correspondientes. La corrección depende del uso apropiado de conjun-

ciones copulativas, del uso de palabras específicas en vez de generales, de la evitación de ambigüedades y de la observancia del género y del número gramaticales. La ornamentación incluye tropos y figuras, tanto de dicción como de pensamiento, y se ocupa de la dicción o elección de palabras y del uso de las palabras en la composición. La composición incluye la estructura periódica y la prosa rítmica. Los estilos se clasifican en tipos; la división de estilos en elevado, medio y llano es la más difundida.

La cuarta tarea de la retórica, que no está en Aristóteles, sino que es una adición de Teodectes que pasó a los manuales posteriores, es la memoria (μνήμη, *memoria*), que estudia y describe los procedimientos mnemónicos. El sistema más común era identificar palabras o temas con objetos e imaginarlos sobre un fondo conocido.

La quinta y última tarea de la retórica, añadida por Teofrasto, es la interpretación (ὑπόκρισις, *actio*).

La *Retórica* de Aristóteles es la primera obra conservada que presenta una teoría completa sobre la oratoria. La *Retórica a Herennio*, las obras retóricas de Hermágoras, Cicerón y Quintiliano, Dionisio de Halicarnaso, Demetrio y Hermógenes continúan, perfeccionan y completan a Aristóteles. Los términos latinos usados en la descripción de la *Retórica* de Aristóteles son los empleados por Cicerón y Quintiliano.

Entre las obras de Aristóteles conservamos otro manual de retórica, que está dirigido a Alejandro Magno (356-323) y por eso recibe el título de *Retórica a Alejandro*. Distingue siete géneros de oratoria, que equivalen a los seis de Aristóteles y la oratoria de investigación, y clasifica las virtudes de la narración. Este manual, probablemente típico de su tiempo, es atribuido a Anaxímenes de Lámpsaco por Quintiliano, *Institutio oratoria* III, 4, 9 (= BXXXVI 9).

La *Poética* de Aristóteles no tuvo la misma influencia que la *Retórica* hasta el Renacimiento. Esta breve obra comienza con la teoría general de la poesía como una especie de arte mimético y desarrolla algunas consecuencias de este punto de vista. El libro parece estar incompleto porque no desarrolla el programa expuesto en el capítulo primero y porque el estudio sobre la comedia, anunciado en el principio del capítulo 6, no se lleva a cabo. Además, hay referencias en la *Retórica* (1371 b 36 y 1419 b 6) al estudio realizado en la *Poética* sobre lo ridículo, y algunos autores posteriores se refieren a los dos libros de la *Poética* o al libro primero de la *Poética*, lo que supone que hubo más de uno.

La *Poética* trata, en particular, de la tragedia, que es descrita como un organismo vivo que nace y alcanza su ser o madurez en un momento determinado. Los primeros cinco capítulos tratan sobre el arte como imitación. El capítulo 6 define la tragedia y enumera sus elementos: argumento, caracteres, dicción, pensamiento, espectáculo y combinación de música y canto. En general, el contenido es una crítica a Platón, como también la referencia a la *kátharsis* (purgación,

purificación o limpieza), que es el impacto emocional y la sensación de liberación que produce el espectáculo trágico. La mayor parte del resto está dedicada al análisis del tema y de la dicción de la tragedia. Así, el capítulo 8 trata sobre lo fundamental del argumento, que es la unidad de acción y no de personajes. El capítulo 9 versa sobre la idea de que la poesía trata sobre lo general frente a la historia, que trata sobre lo particular, y puede ser visto como una crítica contra Platón y una afirmación del papel educativo de la poesía. El capítulo 12 enumera las partes de la tragedia: prólogo, episodio, éxodo y partes corales entre cada episodio. Los capítulos 23 y 24 tratan sobre la epopeya. El capítulo 26 cierra la *Poética* afirmando que la tragedia es superior a la epopeya.

Aristóteles escribió además un tratado *Sobre los poetas*, que seguramente contenía estudios sobre la poesía anterior a él.

#### 10. LA ÉPOCA HELENÍSTICA

Entre las obras posteriores a Aristóteles fueron muy influyentes Teofrasto, *Sobre el estilo*, los escritos de Hermágoras y las obras de Cecilio de Caleacte. Todas estas obras de época helenística se han perdido.

En época helenística, la instrucción se extendió y la retórica adquirió un papel central en la educación de los jóvenes que podríamos llamar secundaria. Desde los catorce años, tras aprender a leer y a escribir y aritmética, música y educación física, los jóvenes pasaban a ser educados por el rétor, que les enseñaba a hablar en público.

Durante la época helenística se extendió el asianismo, estilo amanerado y efectista, del que apenas conocemos restos.

#### 11. BALANCE

La historia de la retórica antigua puede ser contemplada como el conjunto de esfuerzos colectivos por construir una teoría acerca del arte de hablar bien. La teoría retórica antigua constituye una tradición continua que se fue desarrollando progresivamente y sufrió constantes revisiones y ampliaciones, pero que permaneció sin alteraciones esenciales como la doctrina universal y aceptada del mundo civilizado. La única rival de la retórica en el campo educativo y político fue la filosofía en el siglo IV a. C. y más tarde en el siglo II a. C.

El primer manual conservado que ofrece sustancialmente la teoría completa es la *Retórica* de Aristóteles y luego la *Retórica a Herennio*, un tratado anónimo del siglo I a. C. atribuido en algún momento a Cicerón, cuya obra temprana *De inventione* muestra paralelos con una parte de aquél. Las obras posteriores de Cicerón, el *Orator* y el *de oratore*, contienen mucho de la teoría tradicional, lo mismo que las obras de Dionisio de Halicarnaso y Séneca el viejo. La *Institutio*

*oratoria* de Quintiliano, compuesta hacia el 95 d. C., resume la tradición precedente. Define la retórica como *bene dicendi scientia*, «la ciencia de hablar bien», aunque el término más frecuente es *arte*. Los tratados posteriores incorporan detalles al cuadro general que he intentado trazar.

También la crítica de la poesía es retórica y en su inmensa mayoría una aplicación de la retórica de los discursos. Las únicas excepciones son la *Poética* de Aristóteles y el *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino.

## 12. RESUMEN SOBRE RETÓRICA Y POÉTICA GRIEGAS EN ÉPOCA CLÁSICA

Fecha	Autor	Obra conservada	Contribuciones
-466	Córax de Sicilia Tisias de Sicilia	<i>Arte retórica</i>	<i>to eikós</i> División del discurso en partes
-427 en Atenas	Gorgias de Leontinos	<i>Elogio de Helena</i> <i>Defensa de Palamedes</i> <i>Discurso fúnebre</i>	Figuras gorgianas, dicción poética
-480-411	Antífote de Ramnunte	<i>Tetralogías</i>	El primero que editó un discurso
hacia -400	Teodoro ( <i>apud Fedro</i> )		División del discurso en partes
	Polo de Agrigento	<i>Μουσεια λόγων</i> <i>Sobre el estilo</i>	
	Antístenes	<i>Sobre el estilo</i>	
-430-400	Trasímaco de Calcedón	<i>Μεγάλη τέχνη</i>	Iniciador del uso del ritmo peonio, creador del periodo, creador del estilo medio, γένος μέσον
-444-370	Lisias	<i>Retórica</i>	Estilo llano, creación de caracteres
-427-348	Platón	<i>Gorgias</i> <i>Fedro</i>	La retórica no es τέχνη, sino ἐμπειρία. Ridiculiza divisiones del discurso
-436-338	Isócrates	<i>Retórica</i>	Valor educativo
-384-322	Aristóteles	<i>Grilo</i> <i>Συναγωγή τεχνῶν</i> <i>Retórica</i> <i>Poética</i>	Tipos de argumento: entimemas. Prosa/poesía: ritmo/metro ἔργα: εὐρεσις, λέξις y τάξις Estilo: claro, apropiado, exótico
post -341	Anaxímenes	<i>Retórica a Alejandro</i>	Judicial, deliberativa y epidíctica, virtudes de la narración

Fecha	Autor	Obra conservada	Contribuciones
-327-287	Teofrasto	<i>Sobre el estilo</i>	ἐλληνισμός, σαφές, πρέπον, κατασκευ. Estilos: elevado, llano y medio
-siglo III	Hegesias de Magnesia		Asianismo: amanerada y efectista
-siglo II	Hermágoras	<i>Περὶ στάσεων</i>	Teoría de las <i>stáseis</i> o aspectos. Ejercicios como θέσις e ὑπόθεσις
-siglo I	Filodemo	<i>Retórica</i>	Cuatro estilos
-siglo I	Cecilio de Caleacte	<i>Sobre el estilo de los diez oradores</i>	Aticismo. Cánon de los diez oradores
-30	Dionisio de Halicarnaso	<i>Sobre la imitación, Sobre los oradores antiguos, Sobre la composición literaria</i>	Estilos: elevado, llano, medio. Aticismo extremo
-III-I	Demetrio	<i>Sobre el estilo</i>	
siglos I-III	Pseudo-Longino	<i>Sobre lo sublime</i>	Estudio del estilo elevado
160-225	Hermógenes	<i>Sobre las formas de estilo</i>	

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Autores griegos antiguos

- Antifonte, *Discursos y fragmentos* en Antifonte, Andócides. Introducción, traducción y notas de J. Redondo Sánchez, Madrid: Gredos, 1991.
- Aristóteles, *Poética*. Texto, introducción, traducción y notas de J. Alsina Clota, Barcelona: Bosch, 1977.
- Aristóteles, *Retórica*. Introducción, traducción y notas de A. Bernabé, Madrid: Alianza, 1998. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero, Madrid: Gredos, 1994.
- Cicerón, *El orador*. Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid: Alianza. Texto revisado y traducido por A. Tovar y A. R. Bujaldón, Barcelona: Alma Mater, 1967.
- Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la imitación, Sobre la composición literaria*, están recogidos en *Tres ensayos sobre crítica literaria*. Introducción, traducción y notas de V. Bécares, Botas, Madrid: Alianza, 1992.

- 
- Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*. Introducción, traducción y notas de C. Ruiz Montero, Madrid: Gredos, 1993.
- Platón, *Gorgias*. Introducción, traducción y notas de J. Calonge, Madrid: Gredos, 1983. Introducción, traducción y notas de J. Martínez García, Madrid: Alianza.
- Platón, *Fedro*. Introducción, traducción y notas de L. Gil, Madrid: Alianza, 19 (=Guadarrama, 1969).
- PseudoLongino, *Sobre lo sublime*. Texto, introducción, traducción y notas de J. Alsina Clota, Barcelona: Bosch, 1977.
- Sofistas: testimonios y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de A. Melero Bellido, Madrid: Gredos, 1996.

b) *Estudios*

- T. Cole, *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore-Londres, 1991.
- G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Londres: Routledge 1963.
- A. López Eire- C. Schrader, *Los orígenes de la oratoria y la historiografía en la Grecia clásica*, Zaragoza, 1994.
- J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra 1988.

EMILIO CRESPO  
Universidad Autónoma de Madrid



## LA TEORÍA POÉTICA DE HORACIO

### I. INTRODUCCIÓN

Horacio, uno de los mejores poetas de la literatura latina, fue, al mismo tiempo, el máximo exponente de la teoría poética romana. Su *Epistula ad Pisones* es, junto con la *Poetica* de Aristóteles, el único *Ars Poetica* comprensible que nos ha llegado desde la Antigüedad y representa el intento más serio de elaboración científica sobre doctrina poética producido en época romana. Pero, el poeta de Venusia también teorizó sobre la poesía y su artífice, el poeta, en diversos pasajes de su obra, en sus «Sátiras», en las «Epístolas» del libro I, y, especialmente, en sus «Epístolas literarias»<sup>1</sup>.

La poesía hexamétrica horaciana, como es bien sabido, se cierra con tres composiciones notablemente más largas, tres epístolas sobre temas literarios, de las cuales dos, la *Epistula ad Augustum* y la *Epistula ad Florum*, se agrupan tradicionalmente en el libro II y, como colofón, la *Epistula ad Pisones* a la que ya Quintiliano se refería como *Ars Poetica* o como *Liber de arte poetica*<sup>2</sup>.

Esta famosa Epístola es una obra compleja y muchos son los problemas que ha planteado y sigue planteando en la actualidad a la crítica especializada: fecha de composición, destinatarios, originalidad, estructura, etc. Sin entrar en el estu-

---

<sup>1</sup> Estos textos, junto a los escritos retóricos de Cicerón y Quintiliano, son los principales testimonios de la teoría literaria de la cultura romana. Otros escritos metaliterarios horacianos son, principalmente, *Serm.*, I, 4, 10; II, 1; *Ep.*, I, 19; II, 1, 2. Además de las *recusationes*, *Carm.*, I, 6; II, 12, IV, 2, etc.

<sup>2</sup> Así en su dedicatoria a Trifón escribe: *Usus deinde, Horatii consilio, qui in Arte poetica suadet ne preecipitetur editio «nonumque prematur in annum» (ep. ad Tryph., 2) y de igual modo lo cita en VIII, 3, 60.*

dio de estos puntos, el objeto de este trabajo consistirá en señalar, aunque sea brevemente, algunas cuestiones que nos ayudarán a una mejor comprensión.

La fuente en la que se inspiró Horacio fue Neoptólemo de Paros, gramático y poeta alejandrino del s. III a. C., y el representante más eximio de la poética peripatética después de Teofrasto. El punto de partida de esta afirmación es el comentario de Porfirión, según el cual, Horacio «reunió los preceptos de Neoptólemo de Paros sobre el arte de la poesía evidentemente no todos sino los más significativos»<sup>3</sup>. No podemos estar seguros de qué grado de precisión puede atribuirse a esta afirmación ya que la preceptiva de Neoptólemo no nos ha llegado directamente, sino por mediación de Filodemo de Gábara<sup>4</sup>.

Uno de los problemas esenciales y que ha causado los más infructuosos esfuerzos de los comentaristas ha sido que, aunque lo sustente y evidencie un riguroso y lúcido sistema de convicciones estéticas, el *ars* no es un tratado sistemático de poética<sup>5</sup>. Steidle<sup>6</sup> tiene la convicción de que Horacio no ha prefijado un carácter sistemático y exhaustivo, sino que elige unos temas específicos y los desarrolla con libertad y Brink<sup>7</sup>, recuerda, una y otra vez, que se trata de una serie de consejos circunstanciales a un tipo de artífice, el poeta, fundamentalmente el poeta romano, para lograr la mayor perfección en su obra de modo que agrade al público.

La estructura dialógica de esta carta es, por consiguiente, muy compleja, ya que mientras los preceptos individuales se captan fácilmente, la dificultad aparece cuando se trata de agruparlos en partes más amplias y percibir el plan general de la obra. Por ello, las hipótesis han sido muy diversas, desde la tendencia generalizada en el Renacimiento de interpretarla en términos retóricos: *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, hasta las más modernas y atrevidas<sup>8</sup>. Ahora bien, con Norden<sup>9</sup>,

<sup>3</sup> Cfr. Porfirión, *Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Leipzig: Teubner, 1874, pág. 344: «*hunc librum qui inscribitur De arte poetica... in quem librum congressit praecepta Neoptolemi tou Parianou de arte poetica non quidem omnia sed eminentissima*».

<sup>4</sup> Filósofo y poeta griego (100-30 a.C.) nacido en Palestina y que vino a Roma apadrinado por L. Calpurnio Pisón, amigo de Virgilio y conocido por todos los intelectuales de la época, Vario, Quintilio Varo, Horacio, etc. Incluso es posible conjeturar que él podría ser el destinatario indirecto del A.P.

<sup>5</sup> Cfr. B. Segura Ramos, «La epístola a los Pisones, (Horacio, *Epist.* II, 3)», *Habis*, 20 (1989), págs. 111-25.

<sup>6</sup> W. Steidle, *Studien zur Ars Poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteils (Verse 1-494)*, Würzburg, 1939, reimp. Hildesheim, 1969, pág. 19.

<sup>7</sup> C. O. Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.

<sup>8</sup> Véase F. Sbordone, «La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti», *ANRW*, II, 31, 1 (1981), págs. 1866-920. Dentro de nuestros estudios, por ejemplo, A. Ruiz Castellanos, «Tematización en el *Ars Poetica*», en *Horacio el poeta y el hombre* (ed. D. Estefanía), Madrid, 1994, págs. 259-66, propone un método de análisis de las secuencias temáticas por la función que desempeña cada párrafo dentro del mismo texto a que corresponde.

<sup>9</sup> E. Norden, «Die Komposition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones», *Hermes*, 40 (1905), págs. 481-528.

a principios de siglo, se inicia una nueva era de la historia crítica del *Ars Poetica*. Este estudioso tiene el mérito de haber hecho resaltar, a modo de esquema y osamenta de la *Epístola*, la presencia diáfana de una fuente isagógica sistemáticamente concebida<sup>10</sup>. Norden divide la obra horaciana en dos partes principales: *de arte poetica*, vv. 1-294 y *de poeta*, vv. 295-476, y, a su vez, la subdivide en partes menores. Esta bipartición era la utilizada en los tratados de retórica, música, filosofía, medicina, etc. Horacio, por consiguiente, transfería a la poética un esquema ya acostumbrado a utilizarse en otras ramas del saber.

Según Rostagni<sup>11</sup> y O. Immisch<sup>12</sup> respondería a la división de Neoptólemo, quien habría dividido su tratado en dos grandes bloques: el arte *techne, poiein* y el poeta, *poietes*, subdividiendo, a su vez, la primera en dos: la poesía, *poiesis* (contenido) y el poema, *poiema* (estilo). P. Grimal<sup>13</sup> piensa, en cambio, que el A. P. seguía de cerca las teorías aristotélicas y que su composición se modelaba sobre la teoría de las cuatro causas: la causa formal, la estructura, (vv. 1-43); la causa material, la lengua (vv. 46-118); la causa final, el tema tratado objeto de la mimesis, (vv. 119-294) y la causa eficiente y última, el poeta (vv. 295-476).

Brink<sup>14</sup>, uno de los mejores estudiosos del *Ars* de los últimos tiempos, determina que la *Epístola* está formada por tres grandes bloques, precedidos de una introducción (vv. 1-40): 1) Problemas de estilo (vv. 41-118). 2) Sistematización de un tema según los dos principales géneros literarios (vv. 119-294). 3) El poeta y cuestiones generales de crítica poética (vv. 295-476).

Nosotros, en aras de la comprensión de la teoría poética horaciana, vamos a estudiarla en dos grandes apartados, que englobarían el primero, lo que la crítica moderna<sup>15</sup> ha llamado tópica menor y el segundo, la tópica mayor.

## 2. TÓPICA MENOR

La primera parte del *Ars Poetica* contiene una serie de preceptos objetivos sobre la obra poética y un estudio de los diferentes géneros literarios. Sería imposible hacer una exposición pormenorizada de todos y cada uno de estos

<sup>10</sup> El término griego «isagoge» significa introducción al estudio de una disciplina y equivale al término latino *institutio*.

<sup>11</sup> A. Rostagni, *Orazio Arte poetica*, Turín, 1930, pág. 63.

<sup>12</sup> O. Immisch, «Horazens Epistel über die Dichtkunst», *Philologus*, Supp. XXIV, Leipzig, 1932.

<sup>13</sup> P. Grimal, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris, 1968.

<sup>14</sup> C. O. Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge, 1963, pág. 13.

<sup>15</sup> Cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977. *Formación de la teoría literaria moderna. II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, 1980.

preceptos, me limitaré, por tanto, a detenerme en los que, a nuestro juicio, pueden tener un mayor interés.

La *Epístola* se abre, a modo de introducción, con un cuadro grotesco, con una metáfora del monstruo de partes irreconocibles, en que ninguna de ellas encaja con otra, cabeza humana sobre una cerviz equina. Horacio quiere, desde el principio, hacernos entender que la obra de arte debe constituir un todo y, por consiguiente, las bellezas particulares y de detalle sólo se justifican por la armonía de conjunto (vv. 14-ss.). Toda obra artística debe ceñirse a los principios de la unidad y la conclusión «telos», como formula en el siguiente hexámetro: «denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum» (v. 23).

La unidad de la obra era un concepto inherente desde los griegos y para Aristóteles será uno de los postulados fundamentales: «la tragedia debe ser perfecta y total», proclama en su *Poetica*, 1450b 24. Precepto que aparece también con frecuencia en el corpus retórico ciceroniano y en la *Institutio Oratoriae* de Quintiliano. Horacio a imitación del filósofo griego, ejemplificará la unidad desde el drama trágico y la poesía épica y, unido a este precepto, expondrá el problema de la limitación o libertad del artista en sus procesos de creación, conflicto común a poetas y pintores.

Después de esta introducción, expone Horacio la doctrina sobre los *elocutionis genera*, el orden de palabras, *ordo* o *dispositio*, la dicción en poesía, el léxico, la *callida iunctura*, la normativa según los géneros, en suma, el *decorum* o *to prepon* de los griegos, uno de los pilares del arte poética<sup>16</sup>.

Horacio, según Fontán<sup>17</sup>, busca un criterio de validez general que permita elevar la doctrina por encima de la mera casuística, y lo encuentra en el concepto general de origen platónico, trasladado por Aristóteles como *terminus thecnicus* a la crítica literaria, el *to prepon* que Cicerón traducía por *quod decet* o *decorum*. Horacio, seguramente por medio de Neoptólemo, incorpora este término retórico<sup>18</sup> a su teoría poética.

El concepto del *prepon*, entendido como el equilibrio y armonía que debe regir toda obra artística<sup>19</sup>, está entre las líneas esenciales del *Ars Poetica*, en cuanto constituye una constante en las diferentes partes del tratado. Aparece ya desde el principio, cuando el poeta recomienda unidad y organización en la obra de arte. Siguen los análogos requisitos del *ordo* y de la feliz disposición del vocabulario, mientras la adhesión a los estilos de los diferentes géneros literarios lle-

<sup>16</sup> Los otros dos pilares del arte poética serían la necesidad de unidad del *muthos* (la trama de la poesía) y la del *ethos* (la talla moral de los personajes).

<sup>17</sup> A. Fontán, «Cicerón y Horacio, críticos literarios» *Eclás.*, 18, 1972, pág. 212.

<sup>18</sup> Cfr. Aristóteles, *Rhet.* 1480a 10 y ss.

<sup>19</sup> Cfr. A. Camarero Benito, «Teoría del *decorum* en el *Ars Poetica* de Horacio», *Helmantica* XLI (1990), págs. 247-80.

va a la explícita conclusión «de que cada uno de los géneros mantenga el lugar que le ha sido asignado»: «singula quaeque locum teneant sortita decenter» (v. 92). Y de ahí se pasa a los afectos, donde las palabras deben poder traspasar los caracteres: «...*tristia maestum/ uoltum verba decent...*» (v. 105-6), «al rostro afligido, convienen palabras tristes» y, por consiguiente, el respeto por la conveniencia de los caracteres tradicionales como Aquiles o Medea; por último, la llamada al *decorum* como elemento caracterizador de cada naturaleza según las diferentes edades (vv. 156-7).

El *decorum*, pues, será el término común de referencia entre estilo y contenido, estilo y emoción, estilo y carácter. También en los versos de la parte dedicada al poeta proseguirá la función del *prepon*, como veremos más adelante. Aunque algunos críticos opinan que en la Poética de Horacio este concepto tiene una dimensión moral y lo enlazan con la doctrina del estoico Panecio de Rodas<sup>20</sup>, pensamos como Brink que en el *Ars* el *decorum* es un problema poético.

Para la propiedad léxica y el estilo Horacio se sirve, por un lado, del material tradicional de Aristóteles y su escuela<sup>21</sup> y por otro, de los escritos retóricos, especialmente, los de Cicerón que había tratado estas cuestiones en numeros textos. Veamos solamente un ejemplo: Cicerón en *De Or.*, III, 2-6, 8-9 definía y clasificaba las palabras en: *inusitata* (arcaísmos), *nouata* (neologismos), *translata* (métaforas) y las contrastaba con los *uerba usitata* o palabras comunes. A Horacio le preocupaba muchísimo la necesidad de un vocabulario preciso y apropiado y por ello, una y otra vez, vuelve sobre esta cuestión en sus escritos metaliterarios, como leemos en la *Epístola a Floro*:

Mas, quien desee hacer un poema de acuerdo con la ley... se atreverá a quitar de en medio cuantas palabras tengan poco lustre, carezcan de solidez y gocen de honor indignamente... hará bien en desenterrar palabras que por mucho tiempo no hubiera visto el pueblo, sacando a la luz brillantes términos... agregará los nuevos que haya producido el uso... reprimirá lo muy rimbombante, alisará lo demasiado áspero con práctica, quitará lo que carezca de virtud<sup>22</sup>.

Pero, será en su *Epistula ad Pisones* donde desarrollará con mayor amplitud la cuestión del léxico y, además, la enlazará con la necesidad de una buena «composición» o «disposición» de estos términos, su famosa *callida iunctura*.

<sup>20</sup> Cfr. A. Fontán, op. cit., págs. 212-3.

<sup>21</sup> Cfr. Aristóteles, *Poet.*, caps. 21-2; *Rhet.* III, 2-6.

<sup>22</sup> Cfr. Horacio, *Ep.* II, 2, 109-16; trad. H. Silvestre, *Horacio*, Madrid, 1996, pág. 523. Otros textos donde Horacio también se plantea esta cuestión son, por ejemplo, *Sat.*, I, 10; II, 1; etc.

En ocasiones, Horacio al tratar sobre determinadas cuestiones literarias, parte de referencias personales, (no se puede olvidar que es un gran poeta) para pasar al terreno de las normas generales, como, por ejemplo, cuando expone su teoría sobre los *elocutionis genera*<sup>23</sup>:

Me esfuerzo por ser breve: me hago obscuro. Al seguidor de lo ligero le faltan músculos y vigor; prometer lo grande es hincharse. Serpea el demasiado cauto y temeroso de la tempestad.

En este texto enlaza cada una de las virtudes de estilo con el vicio contrario. Al mismo tiempo, traslada los tres *genera* de la Retórica al campo poético<sup>24</sup>.

El tema de la mimesis platónica y aristotélica era tan importante que, difícilmente, Horacio (o su fuente Neoptólemo) habría podido sustraerse a ella. Numerosos son los pasajes de la *Epistula* en que opina sobre el «imitador», como en los versos 133-4 y 317-8, en dos contextos que pertenecen al género teatral, o en el famoso tópico *ut pictura poesis* (v. 361) donde lo relaciona con la imitación de las artes plásticas, etc.

Incluye el poeta de Venusia en esta primera parte una tentativa de clasificación de los géneros literarios: Homero, los elegiacos, la poesía yámbica, creada por Arquíloco y, después transferida a la escena, la lírica coral o monódica (vv. 73-85), para proseguir en los vv. 153 hasta el 294 con el análisis de la épica y del teatro<sup>25</sup>. La cuestión de los géneros literarios es uno de los temas esenciales de la crítica literaria, y por ello, Horacio vuelve a aludir a ella, aunque de forma más breve e indirecta, en el pasaje donde trata las funciones del poeta y su papel en la historia de la civilización (vv. 394 y ss.). En el trabajo horaciano dos son las características primordiales sobre este punto: la propiedad de la adscripción de cada metro a un género determinado y la sustantividad (Horacio rehúsa, por tanto, las obras mixtas, «los monstruos», que no tienen forma única) e independencia de los géneros, cada uno tiene su carácter y estilo propio. Una peculiaridad sobre la cuestión de los géneros en la *Epístola* es el reparto tan desigual con que el poeta trata cada uno de ellos: apenas unos versos para la lírica, la elegía, (dejando fuera algunas formas que él conocía bien), un mayor desarrollo de la épica y, sobre todo, gran preocupación por los géneros dramáticos (tragedia, comedia y drama satírico).

<sup>23</sup> Cfr. *Ars*, vv. 25-8: «...brevis esse laboro/obscurus fio; sectantem leuia nerui/deficiunt animique; profesus grandia turget /serpit humi tutus nimium timidusque procellae». Trad. H. Silvestre, op. cit. pág. 555.

<sup>24</sup> Cfr. Cicerón, *Or.* XXI, 69; Quintiliano, XII, 10, 66 y ss.

<sup>25</sup> Según A. Rostagni, op. cit., pág. 21, Horacio habría tomado esta clasificación de Dídimo Alejandrino.

Horacio ya había abordado este punto en otros lugares de sus escritos metaliterarios; pero, en el *Ars* le da un tratamiento distinto. En la *Epístola a Augusto* (cuya nota más original reside en el elogio de la poesía y en la importancia del poeta en la sociedad), donde también menciona las distintas formas de poesía, tampoco se extendía en la lírica, tan querida para él, aunque la situaba en un primer plano (vv. 214-28), entre dos *recusationes*, la del teatro (v. 180) y la de la epopeya (v. 250 y ss.). Será en una epístola dedicada a Mecenas donde el poeta romano hará una verdadera apología de la lírica (*Ep.*, I, 19, 21-33).

Un aspecto interesantísimo del *Ars Poetica* es lo que podríamos llamar la Teoría teatral que tanta influencia tendrá en el teatro posterior. Se puede decir que los versos 153 al 294 de la *Epístola* constituyen un verdadero tratado sobre el género dramático. Del tono incisivamente preceptístico del *tu* de inicio de hexámetro, pasa, de repente, al análisis de los caracteres humanos concebidos, fundamentalmente, de acuerdo al *decorum*, su coherencia desde el principio al fin de la obra y su correspondencia en relación a las edades, sexo y nación. Distingue Horacio cuatro caracteres: *puer*, *iuuenis*, *uir* y *senex* frente a los tres del esquema aristotélico (*Rhet.* 1388b 37). A continuación siguen una serie de reglas misceláneas, la mayoría prohibitivas y, cada vez, más breves: la prohibición de representar horrores en escena, (179-88), la ley de los cinco actos (189-90), el no uso de un *deus ex maquina* (191-2), el cuarto actor (192); los siguientes puntos son recomendables: al apropiado papel del coro (193-201), le sigue el tratamiento de la música (202-19), donde Horacio mira con nostalgia a la Edad dorada del arte. Tras la música, separada en sus partes, ritmos y métrica, continúa el epílogo de la tragedia, el drama satírico (220-50), y la métrica del diálogo dramático, (251-74) que se vuelve una arenga contra el rechazo por parte de los romanos del *ars* de tal forma que los géneros mayores establecidos pueden ahora colocarse en un paisaje de antítesis, la potencialidad romana, «vis a vis», con la perfección griega, la tragedia griega (275-80) y la comedia (281-849), la tragedia y comedias romanas (285-94). En resumen, indicaciones claras de la forma tan imaginativa y poética con que Horacio estructura estos tópicos.

En la última de esta larga sección, Horacio ha hecho pleno uso del *ars*, de la maestría técnica. Lo saca a colación con gran delicadeza para, al final, convertirse en el elemento dominante y abrirse camino hacia la segunda parte del poema en la que el *ars* se contrapone a la *natura*, al *ingenium*. Íntimamente relacionado con el tema del *ars* aparece un motivo recurrente, el enfrentamiento y contraste entre lo griego y lo romano, decantándose el poeta por la admiración de la literatura griega frente a la romana.

En conclusión podíamos decir que Horacio responde en el *ars* a las premisas marcadas por el clasicismo de un arte regido por el *decorum* y la unidad.

## 3. TÓPICA MAYOR O TRATADO DEL POETA

Está unánimemente aceptado por la crítica que la segunda parte de la *Epistula ad Pisones* es el tratado del *artifex* o de los *consilia* horacianos a los poetas. En opinión de García Berrio<sup>26</sup>, dos son las características esenciales de esta parte: por un lado, el intento de Horacio de exponer y ensamblar los puntos esenciales de la creación poética y, por otro, su perfecta elaboración. En ella se trazan las líneas fundamentales de la formación del *artifex* que reposan sobre tres dualidades correlativas perfectamente ensambladas entre sí: *ars/ingenium*, *prodesse/delectare*, *res/luerba*.

En la primera de estas dualidades, *ars/ingenium*, se planteará Horacio la vieja cuestión platónica de la poesía, debatida posteriormente en las escuelas de retórica, sobre la primacía del talento natural o del arte, la técnica, susceptible de ser adquirida mediante el aprendizaje y el esfuerzo personal. La delimitación de ambos conceptos en la creación de la obra literaria arranca, como opina L. Gil<sup>27</sup>, del mismo origen de la literatura. La primacía de uno sobre otro será motivo de controversia entre los poetas antiguos.

Pero, ¿cuál era la posición de Horacio frente al controvertido tema del *ars* y el *ingenium*? Para responder a esta pregunta es preciso que analicemos detenidamente los pasajes en los que nuestro poeta se plantea esta disyuntiva. En la sátira cuarta del libro I proclama que es el *ingenium* lo que caracteriza al verdadero poeta, es decir, hace una auténtica exaltación de éste<sup>28</sup>:

Primero, yo me excluiré del grupo de quienes admitiría que son poetas. No digas que basta con rematar bien el verso ni pienses que, si alguien escribiera, como yo, esta especie de charlas, el tal será poeta. A quien tenga ingenio, mente inspirada y sublimidad de expresión, dale el honor de tal nombre.

En cambio, en los vv. 60-4 de la *Sátira* 10 de ese mismo libro, Horacio parece que pone el énfasis en el *ars*. La segunda parte de su *Epistula ad Pisones* se inicia, precisamente, con el planteamiento de esta dualidad y con un ataque feroz a los seguidores de Demócrito para quienes el *ingenium* o furor poético<sup>29</sup> era

<sup>26</sup> A. García-Berrio, op. cit., vol. I, pág. 230.

<sup>27</sup> Cfr. L. Gil, *Los griegos y la inspiración poética*, Madrid: Guadarrama, 1967, págs. 40-1.

<sup>28</sup> Horacio, *Sat.* I, 4, 43-6, trad. H. Silvestre, op. cit. pág. 123: «*primum ego me illorum dederim quibus esse poetas/excerptam numero: neque enim concludere uersu/dixeris esse satis, neque si qui scribat uti nos/sermoni propria, putes hunc esse poetam/ingenium cui sit, cui meus diuinior atque os/magna sonaturum, des nominis huius honorem*».

<sup>29</sup> Platón desarrolló la idea del entusiasmo poético en el diálogo *Ion* y en *Phaedr.*, 245a.

el carácter distintivo de la verdadera poesía: «porque cree que es más afortunado el ingenio que el mísero arte, y del Helicón excluye a los poetas sensatos, Demócrito...»<sup>30</sup>.

Pero, el texto fundamental en el que Horacio se plantea la disyuntiva de estas dos fuerzas rectoras de la poesía lo encontramos al final del tratado y en él se afirma, clara y tajantemente, la necesidad de los dos componentes: talento natural y técnica aprendida son imprescindibles en la creación poética:

¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte? He ahí la cuestión.  
Yo no veo en qué aprovecha el estudio sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente<sup>31</sup>.

Este punto verdaderamente esencial de la concepción horaciana del arte parece no concordar con la exaltación del *ingenium* como carácter definitivo de la verdadera poesía que Horacio había hecho en el texto de la sátira. Las tentativas de conciliar las dos tesis han sido múltiples, pero, en mi opinión, debe interpretarse como una mutación paulatina, es decir, el poeta se hacía eco de una exigencia madurada en él con la práctica y con la experiencia de los años. La antítesis habría dado paso a una armónica fusión o coexistencia. Horacio habría superado la arbitraria dicotomía y esto sería una prueba más del desarrollo progresivo del concepto horaciano de poesía y de la teoría sobre el arte poético, como ya habían notado Brink, Pippedi, Ferrero, entre otros<sup>32</sup>.

En suma, Horacio propugna para la obra poética una exigencia radical de calidad. La poesía es una actividad que se ha de ejecutar tan concienzudamente que no se pueden permitir errores o defectos, ni mediocridad siquiera (vv. 412-4). Es preciso tener un cierto equilibrio entre el trabajo y la inspiración sin el cual no podría producir una obra bella y eficaz (vv. 408 y ss.), es decir, el *ars* y el *ingenium* deben ir en paralelo.

La segunda dualidad *prodesse/delectare*, utilidad o deleite de la creación poética, está íntimamente ligada a los *officia oratoris* (*docere, delectare, mouere*) y el poeta, al igual que el orador, deberá perseguir esos fines. Ahora bien, en opinión de C. Codoñer<sup>33</sup>, existe la diferencia de que el *ars rhetorica* parte del principio de la diferenciación de funciones del objeto literario en prosa: el ele-

<sup>30</sup> Cfr. Horacio, *Ars*, 295-7: «Ingenium misera quia fortunatius arte/credit et excludit sanos Helicone poetas/Democritus...».

<sup>31</sup> Cfr. Horacio, *Ars*, 408 ss., trad., H. Silvestre, op. cit., pág. 563.

<sup>32</sup> Cfr. Brink, op. cit. I, págs. 153-209; D. M. Pippedi, «Les deux poétiques d'Horace», *Revista Clásica XI-XII* (39-40), pág. 12; L. Ferrero, *La Poetica e le «poetische» di Orazio*, Turín, 1953.

<sup>33</sup> C. Codoñer, «Terminología crítica en Horacio», *Bimilenario de Horacio*, (eds. Cortés y Fernández), Salamanca, 1994, pág. 66.

mento dominante es la relación funcional *oratio*-destinatario, ésta puede variar desde el *docere* hasta el *mouere*. Determinada esta función básica los otros elementos pueden aparecer en términos de subordinación y así la *delectatio* ocupa siempre un lugar subordinado a cualquiera de estas funciones básicas. En poesía la situación se invierte: no existe diversificación en la función básica, sea cual sea el público al que va dirigido, es el *delectare*. En conclusión, el *delectare* prima en poesía sobre el *docere* y el *mouere*.

Horacio deja bien claro en el *Ars* que la obra poética no es sino el resultado de la conjunción de ambos principios, al plantearse la disyuntiva: «o quieren ser útiles o deleitar los poetas, o bien proclamar a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida»<sup>34</sup>; y concluye con la famosa fórmula cargada de equilibrio: «todos los votos se lleva quien mezcla lo dulce a lo útil deleitando al lector y al mismo tiempo haciéndole pensar»<sup>35</sup>, en otras palabras, la armonía entre lo agradable y lo útil será la norma para el poeta de Venusia.

La tercera y última dualidad horaciana, *res/verba* (que corresponden a los términos griegos *lexis* y *dianoia*), equilibrio y adecuación entre la forma y el contenido. Ambos elementos como proclamaba Horacio al comienzo de la carta persiguen a la vez lo útil y lo bello: «no basta que los poemas sean bellos, deben ser atractivos y llevar el ánimo del oyente adonde quieran» (vv. 99-100). Pero, la eterna cuestión del significante y el significado, precedente de los dos fenómenos histórico-literarios españoles, cultismo y conceptismo, aparecerá planteada de forma rotunda y definitiva en los versos 309-32: «para escribir, el buen juicio es el principio y la fuente. Puedes tomar el asunto de los textos de Sócrates, y, sin dificultad, las palabras se adecuarán al tema», y sintetizada en el hexámetro: «verbaque prouisam rem non inuita sequentur» (v. 311). Se trata de la vieja máxima de la retórica romana que se remonta a Catón: «rem tene, uerba sequentur».

Para conseguir ese equilibrio entre la forma y el fondo, habrá que tener en cuenta la elección del léxico, la distribución de los períodos, la *callida iunctura*, el *ordo* o *dispositio*, la aplicación de las figuras, etc., como ya preconizaba en otros lugares<sup>36</sup>. Este equilibrio horaciano choca con la opinión de Cicerón<sup>37</sup> según la cual en los poetas prevalece la forma, *uerba* sobre el fondo *res*.

<sup>34</sup> Horacio, *Ars*, 333-4: «aut prodesse uolunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere uitae».

<sup>35</sup> Horacio, *Ars*, 343-4: «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci/lectorem delectando pariterque monendo».

<sup>36</sup> Cfr. Horacio, *Ep.*, II, 2, 109 y ss.: «quien desee hacer un poema de acuerdo con la ley... se atreverá a quitar de enmedio cuantas palabras tengan poco lustre, carezcan de solidez...».

<sup>37</sup> Cicerón, *Or.*, 68: «magis inseruiunt nocibus quam rebus».

---

Al lado de estos tres puntos esenciales de la creación poética, el poeta augústeo plantea otras cuestiones que, aunque no podamos detenernos a comentarlas por las limitaciones de este trabajo, no por ello son menos importantes.

En conclusión, la *Epistula ad Pisones* de Horacio tiene un alcance literario inmenso, pues es el único tratado romano sobre la teoría poética y pieza fundamental ya desde la antigüedad, como decía Quintiliano, para el conocimiento de la preceptiva poética. Además, el *Ars Poetica* no es sólo un manual o un tratado en verso sino que constituye una obra literaria de exquisita composición, una de las joyas de la literatura latina en la que Horacio revela, lo mismo que en el resto de su producción, su enorme personalidad y su genio como poeta.

PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA  
Universidad Autónoma de Madrid



## LA POÉTICA Y LOS POEMAS DE LOS ELEGÍACOS LATINOS

### I. LA ELEGÍA: TIERNA, LIGERA Y PULIDA

Corre la segunda mitad del siglo I a. C., y en Roma, en torno a dos círculos literarios, el de Mecenas y el de Mesala, van a coincidir Virgilio, Horacio, Tibulo, Propercio y Ovidio entre otros grandes escritores. Uno de ellos, Horacio, será quien se arriesgará a proponer una preceptiva poética, pero las reflexiones sobre el hecho literario brillan en este caso, no por su ausencia, sino por su presencia, en las obras de todos.

La lectura de Tibulo, de Propercio o de Ovidio, en especial la de los dos últimos, deja un sabor prologal o epilogal en la boca del lector, como si, cada cierto tiempo, el poeta necesitara dar cuenta de sí y de su tarea poética. Así son los poetas elegíacos, aquellos recreadores de las producciones alejandrinas en un momento en el que el helenismo mundano ya no era privilegio de unos cenáculos minoritarios, sino que sus refinamientos habían prendido en la sociedad cultivada. Y son ellos quienes van a reivindicar sin velos la conciencia de su arte e incluso su pertenencia a una escuela.

Me disponía yo a escribir en el ritmo solemne hechos de armas y guerras violentas, de modo que el tema se ajustara a dicho metro. El verso de abajo era igual que el de arriba, pero Cupido se echó a reír y le sustrajo un pie, según cuentan.

Cuando el verso primero de la recién estrenada página ha quedado escrito correctamente, he aquí que el siguiente hace flaquear mis fuerzas. Y para ritmos más ligeros me falta tema adecuado:

No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo: «Toma, poeta, argumento para tus versos».

Que mi obra se levante sobre seis pies y se apoye sobre cinco.

Así comienza el primer libro de los *Amores*<sup>1</sup> de Ovidio, y en él, en esa *recusatio* tan tópica de la poesía elegíaca, en la que ésta se enfrenta a la épica, queda desvelado que el poeta escribe su obra *Amores* en un único metro, el dístico elegíaco compuesto por un hexámetro y un pentámetro, un ritmo ligero, al que le viene bien no los hechos de armas ni las guerras, sino el amor o, lo que es lo mismo, la pasión, los sentimientos.

Un poco más adelante, cuando, al parecer, Ovidio se hallaba ocupado o, tal vez, ansiaba ocuparse en otras labores literarias de mayor envergadura, se ve de nuevo reclamado a reflexionar acerca de su dedicación a esas leves composiciones amorosas. Y en el primer poema del libro III nos presenta a la Elegía y a la Tragedia personificadas que, en un remedo de debate medieval, luchan por atraérselo<sup>2</sup>.

Llegóse (dice) entonces a mí la Elegía, recogidos sus perfumados cabellos y —creo recordar— con un pie más largo que otro. Su aspecto era agradable, su vestido muy ligero, la expresión de su rostro, la de una enamorada; incluso le sentaba bien el defecto de sus pies.

De nuevo, la forma del dístico (evocada poéticamente en el «defecto de sus pies») queda vinculada a la levedad y al enamoramiento.

En un tono más solemne, quizá más acorde con su temperamento, Propercio escribe<sup>3</sup>:

Soñaba, oh Alba, que al son de mis cuerdas podía cantar a tus reyes y sus hazañas, tamaña empresa; y acercaba mis pequeños labios a fuentes tan grandes, donde antes el padre Enio bebió, sediento, cuando Febo, contemplándome desde el bosque Castalio, apoyado en su lira de oro junto a la gruta me habló de este modo: «¿Qué tienes que ver con esa fuente insensato? ¿Quién te ordena intentar la labor del

<sup>1</sup> Ovidio, *Amores*, I, 1. Trad. castellana de Vicente Cristóbal, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid: Gredos, 1989, págs. 211-2.

<sup>2</sup> Ovidio, *Amores*, III, 1, 7-10. Trad. castellana, op. cit., págs. 299-300.

<sup>3</sup> Propercio, III, 3. Trad. castellana de Francisco Bauzá, en *Elegías completas*, Madrid: Alianza, 1987, págs. 116-7.

canto heroico? Aquí no debes esperar ninguna gloria, Propercio, muelles prados deben ser surcados por ruedas pequeñas. [...] La barca de tu talento no debe ser sobrecargada. Que un remo roce las aguas y el otro las arenas; así estarás a salvo; es muy grande el oleaje en alta mar».

Y en otros lugares se lee: «que el verso vaya pulido con la tenue piedra pómez»<sup>4</sup>, «mi libro suena tierno en los labios»<sup>5</sup> o «deja y libera los pies para las muelles danzas»<sup>6</sup>. También al poeta de Umbría, como le había sucedido a Ovidio, un dios, en este caso Apolo, es quien le impide escribir una obra épica y le empuja a empresas menores. Las palabras de la divinidad: «muelles prados deben ser surcados por ruedas pequeñas», «la barca de tu talento no ha de ser sobrecargada», «debe conducirse con un remo que roce las aguas y el otro las arenas»<sup>7</sup> no sólo le aconsejan que se ocupe de asuntos más ligeros y adecuados a su inspiración, sino que hablan de la conveniencia de hacerlo en pie desigual. En ese remo que penetra en el mar mientras el otro roza la arena se escucha inevitablemente el ritmo del hexámetro y el pentámetro de los dísticos.

De esta manera uno y otro describen las *elegías*, hacen un sutil retrato de ellas: ligeras, tiernas, formalmente cuidadas, pulidas con la piedra pómez —trabajo que no sólo ha de llevar a cabo el librero con los extremos del volumen a fin de arrancar los flecos del pergamino, sino el propio autor con cada uno de sus versos—, porque, si la elegía puede y debe ser ligera, lo que no cabe que sea es mediocre. Ellos, como ya lo hiciera Catulo y tal como Horacio lo recomienda<sup>8</sup>, gozan del poema una y mil veces retocado y modificado hasta su perfección. Y, si a la lira se le había confiado cantar temas variados en metros diversos, a la elegía se le asigna cantar los sentimientos, y en especial el sentimiento amoroso, en un único metro.

## 2. EL POEMA AMOROSO: LA ELECCIÓN DE UN GÉNERO Y DE UN MODO DE VIDA

Son, como vemos, los propios autores, al tomar conciencia de su poesía, al confesar su decisión de escribir cantos de amor y rehusar dedicarse a la épica o a la tragedia, quienes parecen reconocer la inferioridad de aquélla ante el prestigio heroico de éstas. En sus manifestaciones confiesan la aceptación de dos estilos, uno solemne, grandilocuente, el de la epopeya y el de la obra trágica y

<sup>4</sup> Propercio, III, 1, 7. Trad. castellana, op. cit., pág. 113.

<sup>5</sup> Propercio, II, 1, 2. Trad. castellana, op. cit., pág. 49.

<sup>6</sup> Propercio, II, 34, 42. Trad. castellana, op. cit., pág. 112.

<sup>7</sup> Véase nota 3.

<sup>8</sup> Véase entre otros lugares, *Sat.*, II, 10, 72-3.

otro humilde —*mollis, tenuis*—, el de la elegía. No hay para ellos un tercer estilo, un *tertius mediocris character*<sup>9</sup>.

La tragedia y la épica quedan efectivamente hermanadas en las palabras de Ovidio. La tragedia llega «violenta» como lo son las guerras de la epopeya, oprime a la elegía con «verbo grave» y su «tirso» (inspiración) es grave también; además, canta las hazañas de los héroes. No otros son el verbo, la inspiración y el contenido de la épica. La elegía, por su parte, aparece ataviada con un vestido ligerísimo (*vestis tenuissima*)<sup>10</sup> y es llamada *musa levis* por Propercio<sup>11</sup>. Responde, por tanto, a esa *tenuis musa* de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>12</sup> o a ese *tenuis* con el que el propio Horacio se refiere a su estilo y temperamento literario<sup>13</sup>.

Tal y como ha venido sucediendo en distintas épocas con la producción lírica, aquí, la poesía elegíaca da cuenta de su inferioridad y, al hacerlo, parece declarar que fuera algo no totalmente respetable o reconocido. Sin embargo, esa aceptación de la propia inferioridad, esa actitud de humildad que la sitúa por debajo de otras creaciones no es tanto una admisión por parte del poeta de anulación o de incapacidad para una poesía de más altos vuelos —aunque llegue a decirse explícitamente: «ni mi naturaleza conviene al verso grave, cada uno gaste su día en el arte de que es capaz»<sup>14</sup>—, cuanto saberse diferente, singular. Los demás, los otros que canten las violentas guerras, «yo, por mi parte, en angosto lecho libro combates»<sup>15</sup>. Singular en su producción poética y distinto también en su elección de vida:

¿Por qué, corrosiva Envidia, me echas en cara que han sido ociosos mis años, y dices que mi poesía es obra de una mente perezosa, y que yo, mientras la fortaleza de la edad me mantiene, no sigo según la costumbre ancestral las recompensas de la milicia, conseguidas entre el polvo, ni me aprendo las leyes, llenas de verborrea, ni he prostituido mi voz en el foro ingrato?<sup>16</sup>

Que sean para otros, para los más, la milicia, el ejercicio del derecho o la vida política nos viene a decir el poeta.

<sup>9</sup> Véase Antonio Fontán, «Tenuis...Musa? La teoría de los *characteres* en la poesía augústea», *Emérita*, 32 (1964), págs. 193-208, pág. 205.

<sup>10</sup> Ovidio, *Amores*, III, 1, 9. Trad. castellana, op. cit., págs. 299-300.

<sup>11</sup> Propercio II, 12, 22. Trad. castellana, op. cit., pág. 67.

<sup>12</sup> «Sivestrem tenui Musam meditaris avena», *Buc.*, I, 2; «agrestem tenui meditabor harundine Musam», *Buc.*, VI, 8.

<sup>13</sup> *Od.*, I, 6, 9.

<sup>14</sup> Propercio II, 1, 41 y 46. Trad. castellana, op. cit., pág. 51.

<sup>15</sup> Propercio, II, 1, 45. Trad. castellana, *ibid.*

<sup>16</sup> Ovidio, *Amores*, I, 15. Trad. castellana, op. cit., págs. 248-9.

Si, ahora, se atiende de nuevo a los versos ovidianos evocados al comienzo y si se leyeran otros muchos más, se observa que la intervención de un dios, sea Amor/Cupido, Apolo o Baco y la presencia de las Musas en el acto mismo de la escritura resulta ser un topos, un lugar común, pero que, no por ello, deja de revelar la coincidencia del sentimiento, de la pasión, con la inspiración del discurso poético. Es la certera flecha clavada por Cupido en el corazón de Ovidio, la pasión que le abrasa, lo que le mueve a escribir. Así, la escritura viene a ser un acto erótico. Amar y escribir son ya una sola cosa. El componer poemas de amor no es sino vivir la experiencia del amor. En la elegía que abre el libro II de Propercio, amor, pasión y sentimiento se identifican con la producción poética<sup>17</sup>:

Me preguntáis por qué escribo siempre amores [...], por qué mi libro suena tierno en los labios. No me lo dicta Calfope, no me lo dicta Apolo. Mi amada nutre mi ingenio.

Aquí la amada, identificada con las Musas y con Apolo, los inspiradores del poeta en otras ocasiones, es en realidad la divinización de la emoción vivida, el Amor con mayúsculas, por quien vive y es poeta, para el que vive y escribe Propercio. En él, en ella, su amada, encuentra mil motivos nuevos:

Si arrancando el vestido, desnuda, lucha conmigo, en tonces, en verdad, compongo Iliadas, o si hizo algo, o dijo una cosa cualquiera, de una nadería nace una historia grande<sup>18</sup>.

Por eso, no puede el latino cantar la gloria de César, como parece que le solicita Mecenas, a quien dirige esta elegía, porque en esos momentos la única épica de la que es capaz, la única producción histórica que saldría de su pluma serían las batallas y avatares de sus emociones. Si Horacio aconsejaba examinar el modelo de la vida y de las costumbres como un sabio imitador de manera que de ahí nacerían palabras con vida<sup>19</sup>, tal hacen los elegíacos. «Es mi propia experiencia la que me inspira esta obra. Haced caso, pues, a un poeta experto» decía Ovidio en el *Arte de amar*<sup>20</sup>. Y es que la experiencia se saborea y es, por tanto, también saber, sabiduría y, de ese modo, principio y fuente de escribir bien<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Propercio, II, 1. Trad. castellana, op. cit., pág. 49.

<sup>18</sup> Propercio, II, 1. Trad. castellana, op. cit., pág. 50.

<sup>19</sup> Horacio, *Ars poetica*, 317-8: «respicere exemplar vitae morumque iubebo doctum imitorem et vivas hinc ducere voces».

<sup>20</sup> Ovidio, *Ars amandi*, I, 28-30. Trad. castellana de Vicente Cristóbal, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, op. cit., pág. 350.

<sup>21</sup> Véase Horacio, *Ars poetica*, 309: «scribendi recte sapere est et principium et fons».

## 3. LOS POETAS ELEGÍACOS Y EL ARTE CON INGENIO

Y, en estas consideraciones que sobre el hecho literario van haciéndose los elegíacos, ocupa un lugar particular la palabra *ingenium*. Su poesía es artificiosa, sí, pero no dejan de referirse una y otra vez a su talento, a su ingenio, que es, a la par, inspiración y, como tal, tiene algo de divino. Es un don de los dioses. «Hay un dios en nosotros y mantenemos relaciones con el cielo», «esa nuestra inspiración viene de las mansiones etéreas» se lee también en el *Arte de amar*<sup>22</sup>.

Y por ese ingenio, por ese talento, los poetas del amor se sienten seres privilegiados, tocados por las manos de los dioses, protegidos por ellos y, en cierto modo, sus sacerdotes, sus profetas. En los vocablos *sacerdotes* y *vates* se preserva un valor mágico religioso, como se preserva en el término *carmen* que no sólo es poema, sino también «conjuro» y «hechizo», y los tres confieren a la palabra poética un extraordinario poder emocional capaz de operar transformaciones en quienes la leen o escuchan. De este modo el poeta amoroso, como todo poeta, queda revestido de una dignidad que impide cualquier sentimiento de vergüenza y les procura más bien orgullo y privilegio.

Para Ovidio los poetas constituyen una gran familia amada por los dioses. A lo largo de sus poemas va desvelando un fuerte sentimiento de solidaridad. Considera que una concordia, una simpatía, un talento les una entre sí, como entre sí se unen los campesinos, los soldados o los marineros<sup>23</sup>.

Traté y apoyé a los poetas de aquella época y en todos los hombres inspirados que tenía delante yo creía ver dioses. Macro, algo mayor que yo, me leyó con frecuencia sus poemas sobre los pájaros, sobre las serpientes peligrosas y sobre las hierbas benéficas. Frecuentemente también Propercio acostumbró a recitarme sus poemas amorosos debido a la amistad que nos unía. Póntico, célebre por sus versos heroicos, y Baso, por sus yambos fueron amables miembros de mi convivencia; el melodioso Horacio cautivó mis oídos, mientras entonaba cultos poemas con la lira ausonia. A Virgilio lo conocí sólo de vista y a Tibulo no le dió el avaro destino tiempo de ser mi amigo. Éste fue tu sucesor, Galo, y Propercio el suyo, de éstos yo mismo fui el cuarto en el orden temporal<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Ovidio, *Ars amandi*, III, 548-51. Trad. castellana, op. cit., pág. 452.

<sup>23</sup> Véase Ovidio, *Ex Ponto*, II, 5, 59 y sigs. Trad. castellana de José González Vázquez, en *Tristes. Pónticas*, Madrid: Gredos, 1992, pág. 429.

<sup>24</sup> Ovidio, *Tristia*, IV, 10, 41-54. Trad. castellana de José González Vázquez, en *Tristes. Pónticas*, op. cit., págs. 289-90.

En sus versos, los poetas épicos, los líricos o los elegíacos se entremezclan sin que haya sino elogios para todos ellos, aunque él se siente ya seguidor de la elegía y, por tanto, continuador de la tradición alejandrina.

También Propercio hace referencias a otros poetas, a Homero, a Calímaco, a Catulo, a Calvo o a Virgilio, pero en sus citas se intuye una mayor profesionalización de la poesía. Ya no late entre todos esa concordia ovidiana, el poeta umbro, consciente de la enorme dignidad de su poesía, parece sentir la necesidad para existir literariamente de mencionar sus modelos y reclamarlos en sus versos, a fin de rivalizar con ellos<sup>25</sup>. Su pertenencia al círculo de Mecenas, el círculo oficial de la literatura augústea tal vez exigía esas referencias para insertarse en una tradición, la de la *imitatio*, la más noble para los poetas latinos, de manera que así quedara patente su lugar en relación con el modelo y, al mismo tiempo, resultara ser una afirmación del propio poeta, una autoafirmación, al subrayarse su diferencia con respecto a él. Propercio se llama a sí mismo el «Calímaco romano»<sup>26</sup> y, con frecuencia, convoca a sus modelos los alejandrinos Calímaco y Filetas de Cos a cuyo patrocinio se sujeta. Al nombrar a los poetas latinos, se muestra generoso con Calvo y con Catulo, admira y elogia especialmente a Virgilio, su contemporáneo; sin embargo, en la elegía octava del libro primero, sin mencionarlo, pero a través de alusiones, acusa a Galo, su predecesor, de falta de inspiración por cuanto su poesía resulta cerebral y carente de sentimiento: arte, pues, sin ingenio.

#### 4. EL PODER Y LOS LÍMITES DE LA PALABRA POÉTICA

Y las reflexiones sobre el poeta y la poesía continúan. El escritor de elegías, como un autor de un prólogo, se sirve de su escritura como tema. Las poesías amorosas son en múltiples ocasiones metapoesía. De modo que los poetas no sólo dicen yo canto lo que siento, sino yo canto sobre el canto o los cantos que yo canto. Tal desplazamiento o distanciamiento lleva al poeta a reprocharles a los versos su incapacidad, sus limitaciones, o, al contrario, a reconocerles su magnífico poder. Ésta resulta ser una reflexión clave en la poesía amorosa latina. Si hasta ahora de Tibulo sólo se había escuchado el silencio, en este asunto también toma la palabra.

Podría parecer que en el debate entre el *docere* o el *prodesse* y el *delectare*, entre enseñar o aprovechar y deleitar, los elegíacos inclinarían la balanza del lado de éste. Nada más lejos de su intención. No escriben tanto para deleitar, aunque sí lo deseen y lo hagan —Ovidio escribía en uno de sus poemas del exilio

<sup>25</sup> Véase Albert Foulon, «L'arte poétique de Tibulle», *Révue des Études Latines*, 68 (1990), págs. 66-79, y 76-7.

<sup>26</sup> «Umbria Romani patria Callimachi», Propercio, IV, 1, 64.

«Mi libro [...] es la inocente intención de ofrecer temas apropiados para deleitar los oídos»<sup>27</sup>—, cuanto para enseñar, para mostrar la utilidad de la poesía. Para enseñar asimismo que ésta confiere el poder de pasar a la posteridad, de alcanzar una fama inmortal. Propertio deja escrito<sup>28</sup>:

Pero lo que a mí, vivo, me haya quitado la turba envidiosa, tras la muerte, la gloria me lo devolverá con interés doblado. Después de la muerte, el tiempo imagina mayores las cosas: tras las exequias, el nombre brota de los labios, engrandecido. ¿Quién sabría, pues, que una fortaleza fue derribada por un caballo de abeto y que los ríos combatieron cuerpo a cuerpo contra el varón de Hemonia [...] y que en los campos las ruedas mancillaron tres veces el cadáver de Héctor? [...] Ahora, Ilión, poco se hablaría sobre ti, Troya, dos veces vencida por el poder del dios Eteo. Y también Homero, el que narra tu caída, sintió que su obra crecía con la posteridad [...]

A mí Roma me alabará entre sus nietos tardíos; yo mismo auguro que ese día será tras mis cenizas. Que una lápida indique mis huesos en un sepulcro famoso ya lo previó el dios Licio habiendo aprobado mis votos.

Y Ovidio canta<sup>29</sup>:

Mantua se ufana de Virgilio, Verona de Catulo, pero a mí me llamarán gloria del pueblo pelignio, al que la defensa de su libertad obligó a empuñar las armas cuando Roma angustiada tuvo miedo de las tropas en alianza. Y alguno, huésped de la húmeda Sulmona, cuando contemple las murallas que tienen unas pocas yugadas de campo llano, dirá: «A vosotras que pudisteis criar a un poeta tan egregio, por pequeñas que seáis, yo os llamo grandes». [...] Delicadas elegías, graciosa Musa, adiós, obra que se mantendrá viva aún después de cumplirse mi destino.

Si la lectura de los textos, puede parecer extensa o excesiva no da, sin embargo, suficiente cuenta de la presencia de la inmortalidad de la poesía y, por tanto, del poeta en el alma y en la pluma de los elegíacos. Inmortalidad y eternidad que no sólo les alcanza a ellos, sino también a aquellos lugares e individuos a los que cantan.

<sup>27</sup> *Tristia*, II, 357-9. Trad. castellana, op. cit., pág. 163.

<sup>28</sup> Propertio, III, 1. Trad. castellana, op. cit., págs. 114-5.

<sup>29</sup> Ovidio, *Amores*, III, 15, 8 y sigs. Trad. castellana, op. cit., págs. 344-5.

Escriben también para enseñar que su poesía conquista a la mujer amada, es decir, les hace ser queridos —«A ésta no pude doblegar ni con oro ni con perlas de la India, sino con el presente de un tierno canto»<sup>30</sup>—, alivia a los enamorados, ayuda a los poetas a entenderse a sí mismos y a que otros también se entiendan, a soportarse y a que quienes los leen también se soporten, en definitiva, a alcanzar un afecto y un reconocimiento que les procure, en la medida de lo posible, la felicidad.

Pero, si tal es la capacidad de los versos, si el *carmen*-poema-conjuro conmueve y hechiza a quien lo lee, igualmente los vates latinos enseñan que posee sus limitaciones. Las palabras que los poetas del amor dirigen a sus propias palabras dan cuenta, a la vez, de los límites de la poesía, de su insuficiencia. No siempre ésta posee la fuerza de derrumbar las puertas, no siempre se muestra capaz de arrancar un «te amo»: «¡Cuántos regalos le dí, cuántos poemas le hice!, sin embargo, nunca me dijo ‘te amo’»<sup>31</sup>.

Todo ello no hace sino confirmar, apoyar que la poesía es para los elegíacos una mimesis de los sentimientos, que, además, se halla anclada en la propia existencia y que, por eso, reclama del poeta continuas preguntas sobre por qué su canto es así y solicita justificaciones de su razón de ser de ese modo. Escuchemos a Ovidio en sus *Tristia*, en esas desconsoladísimas composiciones, escritas en Tomis, durante el destierro, lejos de su querida Roma, que recuperan para la elegía el tono de lamento y de queja<sup>32</sup>:

Pero si alguno de vosotros me pregunta por qué canto tantos temas tristes, sepa que tuve que soportar muchas cosas lamentables. No compongo estos poemas con inspiración ni con arte: el tema está inspirado en mis propias desgracias [...] «Pero podías —me replicas— soportar mejor los males callando y disimular en silencio tus desgracias». ¿Exiges que ningún lamento acompañe a la tortura y me prohíbes que llore a pesar de haber recibido una gran herida? [...] De algo sirve aliviar por medio de palabras la inexorable desventura [...] Os he dado a conocer la razón por la que escribo. ¿Me preguntáis por qué envió ahí mis poemas? Es que deseo estar con vosotros, sea como sea.

## 5. LA ELEGÍA AMOROSA Y LA DIGNIDAD DE LAS LETRAS

Así una poética no sistematizada se va deslizando y va salpicando los versos de estos autores. Tal vez, tantas consideraciones sobre el hecho poético y sobre

<sup>30</sup> Propertio I, 8, 39-40. Trad. castellana, op. cit. pág. 29.

<sup>31</sup> Propertio, II, 8, 11-2. Trad. castellana, op. cit., pág. 62.

<sup>32</sup> Ovidio, *Tristia*, V, 1. Trad. castellana, op. cit., págs. 298 y sigs.

el propio poeta respondan a la necesidad de integrar, de procurar el acogimiento y la aprobación oficial de una poesía intimista en medio de la tarea de restauración de las antiguas costumbres, del viejo nacionalismo romano que se apoyaba en el honor militar, la rigidez moral y la observancia religiosa. Pero más aún, quizá respondan al surgimiento de la noción de autor y a la toma de conciencia de la obra como un todo orgánico y equilibrado, y a la asunción de la dignidad superior de las letras. Tal toma de conciencia de la obra y del autor queda todavía subrayada en esos poemas que vienen a ser auténticos paratextos, como el poema último del primer libro de Propercio, que no es otra cosa que una *sphragis* o firma del autor, o el epigrama que abre los *Amores* de Ovidio<sup>33</sup>:

Nosotros libros de Nasón, que hasta hace poco éramos cinco, somos ahora tres. El autor ha preferido esta división a aquella. Si nuestra lectura no te ha reportado ningún placer, la supresión de los otros dos te hará más llevadero el fastidio.

#### 6. LOS POETAS LATINOS DE LA EDAD AUGÚSTEA Y FERNANDO DE HERRERA

Los poetas de la edad augústea también quieren comunicar que ellos no entienden la poesía como un pasatiempo para los ratos de ocio, sino como una tarea a la que dedican su vida en tanto que, cabría decirse, profesionales de las letras, e incluso algunos se proclaman reivindicadores de un *otium* que concilia actividad política y cultivo del eros como una elección fundada en la plena integración de arte y vida<sup>34</sup>. Y, en este sentido, su obra enlaza con la actitud y el quehacer de los poetas cultistas del XVI, en especial, con Fernando de Herrera y el grupo sevillano. Como aquéllos, estos se reunían en círculos cultos a fin de intercambiar sus inquietudes intelectuales y literarias. Como aquéllos, estos y, sobre todo, Herrera, corregían sus obras insistentemente movidos por un afán de perfección técnica, de manera que sus poemas también eran poco a poco limados por el trabajo de la piedra pómez. «Fue Fernando de Herrera mui sujeto a corregir sus escritos, cuando sus amigos a quien los leía advertían, aunque fuesse reprovando una obra entera, la cual rompía sin duelo»<sup>35</sup>.

Si los datos biográficos que de los autores latinos y de los españoles han llegado a nosotros no son ficción literaria, la coincidencia entre Ovidio y Herrera

<sup>33</sup> Ovidio, *Amores, Epigramma*. Trad. castellana, op. cit., pág. 209.

<sup>34</sup> Véase Giovanna Garbarino, «Epiloghi properziani: le elegie de chiusura dei primi tre libri», *Atti del colloquium Propertianum*, Asís, 29-31 de mayo, 1983, págs. 117-48, pág. 146, nota 94.

<sup>35</sup> Francisco Pacheco, «Fernando de Herrera el Divino», en *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla: Diputación Provincial, 1985, págs. 177-82, pág. 178.

se revela significativa. A los dos se les atribuye una *Gigantomaquia*, en ambos casos perdida. Tanto Ovidio como Herrera abandonaron su vocación épica a causa de un enamoramiento que les transforma a uno en poeta elegíaco y al otro en poeta lírico, por tanto, les pone al servicio de la expresión del sentimiento. Y esta interacción de vida y literatura abrió entre los estudiosos de la elegía una cuestión que todavía hoy no se encuentra zanjada, como la abrió, igualmente, entre la crítica herreriana: ¿fueron sus amores reales o mera literatura?

Ficción o realidad qué más da. Lo que sí resulta de interés es que en la poesía de Fernando de Herrera el amor es el hilo conductor de toda la experiencia existencial del hombre, y, por eso, la amada, que da unidad a ese diario sentimental, es llamada Luz, Estrella, Lumbre o Lucero. Del mismo modo, el amor es el hilo conductor del diario sentimental o del discurso amoroso de los elegíacos latinos. Un amor que no sólo les hace vivir, sino que les hace vivir como poetas y, por ello, sus amadas se llaman Corina, el nombre de una poetisa griega, o Cintia, la del Cintio, monte de la isla de Delos donde se venera a Apolo, dios inspirador de sus cantos, o Delia, la de Delos, en honor del mismo dios.

En los latinos y en el español se despliega una filosofía del amor. En todos ellos, y tomo ahora las palabras de Begoña López Bueno, «la amada es el centro de un cosmos poético construido con una entonación tan enérgica [...] como la empleada para cantar las hazañas y personajes de las canciones heroicas»<sup>36</sup>. Y todos igualmente se proponen como modelos para los amantes, para los amadores. A ellos dirigen sus versos.

Quien sabe i ve'l rigor de su tormento,  
si alcança sus hazañas en mi llanto,  
muestre alegre semblante a mi memoria.

Quien no. Huya i no escuche mi lamento,  
que para libres almas no es el canto  
de quien sus daños cuenta por vitoria<sup>37</sup>.

En este poema de Herrera también resuena la elegía, se oye a Tibulo cuando dice<sup>38</sup> «Acudid a mí como un maestro [...] Cada cual tiene su gloria. Consúltenme los amantes que sean desdeñados. Para todos está abierta mi puerta».

<sup>36</sup> *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 1987, pág. 50.

<sup>37</sup> Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1986, pág. 501.

<sup>38</sup> Tibulo, I, 4, 75-9. Trad. castellana de Arturo Soler Ruiz, en *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*. Madrid: Gredos, 1993, págs. 289-90.

Mucho deberá la poética herreriana —y no me refiero a su teoría poética— a la petrarquista, mucho también a la horaciana. Pero ¿cuánto le debe a la elegía latina? La pregunta tal vez haya sido ya contestada por Lía Schwartz<sup>39</sup>. Pero, en todo caso, el diálogo entre los textos que se ocupan de la elegía romana y su recepción en la poesía española del Siglo de Oro reclaman una tarea a la que la profesora Schwartz nos convocaba y a la que ahora, de nuevo, todos estamos llamados.

CARMEN GALLARDO  
Universidad Autónoma de Madrid

---

<sup>39</sup> Véase «*Blanda Pharetratos Elegeia cantet amores*: El modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La Elegía*, II. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-16 de noviembre de 1994), ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, págs. 101-30. Este artículo de Lía Schwartz, buena conocedora de los autores latinos en la medida en que es capaz de acercarse a ellos en la lengua en que escribieron, resulta de aconsejable e imprescindible lectura para el asunto que aquí se trata.

## RETÓRICA FIGURAL ESQUEMAS ARGUMENTATIVOS EN LOS SONETOS DE GARCILASO

Al afrontar el tema general de este congreso sobre «Poética y Retórica en el Siglo de Oro», falsearía aquí si disimulara por escrúpulos de modestia, nunca se sabe bien si falsa o verdadera, mi sensación abrumadora de responsabilidad. Y no se trata tanto del honor inaugural de ser el «paraninfos», con que me han distinguido inmerecidamente los organizadores de esta ya más que prestigiosa reunión anual de *Edad de Oro en mi* Universidad Autónoma de Madrid (y permítaseme que no deje de mencionar, por obligación científica debida y por amistad verdaderamente acrisolada en el transcurso de los años, los nombres de Pablo Jauralde, de Florencio Sevilla y de Tomás Albaladejo. No... no va de la «captatio a circumstantia» habitual; sino más bien de todo lo contrario.

Hace más de treinta años que publiqué mi primer libro en relación con temas de poéticas y retóricas del siglo XVII, aludo a mi añorada y modesta tesis boloñesa *España e Italia ante el Conceptismo* (Madrid, Anejos de la R. F. E, 1968); y hace poco más de veinticinco ya que la continuidad de aquellos intereses a los que me impulsaron mis maestros españoles e italianos: Valbuena, Muñoz Cortés, Ezio Raimondi y sobre todo mi tan amado don Mariano Baquero Goyanes, dio su segundo fruto con uno de mis libros juveniles *Introducción a la Poética clasicista* (Barcelona, Planeta, 1975, perfeccionado, reeditado en Madrid Taurus; 1988). En las ya remotas fechas de 1977 y 1980 lograron ver la luz editorial atormentadamente los dos volúmenes de la que es hasta ahora mi mayor contribución al tema de este Congreso, quiero decir la *Formación de la Teoría Literaria moderna* (vol. I, Madrid: CUPSA, 1977; vol. II, Murcia: Universidad, 1980),

cuya tesis es, precisamente, que fue con las poéticas y retóricas del Humanismo español y europeo durante los siglos XVI y la primera mitad del XVII, cuando se consolidó el **patrón** de una tópica sistemática de signo **clasicista** en la que se sustenta aún la concepción moderna de la textualidad literaria.

Por lo que hace a los estímulos nacionales que alentaron y acompañaron mis propios entusiasmos de aquella etapa, en buena medida re-fundacional para los estudios de Poética y Retórica clasicistas en España; la astuta ingratitud de ciertos comportamientos y el energumenismo simple de bastantes otros, antes y después de la normalización política del país, hace que no sea aquí en ningún caso ocioso el primer recuerdo y destacadísimo, siempre, para la señera figura de Marcelino Menéndez y Pelayo: un sabio, un tipo raro, gracias al que los españoles y los extranjeros que nos estudian, hemos tenido siempre el hallazgo y la primera reacción vivificante sobre los textos de nuestra historia; y en el caso concreto de la *Historia de las Ideas Estéticas* y del *Horacio en España*, la mejor fuente y la mejor versión todavía llena de pistas y sugerencias sobre el objeto temático de este Congreso. Sobre la obra de todos estos espíritus extremosos, como don Marcelino, don Dámaso o actualmente Harold Bloom, acostumbro a decir que ilumina más la magnanimidad de sus visiones, incluso cuando no aciertan, que las parvedades de los aciertos mezquinos, antes o después obvios, con que nos aburren las masas de funcionarios adocenados y mediocres de la cultura.

Permítaseme también recordar aquí a ustedes, pues lo considero un deber mínimo de lealtad científica, que, para los estudios sobre Poética y Retórica clasicista en la España de los años sesenta, era una sistematización y un estímulo de fidelidad doctrinal muy importante el extenso trabajo sintético de Antonio Vilanova<sup>1</sup>, autorizado de manera previa por la experiencia de su monumental tesis gongorina. Cuentan asimismo también las útiles ediciones de los *Comentarios a Garcilaso* de Gallego Morell<sup>2</sup>; así como la asiduidad bien dirigida de los editores y estudiosos modernos de textos clásicos de Poética, entre los que recuerdo mis deudas de lectura con los malogrados Carvallo Picazo y Juan Manuel Rozas, con Antonio Quilis y Díaz Taboada, dentro de un mantenido proyecto de recuperación de nuestros textos clásicos de Retórica y Poética que alentaba desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas el catedrático de Gramática General y Crítica literaria de la Universidad Complutense, don Rafael de Balbín y Lucas. Creo que a todos nos subyugaba ya entonces la actividad

<sup>1</sup> Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Vergara, 1966, t. III, págs. 567-692.

<sup>2</sup> Antonio Gallego Morell, *Garcilaso y sus comentaristas*, Granada: Universidad, 1963.

investigadora y publicista de Alberto Porqueras Mayo<sup>3</sup>, con la asiduidad y constancia de sus aportaciones sobre una gran variedad de documentos en lo que ahora podemos llamar tranquilamente el pensamiento literario del Siglo de Oro; y recuerdo también por aquel entonces las primeras noticias que me llegaron sobre la pasión retórica de Luisa López Grigera, sustentada en su fidelidad entusiasta a la sabiduría de sus maestros Asensio, Moñino y Lapesa. Añado que por entonces leí también, siempre con fruto, los libros sobre Retórica de Martí<sup>4</sup> y de Rico Verdú<sup>5</sup>; y si suspendo aquí la relación de mis recuerdos, es porque honradamente la memoria espontánea no me dicta otros y la prudencia debida a la ocasión no me consiente ya más demoras preliminares.

A partir de 1980 cesaron, como se ha dicho, mis contribuciones historicistas mayores, o mejor diré de recuperación del pensamiento histórico, con un sintagma que suelo reiterar, sobre la Poética y la Retórica clasicistas. Y cabe preguntarse aquí y ahora, si fue por decepción o desaliento en los resultados obtenidos, con independencia del mérito intrínseco que tuvieran a la sazón o que puedan seguir teniendo actualmente mis trabajos de entonces; o las mucho más contadas aportaciones concretas que los han prolongado durante los últimos veinte años hasta el presente. Lo que tuve entonces con aquellas obras históricas fue una sensación invariable de distancia e insuficiencia, que debo confesar sin embargo que yo había tenido de algún modo prevista; pese a que nunca sucumbió mi curiosidad científica a las tentaciones del simple monumentalismo. No negaré yo aquí legitimidad científica a las emociones de reviviscencia histórica, tan difíciles además, en lo que pudieran tener de aportación verdadera y eficaz de nuestro tiempo desmemoriado al acervo de experiencia histórica atesorada por los siglos de ejercicio memorioso del Humanismo clasicista y la Ilustración; pero sí me apresuro a declarar la condición secundaria de la recuperación en sí misma con relación al servicio principal exigible a toda investigación científica, que consiste en clarificar el presente del hombre contemporáneo. Historia, pues, no término en sí misma, sino «maestra de vida», la vieja y eterna fórmula.

Pondré algunos ejemplos para concretar algo más mis observaciones que, si no, corren el riesgo de ser tan incontestables como ininteresantes y truístas. Pensando en Garcilaso, nuestro ejemplo de hoy, resulta profundamente desalentador constatar cómo los notables esfuerzos modernos que se vienen haciendo sobre la determinación de las fuentes de su cultura poética apenas si han podido

---

<sup>3</sup> En la época de referencia, los libros más influyentes de Porqueras fueron: *El prólogo como género literario*, Madrid: C.S.I.C., 1957, importante tesis seguida de dos útiles recopilaciones antológicas: *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid: C.S.I.C., 1965; y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid: C.S.I.C., 1967. Igualmente indispensable era su obra en colaboración con F. Sánchez Escribano, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1965.

<sup>4</sup> Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972.

<sup>5</sup> José Rico Verdú, *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid: C.S.I.C., 1973.

añadir nada de sustancial<sup>6</sup> al inventario de fuentes —clásicas, cancioneriles, petrarquistas, de Ausías March, de Boscán y de sus compañeros napolitanos contemporáneos amigos del poeta— que le trazó la cultura casi contemporánea de lectores humanísticos tan difícilmente emulables en nuestro tiempo como el del refinado poeta Fernando de Herrera o el genial humanista Sánchez de las Brozas. Contando actualmente con las lecciones históricas de las escuelas de «tópica» y de las «mentalidades», y sobre todo si se suma instrumentalmente la revolucionaria ayuda de los medios informáticos de codificación y manejo de grandes masas de información, creo que el único camino útil y razonable para construir la periferia contextual de la cultura literaria de Garcilaso o de cualquier otro de nuestros autores clásicos debemos esperararlo a partir del tratamiento informático masivo sobre las canteras de cultura clásica y clasicista, para configurar con todo ello parámetros de interpretación global sobre el comportamiento individual o social en la cultura (7): lo demás es acumular paupérrimos azares irrelevantes en el juego de las cucañas académicas.

Si al conjunto de los trabajos históricos españoles sobre Poética y Retórica que he mencionado antes se añaden, en el plano internacional, los estudios y las reediciones modernas, desde la monumental obra de Weinberg<sup>8</sup> o la sistematización histórica de Lausberg<sup>9</sup>, sin olvidar las revisiones históricas tan ricas y penetrantes como las de Marc Fumaroli<sup>10</sup> o Ezio Raimondi<sup>11</sup>, entre muchísimos otros, se entenderá que yo mismo en 1980 juzgara suficientemente remediado en la medida de mis responsabilidades el estado de carencia y el adormecimiento en la recuperación del pensamiento histórico sobre la Poética clasicista. Pero, ¿y después qué? Porque, ¿para qué y a qué objetivos en la tarea crítica fundamental y constante de la comprensión actualizada de la literatura se habían de movilizar en el tiempo presente los materiales de las dos ciencias históricas Poética y Retórica? Basta consultar el programa de este Congreso para descubrir formulada la respuesta. En los trabajos de los ilustres colegas que intervendrán se perci-

<sup>6</sup> A partir del balance inicial moderno de Rafael Lapesa Melgar, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Revista de Occidente, 1948; y contando con las ediciones posteriores de Garcilaso más divulgadas, de Elías Rivers y de Bienvenido Morros, en las colecciones de Clásicos de Castalia y Crítica, respectivamente.

<sup>7</sup> Entre nosotros destaca la potencialidad del instrumental crítico informatizado que domina Francisco Marcos Marín, *El comentario filológico con apoyo informático*, Madrid: Síntesis, 1996; ver especialmente su edición del *Cantar de Mío Cid*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

<sup>8</sup> Bernard Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961; y *Trattati di Poetica e Retorica del 500*, Bari: Laterza, 1970-1973.

<sup>9</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid: Gredos, 1966-1968.

<sup>10</sup> Marc Fumaroli, *L'Âge de l'Eloquence*, Ginebra: Droz, 1980.

<sup>11</sup> L. Ritter Santini y Ezio Raimondi (eds.), *Retorica e Critica Letteraria*, Bologna: Il Mulino, 1978.

be una clara dimensión, diré que ajustadamente **aplicativa**, de las doctrinas teóricas.

En conjunto, tengo la impresión de que, en este momento, son más ilustrativas y necesarias las traslaciones que se puedan hacer desde la Retórica clásica y clasicista a una Retórica general literaria como Estilística textual (macro y microcomponencial) de los textos de arte verbal, que no las susceptibles de ser trazadas y enriquecidas desde la Poética. Todo ello sea dicho y entendido como estimación personal de conjunto a partir de la urgencia de mis propias curiosidades. Si alguien tuviera otra opinión contraria, me limitaría a darle la enhorabuena y desearle suerte para su viaje. Pero viniendo primero, en términos generales, a las traslaciones doctrinales de la Retórica sobre la Teoría actual del discurso, son ya muchos desde Perelman<sup>12</sup> a Kopperschmid<sup>13</sup> y Plett<sup>14</sup> las autoridades que vienen proclamando globalmente —en verdad más que ostentando inventarios persuasivos de frutos concretos— la importancia y riqueza potenciales que cabe esperar del referido desplazamiento. Con todo, yo no pretendo abordar ahora ese ámbito general de las cosas; ni tan siquiera me parece conveniente y factible, en un discurso como el presente, enumerar con razonable suficiencia los campos ya roturados y los avizorables dentro de la proyección doctrinal de la Retórica a una Teoría textual del lenguaje literario. Para el día de hoy, he acotado un aspecto muy concreto de la **figuralidad** retórica como **esquemática de la disposición argumentativa** (macrosintáctica) de determinados modelos textuales en la lírica clásica; reduciéndome incluso por brevedad a ejemplificar limitadamente con los sonetos de Garcilaso de la Vega.

Trataré de explicar claramente el presupuesto de entrada en mi propuesta actual. En el conjunto doctrinal de la Retórica, el inmenso árbol ramificado y subramificado de las figuras y los tropos acumulados y recrecidos secularmente, como se sabe, por la tradición doctrinal grecolatina y clasicista, alcanzó una capacidad de previsión y definición prácticamente exhaustivas sobre las posibilidades creativo-sintagmáticas de la expresividad artística y artificiosa. Nada menos que Quintiliano dedicó continuas llamadas de atención en los doce libros de sus *Institutiones* a quejarse sobre la proliferación en todas las tipologías doctrinales acumuladas por el prurito perfeccionista de los «rhetores», proponiendo por su parte, en consecuencia, criterios de racionalización («quadripertita» y «tripertita ratio»; en último término despliegues todos de la dialéctica con base diferencial dualista) esencializante y reductora. Ni que decir tiene que la

<sup>12</sup> Chair Perelman y L. Olbrech, *Rhétorique et Philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en Philosophie*, Paris: P.U.F, 1952; y sobre todo su divulgado y quizás sobredimensionado, *Traité de l'argumentation*, Bruselas: Editions de l'Université, 1958 (vers. esp., Madrid: Gredos, 1989).

<sup>13</sup> Joaquín Kopperschmid, *Allgemeine Rhetorik*, Stuttgart: Kohlhammer, 1976.

<sup>14</sup> Heinrich Plett, *Rhetorische Textanalyse*, Hamburgo: Buske, 1971.

complejísima tipología casuística de las figuras no hacía excepción en esto, ni mucho menos, a los ojos de Quintiliano<sup>15</sup>.

En un espíritu reductivo semejante, pienso que radicalizar la atención a las fuentes y vías principales del complejo laberinto de la casuística figural puede aportar orientaciones básicas muy necesarias, también ahora, para una Retórica general literaria, como pauta para una clarificación de signo universalista (o si se quiere generalizador) de los constituyentes básicos del discurso artístico. Empezar afirmando el principio **metafórico** como registro asimilativo en la percepción **diferencial** y el **antitético** como su opuesto, no es una simplicidad irrespetuosa o irresponsable, sino apuntar con todos los riesgos del caso a las raíces de la evidencia afirmativa de la **identidad**, en cuanto estructura básica de la conciencia antropológica conformadora de los discursos humanos fundados en la propia experiencia.

A partir de esa primera constatación, sobre cada una de las ramas de la dualidad: **metáfora** o alegoría frente a **antítesis**, el refuerzo intencional-catacrético de signo amplificativo puede profundizar más rebuscadamente, si se quiere, las raíces de similaridad cuantitativa (el todo por la parte, etc...) en la **sinécdoque**, o las aún más recónditas y causativas en la **metonimia**. Respecto a las relaciones de restricción y de exclusión diferencial negativa, la **antítesis** conoce sus propios redoblamientos de la eficacia figural, sobre todo el frecuentadísimo esquema de doble negación en la **paradoja** o el absoluto contradictorio del **oxímoron**. A su vez, la posibilidad de intensificar expresivamente un sujeto dado en sí mismo; esto es de «amplificarlo» retóricamente en términos de absoluto, con independencia de la relación diferencial de identidad-alteridad, produce el conjunto de familias figurales de la **evidencia** como la **narratio** (prosopografía y otros), además de las correspondientes ampliaciones catacréticas del **énfasis** (imprecación, exclamación e interrogación retórica, etc.) y de la **ironía** (preterición, etc.).

La reclasificación de las figuras que acabo de proponer esquemáticamente, no se tiene a sí misma como objetivo de esta ocasión, ya que no viene a ser sino una más entre las ensayadas sobre parámetros muy variados por la crítica literaria y la lingüística modernas desde Genette<sup>16</sup> a algún autor español más merito-

<sup>15</sup> Antonio García Berrio, «Quintiliano: ratio universalista y partitiones infinitas», en Tomás Albaladejo et al. (eds.) *Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica, Actas del Congreso internacional*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1998, vol. I, págs. 21-42.

<sup>16</sup> La figuralidad intuida prontamente por Gérard Genette como esquemática extensible a ámbitos macroestructurales del texto se constituye, en nuestra percepción, como una de las constantes generales más productivas en su riguroso sistema crítico. Significativa resulta su atención muy temprana a la obra clásica de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, de 1830, prologada y editada por Genette (Paris: Flammarion, 1968); no siéndolo menos el significativo título constante de *Figures*, bajo el que el riguroso crítico francés ha venido agrupando sus colecciones de estudios de 1966 (*Figures I*, Paris: Seuil, 1966, y sucesivamente en la misma editorial: II: 1969, III: 1972, IV: 1998). Advertimos de que el examen bajo la estricta perspectiva figuralista, todavía pendiente, de la fecunda obra crítica de Genette deparará sin duda aclaraciones sorprendentes sobre la precoz consistencia de ese principio crítico.

rio que divulgado por sus aportaciones en este campo; me refiero al profesor<sup>17</sup> García López de la Universidad de Valencia. Lo que quiero subrayar no obstante en la clasificación que acabo de hacer, es su carácter de homología con el principio de **absoluto idéntico** y de **relativo diferencial**, constitutivos —dentro de mi propia explicación— del sistema expresivo fundante de la necesidad y el despliegue simbólico del discurso literario.

Pero el término de utilidad crítica de la tipología retórica figural que me he propuesto desarrollar hoy ante ustedes sobre el ejemplo clásico de Garcilaso de la Vega, precisa todavía de una importante precisión metodológico-teórica. En las tipologías clásicas de figuras se desarrollaron exclusivamente sus virtualidades **elocutivas**; siendo bien sabido cómo las mismas se refirieron por los «rhetores» antiguos a la expresividad estilística de alcance rigurosamente sintagmático y microestructural. No consta en ningún caso que se contemplara habitualmente la posibilidad de proyectar los esquemas figurales a ámbitos macroestructurales, salvo en el caso de figuras muy concretas como la **alegoría** en cuanto metáfora textual expandida, o ya muy tardíamente con Baltasar Gracián el apéndice conceptuoso de los que el jesuita aragonés llegó a incluir y denominar esquemas genéricos de «ponderación conceptuosa» y de «agudeza compuesta». Por cierto que el rasgo señalado en la **elocutio** figural difiere respecto de la condición macrotextual de las otras dos grandes partes u operaciones retóricas. Así la **dispositio** como sintaxis macrotextual de la estructura y la argumentación del texto poético (estructura de partes cualitativas y cuantitativas de la tragedia, y por extensión de la epopeya y de la comedia; o bien estructura de la fábula y ubicación de los episodios) y del discurso retórico (estructura y estrategia persuasiva de las «partes orationis»), era diferenciada de la estricta sintaxis microtextual o **compositio**; pudiendo observarse otro tanto respecto a la genérica condición temática-macrotextual de la **inventio**.

Y sin embargo en la divulgada definición clásica de la figura como **esquema** o «capacitas» formal (recuérdese «eschemata lexeos» y «eschemata dianoiás») estaba perfecta y legítimamente implícita ya la disponibilidad de las estructuras figurales para ser proyectadas a principio de organización sobre extensiones textuales mucho más amplias, aproximadamente en términos semejantes a los que ha analizado recientemente el sistema de **lectura alegórica** de Paul de Man. Considerar la sustitución del símil por el símbolo como rasgo definidor de toda

---

<sup>17</sup> Me parece que, en general, no se ha hecho justicia —ni siquiera en España— a las perspicaces intuiciones en este campo del profesor A. López García, tanto lo que concierne a su específico estudio «Retórica y Lingüística: una fundamentación del sistema retórico tradicional», en José María Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985, págs. 601-53; como a su obra en colaboración, *Lecciones de Retórica y Métrica*, Valencia: Linds, 1981. Véase sobre ello mi, *Teoría de la Literatura*, Madrid: Cátedra, 1994 (2ª ed.), págs. 242-3.

una época; perseguir el enraizamiento de las formas figurales de la ironía en la conformación de la mentalidad estilística de un autor; o bien apuntar a la antítesis como rasgo constante de las **derivas** del sentido, suponen iniciativas legítimas e ilustrativas en sí mismas del trabajo de «proyección» de los esquemas de las figuras elocutivo-sintagmáticas a los niveles más extensos e incluso intertextuales de macroestructura del discurso<sup>18</sup>.

Respecto a la concreta y siempre tendenciosa instrumentación demaniana de la figuralidad retórica como base de su famosa propuesta de «lectura alegórica», dos advertencias a su vez previas y necesarias destinadas a evitar quizás una sensación de contaminación impropia. Primero, que proyectar o más propiamente «elear» un estilema intenso sintagmático a rasgo intertextual genérico del estilo de una nación, un periodo cultural o de la idiosincrasia estilística propia de un autor era un principio general practicado precedentemente por la Estilística, tanto por la que se llamó de la «langue» (en autores como Bally<sup>19</sup> sobre las características de la lengua francesa o en Vossler sobre los rasgos definidores de la cultura del Barroco español)<sup>20</sup>, como en la denominada de la «parole» más propiamente relativa al estilo literario personal de los autores (recuérdese, como ejemplo de un estilo crítico de época, la estructura de la antítesis y de la adversación restrictiva elevada por Spitzer a rasgo del estilo y del carácter personal propios de Quevedo)<sup>21</sup>. En segundo término, que para nada hay que compartir con Paul de Man el último sentido deconstructivo de su ideología nihilista. Si en los esquemas figurales de la antítesis, la metáfora o la ironía veía formulado Paul de Man el **límite** cultural de la capacidad simbólica del lenguaje; personalmente nos inclinamos nosotros a considerar el diseño de los esquemas figurales como el **cauce** que propicia y por el que discurre la capacidad humana de simbolización<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> La intuitiva asimilación por Paul de Man del principio de figuralidad macroestructural expandida, su acertado sentido de la oportunidad y su talento teórico prevalecen, más allá de sus limitaciones en lo doctrinal retórico y de nuestras discrepancias radicales con él sobre las intenciones finalistas y el destino crítico del método de «lectura alegórica». La propuesta demaniana, rastreable ya en sus fundamentos doctrinales retóricos en *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 (la edición original era de 1971), resulta sistemáticamente explotada en: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979 (vers. esp. Barcelona: Lumen, 1990); y alienta como sustento teórico importante en: *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 (vers. esp. Madrid: Visor, 1990).

<sup>19</sup> Charles Bally, *Traité de Stylistique Française*, Paris: Klincksieck, 1952 (3ª ed.; la obra apareció en 1921).

<sup>20</sup> Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid: Espasa Calpe (Austral), 1962.

<sup>21</sup> Leo Spitzer, «Zur Kunst Quevedo in seinem Buscón», *Archivum Romanicum*, X, 1928, págs. 511 y sigs.

<sup>22</sup> Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura*, ed. cit., pág. 367.

El concepto de esquema figural, con sus aledaños de estructura sintácticas correspondientes (por ejemplo la frase comparativa como correlato gramatical de la figura del símil y del esquema metafórico con sus elipsis; la antítesis respecto a la asociación adversativa, etc... etc...) constituye la pauta de la mayor parte los tipos de **argumentación** (dispositio macroestructural o macrosintaxis), según los cuales se constituía la organización textual del tematismo en el sistema renacentista de la lírica altamente topificada, cortés y postpetrarquista, donde se inscribe la poesía de Garcilaso, especialmente en el ámbito textual de una estrofa con las características del soneto<sup>23</sup>.

Mis estudios sobre la tipología temática del soneto amoroso en el Siglo de Oro español han constatado en términos absolutos cómo no eran más de unas treinta invariantes temáticas las que proporcionaban las unidades de contenido al acotado tematismo de la poesía amorosa europea de tradición cortés y petrarquista. De la varia combinación de esa treintena de temas o invariantes semánticas entre la unidad predominante, el **tópico** o tema central, y la constitución de los formantes semánticos secundarios movilizados en cada texto, resulta la constitución macrosemántica o temática del texto<sup>24</sup>, la cual ofrece en sí misma una inagotable riqueza de combinaciones potenciales garantes de la originalidad teóricamente ilimitada de los individuos textuales, dentro siempre de la cohesión del tipo de «parecido de familia» que configura la constancia y la estabilidad económica del sistema<sup>25</sup>.

Pero no otra resulta ser —no podía serlo— la alta economicidad del segundo gran componente, con el temático, del macrotexto lírico; es decir, la estructura dispositiva macrosintáctica del texto que, en términos de estrategia argumentativa, decide la fisonomía macroestructural de las composiciones poéticas; el soneto en concreto dentro de nuestro ejemplo, un modelo estructural de características ideales para nuestras ilustraciones. No es nueva en mi caso, en consecuencia, la observación y la propuesta correspondiente de una tipología macrosintáctica

<sup>23</sup> El incremento teórico que representa la aportación actual dentro de nuestra teoría tipológica se inscribe y fundamenta en un marco bibliográfico preestablecido, que enumeraremos a continuación en sus líneas principales, para evitar después menciones demasiado particularizadas. En orden cronológico: Antonio García Berrio, «Lingüística del texto y texto lírico, La tradición textual como contexto», *Revista Española de Lingüística*, 8, 1 (1978), págs. 19-75; «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8 (1979), págs. 435-58; «Una tipología textuali di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile*, XV, 3 (1980), págs. 451-478; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1981, I, págs. 1-24.

<sup>24</sup> Antonio García Berrio, «Problemas de determinación del tópico textual. El Soneto en el Siglo de Oro», *Anales de la Universidad de Alicante (Literatura)*, 1 (1983), págs. 135-205.

<sup>25</sup> Antonio García Berrio, «Tradición tópica y complejidad textual», *Acta Poética*, 3 (1981), págs. 82-103; «Textual typology and Universals of Discourse», en Sture Allén (ed.), *Text Processing*, Estocolmo: Proceedings of Nobel Symposium, 51 (1982), págs. 487-98.

(dispositiva o argumentativa, si prefieren llamarla así) complementaria y coimplicada con la tipología temática en la descripción general del sistema enunciativo de la lírica clásica<sup>26</sup>.

La necesidad de esa otra mitad tipológico-argumentativa del sistema se hace notar —en mi caso al menos ya la percibí por esa vía— a partir del difícil deslinde entre la sustancia semántico-temática y la estructura sintáctico-argumentativa en ciertos temas clásicos tan diáfanos, tópicos y notorios como el de «carpe diem». Convencionalmente, sobre el encaje temático de uno de los sonetos mas bellos de Garcilaso, el XXIII, «En tanto que de rosa y azucena» ¿qué es el «carpe diem» sino una figura del énfasis persuasivo, el imperativo epicúreo, contorneada de dos series retóricas ponderativas de la evidencia prosopográfica de la belleza presente, frente a la anticipación de la serie en clímax de la ruina futura de la belleza? ¿Qué decide, pues, en la definición del «carpe diem»: la densidad semántica del contenido o la estructura de la argumentación?<sup>27</sup>.

Quiero recordar también que, aunque inicialmente asumí el cotejo de la sintaxis rítmico-estrófica con la sintaxis clausular propiamente tal en mi primera iniciativa de constituir la tipología de esquemas sintáctico-argumentativos en los sonetos amorosos clásicos<sup>28</sup> y en otras formas estróficas<sup>29</sup> y temáticas<sup>30</sup> de nuestra poesía áurea, lo figural retórico se me implicó inevitablemente ya en aquella esquematización parcial de manera natural y espontánea en la descripción de los

<sup>26</sup> Antonio García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: Tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología española*, 60 (1978-1980), págs. 23-157.

<sup>27</sup> Antonio García Berrio, «L'ídeologique dans le texte», en *Actas du Colloque du Seminaire d'Etudes Littéraires*, Toulouse: Université Toulouse le Mirail, 1978, págs. 235-98; asimismo «Tipología textual y análisis del microcomponente (Sonetos españoles del carpe diem)», en Janos S. Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística del Texto y Crítica Literaria*, Madrid: Comunicación, 1978, págs. 367-430.

<sup>28</sup> Antonio García Berrio, «Testo, clase testuale, genere», en *Diacronia, sincronia e cultura: Saggi in onore de Luigi Heilmann*, Brescia: La Scuola, 1984, págs. 267-80; «Definición macrotectual de la lírica en Quevedo (un estudio de forma interior en los sonetos)», en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad, 1982, págs. 261-93.

<sup>29</sup> Antonio García Berrio, «Las letrillas de Góngora: estructura pragmática y liricidad del género», *Edad de Oro*, II (1983), págs. 89-97; «Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro», en Francisco Rico (ed.), *Historia Crítica de la Literatura Española*, Barcelona: Grijalbo, 1983, vol. III, págs. 736-41.

<sup>30</sup> Antonio García Berrio, «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Le personnage dans la Littérature du Siècle d'Or: statut et fonction*, Paris-Casa de Velázquez: Eds. Recherches sur la Civilization, 1984, págs. 11-20; «Poesía galante, poesía amorosa y poesía erótica: sistemas literarios de legitimación», en Agustín Redondo (ed.), *Amours légitimes et amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Paris: Publications de la Sorbone, 1985, págs. 241-9; «Sociocrítica y formalismo a la luz de las tipologías textuales», en *Homenage a José Antonio Maravall*, Madrid: C.I.S., 1985, vol. II, págs. 117-28; «Poesía religiosa del Siglo de Oro: las *Rimas sacras* de Lope de Vega», en *Homenage a F. Jammes*, Toulouse: Université de Toulouse le Mirail, 1996, vol. II, págs. 435-47.

subgrupos. Así la combinación dispositiva que denomino de **isodistribución dual** (es decir, la distribución del enunciado textual del soneto en dos grandes agrupaciones concentradas en los cuartetos y en los tercetos) identificaba las figuras **enfáticas** de tipo **imprecativo** o **deprecativo** y **exhortativo** bajo el epígrafe de invocación apelativa en los cuartetos, preparando la orden o el encargo imperativo en los tercetos. Un modelo con el que se corresponden los sonetos de apelación a entidades confidenciales del tipo de las «dulces prendas» del soneto X requeridas para que se lleven «el mal que me dejastes», o del «hado secutivo en mis dolores» del XXV impetrado para que reciba las lágrimas vertidas sobre la sepultura de la enamorada; así como las «sospechas» celosas del soneto XXX de los que se solicita que lo arrastren al «lugar espantable». Estructura que bajo fórmulas más suaves del énfasis se repite también en la invocación alas «Hermosas ninfas» del XI, invitadas a dejar sus labores para contemplar el llanto del poeta; y hacia el amigo Boscán en el soneto XXVIII, de quien se solicita conocimiento sobre la propia reincidencia amorosa: «Sabed que en mi perfecta edad...» etc... El cambio simple del imperativo en los tercetos por la figura enfática de la interrogación retórica en apóstrofe establece la variación mínima característica del soneto XXVII: «Amor, amor, un hábito vestí... mas ¿quién podrá deste hábito librarse?»<sup>31</sup>.

La figuralidad enfática se ve reducida sólo a los tercetos para crear la escala culminativa del «clímax», tras fórmulas iniciales de discursividad claramente estructurada, en la prótasis de los cuartetos, a través de una sintaxis clausal de signo condicional en el soneto XII («Si para refrenar este deseo... / no me aprovecha verme cual me veo... / ¿qué me ha de aprovechar ver la pintura...»), y narrativo con contraste ordenador temporal de la adversación en el XXXI («Dentro en mi alma fue de mí engendrado... / mas luego del nació... / ¡Oh crudo nieto!»). Un caso en todo análogo al anterior, con la única variante de la retracción de las imprecaciones enfáticas al último terceto, lo ofrece el soneto II con su extensa ambientación narrativa según el esquema cancioneril del itinerario áspero del amor: «En fin a vuestras manos he venido...» etc... que se prolonga hasta la imprecación fuertemente enfática apelada a la dama en el terceto final: «basten las que por vos tengo lloradas; / no os venguéis más de mí con mi flaqueza; / allá os vengad, señora, con mi muerte». Fórmula en todo reproducida en el quejoso soneto XXXII, si bien con mucho menor acierto del sarcasmo enfático: «Mi lengua va por do el dolor la guía», lánguidamente coronado por la interrogación quejosa del último terceto: «¿Qué culpa tengo yo del desvarío...». En definitiva, no es sino la conocida figura clásica del **clímax** la que venía a regular la convencionalidad del crescendo estilístico-emocional en este tipo de

<sup>31</sup> Seguimos la edición de Elías L. Rivers de *Poesías castellanas completas de Garcilaso de la Vega*, Madrid: Castalia, 1972, 2ª ed.

estructuras con el desenlace patente bajo las fórmulas del énfasis en las composiciones antes mencionadas, o bajo el clasema conclusivo «en fin,» tras la ordenada narración del proceso del desasosiego amoroso, regido también aquí parcialmente por la metáfora del itinerario, en el soneto XVII: «Pensando qu'el camino iba derecho».

La enérgica nitidez de reconocibles estructuras tópicas que denotan líneas de regularidad y constancia tipológica muy bien marcadas en la argumentación, es igualmente poderosa en los textos bajo predominio de la **discursividad argumentativa**, descriptiva o narrativa, como la que acabamos de constatar antes en las composiciones caracterizadas por la figuralidad del énfasis. Tal podría ser, por ejemplo, el esquema que organiza la figuralidad en **antítesis** determinante en su mayor parte del sistema de contrastes característico de la construcción en el soneto I, cuya antítesis más visible, que no la única, se detecta por la contraposición clasémica adversativa entre las etapas contrapuestas bajo el paralelismo narrativo «Cuando me paro a contemplar mi estado...», frente a «mas cuando del camino 'stó olvidado»; o bien el resto con un sistema muy complejo de antítesis cruzadas («Por ásperos caminos he llegado», etc... versus «mas tal estoy...»; además de la antítesis textual que determina la isodistribución dual de la estrofa completa, netamente formulada a raíz del encabezamiento del elocuente sintagma inicial de los tercetos «Por otra parte».

La figuralidad antitética se trasluce menos diáfana, pero no menos eficazmente, sobre la estructura macrodispositiva en los *bloques* que conforman la isodistribución dual entre cuartetos y tercetos en composiciones como el soneto VII, donde se contrapone bajo la metáfora del naufragio y los «exvotos» de los marineros la historia de los errores de amor pasados, frente a la confusión de la reincidencia en el nuevo amor en los tercetos «mas del que viene no podré valerme». Antítesis temporal-narrativa, por tanto, que podemos considerar en buena medida inherente a la constitución misma del tematismo de **reincidencia**; y otro tanto se diga respecto de la contraposición antitética de signo temporal y espacial que conforma los temas de **ausencia**, como la que estructura la isodistribución entre cuartetos (presencia) y tercetos (ausencia: «Ausente en la memoria la imagino») del soneto VIII.

Se trata, según se ve, de modelos estructurales de argumentación nítidamente regidos por los esquemas figurales más comunes en el inventario de las figuras clásicas, proyectados al dominio de la extensión macrodispositiva en la argumentación textual. Casos tan netos como el del **símil** conformador del soneto XIV, con los clasemas iniciales de la composición perfectamente explícitos: «Como la tierna madre —qu'el doliente... / así a mi enfermo y loco pensamiento». Análogamente se propone el caso de la **hipérbole**, que caracteriza el género **celebrativo** del panegírico, tal como comparece en el soneto XXI «Clarísimo marqués en quien derrama», donde leemos la ponderación hiperbólica «Cuanto

del largo cielo se desea, / cuanto sobre la tierra se procura, / todo se halla en vos de parte a parte». A señalar asimismo que la aludida fórmula figural de la hipérbole estaba precedida en este mismo soneto por el no menos divulgado esquema argumentativo de la ponderación conceptuosa retórica, encauzada sintácticamente para la expresión del tematismo anejo de glorificación por la escritura mediante la frecuentadísima estructura retórico-gramatical de la condicional irreal «si al gran valor... arribare mi pluma... series vos sólo eterno y sin segundo». Modelo de construcción que, bajo fórmula textual expandida, organiza la que se había de perpetuar como fórmula arquetípica de la argumentación tópica en nuestra lírica del Siglo de Oro, a partir de la famosa Canción V «A la Flor de Gnido»: «Si de mi baja lira», etc. etc.

Por cierto que este género de artificiosas estructuras de «amplificatio», bajo el esquema argumentativo de la condicionalidad-irreal, de signo regularmente «ponderativo» al decir futuro de los teóricos conceptistas, o hiperbólico, propone claramente el caso de figuras argumentativas con **formularidad sintáctica**, a la que sin embargo —como advertíamos previamente— resulta más indirecto encajar un concreto nombre de figura elocutiva microcomponencial. El énfasis de la irrealidad condicional bajo fórmula de deseo asimilable a la figura reconocida de la **optación** podría aparejar la estructura macrotextual argumentativa del antes aludido soneto XII «Si para refrenar este deseo»; siendo mucho más claramente aplicable al caso de los tematismos asociados de glorificación hiperbólica por la escritura también examinado antes en el soneto XXI. Menos lo es, a mi modo de ver, para la valencia no irreal de la condicionalidad en el soneto XVIII («Si a vuestra voluntad yo soy de cera»); y definitivamente antológica en la intencionalidad del efecto retórico reforzado por la reiteración en anáfora del clasema condicional en el soneto XV: «Si quejas y lamentos pueden tanto... / ... si convirtieron... / si, en fin, con menos casos que los míos». En ejemplos tales, hemos señalado ya cómo resulta definitivo el condicionamiento temático-genérico para la fórmula figural-argumentativa.

En esta misma línea, lo que hemos observado que era la hipérbole para el género celebrativo pudiera serlo, para el caso de la argumentación más genuina en la temática **funeral-epitáfica** del soneto XVI «Para la sepultura de don Hernando de Guzmán», la figuralidad combinada de la **evidencia**, el clímax y sobre todo la reiteración anafórica de negaciones, formando una gradación de signo enfático-ponderativo próxima a la sorpresa conceptuosa de la figura irónica de **preterición**: «No las armas francesas odiösas... / ni los guardados muros con pertrecho... / no las escaramuzas peligrosas/ ni aquel fiero ruido contrahecho... más inficción de aire en solo un día», etc.

Concluiré, por tanto, reclamando la importancia decisiva demostrada que ostenta la puesta en acto crítico-analítica de las categorías de la figuralidad elocutiva retórica, proyectadas y transferidas, eso sí, al nivel macrotextual de la

dispositio como esquemas estratégicos de la argumentación textual. Figuralidad esquemática expandida colateralmente, de forma que alcance a comprender y a asimilar esquemas sintáctico-gramaticales no aludidos directamente en los inventarios canónicos de figuras, como los destacados antes de la condicionalidad irreal y el de la ponderación concesiva, ambos manifiestos como estructuras macroargumentativas de **amplificatio** en cantidad y frecuencia reiterativamente tópicas no sólo según se ha visto en la poesía de Garcilaso, sino en la argumentación más común y observable retórica dentro de la poesía lírica del Siglo de Oro.

Desde todo lo dicho antes, considero objeto fundamental para el interés de una crítica literaria ajustada a las exigencias técnicas y al nivel de interpretación accesibles en la actualidad, extender y ampliar el objeto tradicional de los análisis, desde las dimensiones puntuales asumidas por la antigua crítica de fuentes y estilemas en la obra literaria a la ponderación de su significado estético y artístico global, observando los niveles temático y argumentativo de sus macroestructuras específicas<sup>32</sup>, siempre en relación con las estructuras comunicativas y estéticas generales de la literatura como sistema.

ANTONIO GARCÍA BERRIO  
Universidad Complutense de Madrid

---

<sup>32</sup> Como corroboración amplia y circunstanciada de nuestra propuesta, véase el extenso ejercicio de aplicación de un análisis estilístico sobre macroestructuras textuales de base poética y figural, en Antonio García Berrio, *Forma Interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Ayuntamiento (Col. Aire Nuestro), 1999.

## RETÓRICA Y POÉTICA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: LA OPERACIÓN RETÓRICA DE *MEMORIA*

Antes de centrarnos en la operación de *memoria* vamos a realizar un breve recorrido por la Poética y la Retórica de los siglos XVI y XVII, ya que este trabajo se presentó en una mesa redonda bajo este mismo título. Para comenzar es necesario citar algunos estudios fundamentales como son *Formación de la Teoría Literaria Moderna* de A. García Berrio, *El ars narrandi en el siglo XVI español* de Elena Artaza o la compilación de textos retóricos españoles del siglo XVI de esta misma autora, junto a la *Preceptiva retórica* de A. Martí y la *Retórica española de los siglos XVI y XVII* de J. Rico Verdú, obras que nos presentan la realidad retórico-poética de esta época. Asimismo, entre otras posibles citas, queremos destacar los trabajos sobre oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII de F. Herrero Salgado. Todos ellos son trabajos fundamentales para analizar los planteamientos retóricos y poéticos de estos dos siglos<sup>1</sup>.

Es conocido que hasta 1560 las innovaciones filosóficas y doctrinales anteriores fueron aflorando en los trabajos de Retórica en forma de un manierismo reflexivo, subjetivista e intelectualizado. Es el momento en el que el sistema de

---

<sup>1</sup> A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna. La Tópica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa, 1977, vol. I; A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna. Teoría Poética del Siglo de Oro*, Murcia: Universidad, 1980, vol. II. E. Artaza, *El Ars Narrandi en el Siglo XVI español*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1989. F. Herrero Salgado, *La Oratoria Sagrada en los Siglos XVI y XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996. A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972. J. Rico Verdú, *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: C.S.I.C., 1973. L. López Grijera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, 1994.

las cinco grandes operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) se comenzó a transformar. *Inventio* y *memoria* encontraron su mejor expresión en los manuales filosóficos especializados en Lógica. La *dispositio* tuvo su desarrollo en manuales que se dedicaban al estudio de los géneros literarios en prosa. La operación *actio* fue desapareciendo paulatinamente de los tratados retóricos ya que se confiaba en la eficacia del sermón, de los discursos y del teatro como manifestaciones públicas. Por otro lado, el paso de la oralidad al texto impreso enfatizó las posibilidades del análisis del lenguaje. Se estudia de esta manera la eficacia de los medios expresivos, lingüísticos y del ornato retórico (*elocutio*). Y sus efectos artísticos se estudian en la Poética o a través del corpus retórico helenista<sup>2</sup>.

Como señala A. García Berrio, en España hay una reacción contra el clasicismo ciceroniano<sup>3</sup> y se opta por una tendencia a la estilización artificiosa. Hubo posturas transigentes con las nuevas iniciativas estéticas, como sucede con Miguel de Salinas y García Matamoros, y posturas más intransigentes como Furió Ceriol, Fox Morcillo y Pedro Juan Núñez, el ramismo y las tendencias helenistas. Los autores más progresistas en este sentido fueron Antonio Lulio y el Brocense<sup>4</sup>.

Durante el siglo XVI se trazó un puente entre las antiguas teorías del discurso y el moderno criticismo. Como ha señalado A. García Berrio, es el periodo de la formación de la teoría literaria moderna, ya que las retóricas sacras y seculares se transformaron en la Retórica literaria (en la Estética o Poética)<sup>5</sup>.

Éste es un periodo que se ha definido como la lucha entre formalismo y hedonismo. Una época marcada por la Reforma católica y la Contrarreforma, que

<sup>2</sup> Véase M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: C.S.I.C., 1994, vol. I, págs. 623-73.

<sup>3</sup> En España, durante la primera mitad del siglo XVI, se dio el ciceronianismo puro entre filósofos y filólogos, pero no entre los profesores de Retórica que adoptaron el eclecticismo de Vives. L. López Grijera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 51-3.

<sup>4</sup> A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna. Teoría Poética del Siglo de Oro*, op. cit., vol. II. M. de Salinas, *Retórica en Lengua Castellana*, Alcalá: Brocar, 1541. García Matamoros, A., *De ratione dicendi libri duo, informandi styli ratione commentarius generibus sive de recta concionandi*, Alcalá: Angulo, 1570, y *Opera omnia nunc primum in unum hábeas coniuncta*, Madrid, 1769 (ed. Cerdá y Rico). F. Furió Ceriol, *Institutionum Rhetoricarum libri III*, Lovaina, Stephani Gualtheri y Ioannis Batheni, 1554. Fox Morcillo, S., *De imitatione, seu de formandi styli ratione libri II*, Amberes: Nutias, 1554. P. J. Núñez, *Institutiones oratoriae*, Valencia: Mey, 1552; *Institutionum retoricae*, Barcelona, 1578; *Progymnasmata*, Zaragoza, 1596. A. Lulio, *De oratione libri VII, quibus non modo Hermogenes ipse totus, verum etiam quisquid FERÉ a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basilea, 1558. F. Sánchez de las Brozas, *De arte dicendi*, Salamanca: A. Portonariis, 1556; *Organum Rhetoricum et Dialecticum*, Lyon: A. Grifo, 1579 (cfr. F. Sánchez de las Brozas, *Obras. Escritos retóricos*, Cáceres: Inst. Cultural El Brocense, 1984).

<sup>5</sup> A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 26 y ss.

afectan tanto a la Retórica como a la Poética. Se crea un clima desfavorable a los intereses de la Religión y de la Iglesia motivado por la confianza en el espíritu crítico infundido por los filósofos humanistas. Diversas posturas planteaban la necesidad de una regeneración espiritual efectiva que pasara por la confianza en las posibilidades de la naturaleza del hombre. Lutero y Calvino propician la fractura del mundo cristiano. Surge la lucha contra el protestantismo y el espíritu reformador del Concilio de Trento. Estas controversias religiosas afectaron a todos los ámbitos<sup>6</sup>.

Aunque la Retórica Clasicista permaneció como objeto de estudio hasta mediados del XVIII, el pensamiento legal, filosófico y científico se vio frenado por las medidas restrictivas de la Contrarreforma. No obstante, junto con el auge de la Teología se consiguen ciertos logros estético-literarios.

Para controlar la Fe surgen escuelas de Gramática impulsadas por la Compañía de Jesús: se enseña habilidad retórica, latín clásico y se fomenta el fervor religioso, dentro de las aspiraciones del humanismo religioso. Se produce educacionalmente una subordinación de la Historia y la Literatura a la Retórica. La enseñanza de la lectura, del latín y del griego iba asociada a la enseñanza de la escritura, que a su vez estaba asociada a la memorización y la síntesis de las obras objeto de estudio (Cicerón, entre otros). Para ello aparecieron manuales de estilo, diccionarios y libros de modelos de cartas y ejercicios que recogían el material de los clásicos ordenado para que fuera imitado. Se instauró el ciceronismo en la Compañía de Jesús. Junto a la imitación se practicó el estudio formal de la Retórica y la mayor parte de los tratados refundieron las doctrinas clásicas (Aristóteles, Hermógenes, Cicerón y Quintiliano): a partir de 1560 destacan en España Lorenzo Palminero, Andrés Sempere, Cipriano Suárez y Bartolomé Bravo<sup>7</sup>.

Con la publicación del *Thesaurus* de M. Nizzolio<sup>8</sup> se popularizó la restricción de la imitación al modelo ciceroniano. Paulatinamente se abandona la imi-

---

<sup>6</sup> Cfr. R. H. Bainton, *La reforma protestante*, Turín: Einaudi, 1958. Bendiscioli, M., *La riforma protestante*, Roma: Studium, 1967. Jedin, H., *Reforma católica y Contrarreforma*, Barcelona, Herder, 1972. H. Jedin, *Historia del Concilio de Trento*, Pamplona: Eunsá, 1981. Martina, G. *La Iglesia en la época de la Reforma*: Madrid: Cristiandad, 1974.

<sup>7</sup> Lorenzo Palminero, *Rhetorice prolegomena*, Valencia: Mey, 1566; *Dilucida conscribendi epistolas ratio*, Valencia: Huete, 1585. A. Sempere, *Methodus oratoria*, Valencia: Mey, 1568. C. Suárez, *De arte rhetorica libri tres*, Coimbra, 1562. B. Bravo, *Liber de conscribendis epistolis*, Pamplona, 1589; *De arte oratoria*, Medina del Campo: Canto, 1596.

<sup>8</sup> M. Nizzolio, *In M. T. Ciceronem observations utilissimae; omnia illius verba universamque dictionem alphabeti ordine complectentes*, Basilea, 1535 (obra reeditada en la segunda mitad del siglo XVI como *Sive Thesaurus ciceronianus omnia M. T. Ciceronis Verba*, Basilea, 1559; Alcalá, 1672).

tación a favor del *ingenio* y de un acercamiento teórico al texto y a las técnicas poéticas, como por ejemplo en Huarte de San Juan<sup>9</sup>.

Surgen nuevos aires en la predicación que profundizan en los valores del contenido del sermón y de las virtudes del predicador pero que olvidan cuestiones de estructura, género y normativa retórica. Las Retóricas protestantes se basaron en Melanchthon, defensor de un ciceronismo liberal, e incorporan al estilo llano elementos emocionales y no se preocupan de la invención o lo *aptum* del tema<sup>10</sup>. Las Retóricas Católicas post-tridentinas se extienden en la clasificación de las emociones a partir de Aristóteles, San Agustín y Erasmo. Son fundamentalmente retóricas sagradas que no intentan tanto educar como inculcar emociones sagradas y virtuosas. Estas retóricas intensifican el estilo elevado y desarrollan las posibilidades de los Tropos. Igualmente aceptan el principio del *decorum* respecto al tema. También hay que tener en cuenta que fue un periodo en el que se desarrolló el conocimiento de la Patrística, de las Sagradas Escrituras y de la Teología. La aparición del elemento emocional desvirtuó el sermón temático medieval (tema, división, autoridades, estructura, estilo dialéctico de argumentación). Como notas comunes de estas dos tendencias podemos destacar las siguientes: adaptan la Retórica Clásica a la Teología cristiana, consideran al Espíritu Santo como fuente y acentúan la emoción<sup>11</sup>.

Entre 1575 y 1625 algunos tratadistas como Sturm, Vossio, Caussin, Keckermann o Alsted elaboran compendios amplísimos donde incluyen preceptos sobre oratoria secular y sagrada, añadiendo fuentes griegas (Aristóteles, Demetrio, Dionisio, Hermógenes, Longino, Menandro, Apsino, Sopatro, Licino...) a su base tradicional ciceroniana y desarrollando el papel de la Lógica junto a la invención, disposición, estilo y acción<sup>12</sup>. Se establece, por tanto, una lucha entre la tradición clásica y lo moderno.

<sup>9</sup> Cfr. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, 1575 (edición de E. De Torre, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988).

<sup>10</sup> Melanchthon, Ph., *Elementorum rhetorices libri duo*, 1519; en *Opera quae supersunt omnia* (28 vols.). Ed. Carolus Gottlieb Bretschneider, Brunswick y Halle, 1834-1860, vol. 13.

<sup>11</sup> Cfr. Shuger, *Sacred Rhetoric in the Reinassance*, págs. 80 y ss.

<sup>12</sup> J. Sturm, *De imitatione oratoria libri tres, cum scholis eiusdem authoris, antea numquam in lucem editi*, Strassburg, 1574; *De universa ratione elocutionis rhetoricae libri IV*, Strassburg, 1576. G. Vossius, *Gerardi Vossi commentariorum rhetororum, sive orationum institutionum libri sex*, 1606, Leiden, 1643 (reimpr. Kronberg, 1974); *Rhetorices contractae, sive partitionum orationum libri quinque*, Oxford, 1631. N. Caussin, *De eloquentia sacra et humana, libri XVI*, París, 1619. B. Keckermann, *Rhetoricae ecclesiasticae sive artis formandi et habendi conciones sacras*, 1600, Geneva, 1614; *Rhetoricae ecclesiasticae sive artis formandi et habendi conciones sacras libri duo*, Hannover, 1616; *Sistema rhetoricae in quo artis precepta pene et methodice traduntur*, 1606, Geneva, 1614. J. Alsted, *Encyclopedia*, Herborn, 1630; *Orator, sex libris informatus*, 1612; *Rhetorica quator libris proponens universam ornare dicendi modum*, 1616; *Theologia prophetica, exhibens rhetoricam et politian ecclesiasticam, acc. Theologia acromatica*, Hannover, 1622.

En el siglo XVII el escolastismo, el ramismo, el neostoicismo y el empleo de cada vez mayor número de recursos poéticos en el discurso fomentaron en la Oratoria sagrada (además de en la literatura sacra) y en la Literatura en general la tendencia a la brevedad, al dramatismo expresivo, al uso de detalles de viveza e imaginación<sup>13</sup>. Estuvo presente el énfasis por la expresividad, la pasión sublime y las particularidades visuales que tanto influirán en la *memoria*.

En España en el siglo XVII, por influencia italiana, se produjo una evolución hedonista-formal<sup>14</sup> en la concepción del arte con especial atención a lo simbólico y a lo teatral por la atención prestada a los aspectos formales y a causa del sentido religioso reflejado en las formas de expresión. Algunas de las causas, según García Berrio<sup>15</sup>, las podemos encontrar en el didactismo de la contrarreforma, la popularización del arte, el conceptismo y la incorporación del concepto de lo sublime: de ahí la desmesura estilística del Barroco que llega a excesos. Junto a la retórica jesuítica (formal y de lugares comunes) surgen y florecen los elementos hedonistas y el gusto por la agudeza, por el concepto y por el *ingenium*<sup>16</sup>. Surge una oratoria efectista y virtuosista como la pronosticada por Ximénez Patón (en su *Elocuencia española en arte, o El perfecto predicador*) o Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. Pero a parte de esto, el resto de los trabajos retóricos «no pueden ser considerados, en el mejor de los casos, sino como meros catecismos escolares para perpetuar artificialmente la precaria y encasillada vida de una ciencia ya muerta»<sup>17</sup>.

Con Descartes surge la novedad y el triunfo de otras concepciones. Se rompe con la idea de continuidad histórica reclamando la libertad interior y exterior e ignorando todo antecedente. Para el triunfo de su método parte de unas premisas: que las ideas precisas y ciertas se infieren y fundamentan en otras anteriores, y en el *cogito ergo sum*. En su planteamiento insiste en la claridad y en la simplicidad estilística excluyendo a la Retórica de la Filosofía.

---

<sup>13</sup> Cfr. Trabajos sobre el Barroco como: H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975. E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975. VV.AA., *Estudios sobre el Barroco*, en *Revista de la Universidad de Murcia*, Madrid, 1962, vol. XI, núm. 42-3.

<sup>14</sup> Cfr. A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid: C.S.I.C., 1968; *Formación de la Teoría literaria Moderna*, op. cit., págs. 469 y ss. F. Lázaro Carreter, *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1977.

<sup>15</sup> A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, op. cit., vol. 2, págs. 33-6, 267-85.

<sup>16</sup> T. Hernández, «La teoría literaria del conceptismo en B. Gracián», *Estudios de Lingüística*, 3 (1985), págs. 7-46. F. Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1977, págs. 13-43.

<sup>17</sup> A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona: Planeta, 1975, pág. 37.

Con el auge del cientificismo no era apropiado el uso de figuras y tropos. El orden y la claridad científica estaba en contra del uso figurado y artificial de las palabras. El adorno insinuaba ideas erróneas. Las emociones equivocaban el juicio. Por ello, el ideal se plantea en la claridad, la sencillez y la amenidad en aras de la defensa a ultranza del contenido (la simplicidad retórica propuesta por Bacon, que recibió el impulso en Inglaterra por la difusión de la oratoria aristotélica).

En España, como es sabido, la Filosofía se encontró anquilosada por el aislamiento<sup>18</sup>. Se difunde, no obstante, el pensamiento escolástico (las doctrinas de Suárez, a finales del XVII junto con Sáenz de Aguirre, Rodrigo de Arriaga y Juan de Santo Tomás). Las doctrinas de Raimundo Lulio sobre el simbolismo tuvieron mucha influencia en los jesuitas alemanes. Hubo progresos pero al margen de la Universidad. En el momento de máxima exhuberancia expresiva Miguel de Molinos inaugura la doctrina del quietismo, junto con la ética del buen gusto propuesta por Gracián, el arbitrarismo de Sancho de Moncada o la línea de pensamiento neoestoicista de Abellán.

Así pues, España presenta características especiales respecto a lo que sucedía en Italia, Francia o Inglaterra debido a su aislamiento, pero su Retórica y su Poética transita desde la oratoria civil a la sacra con planteamientos propios y el predominio de esta última.

Y es en esta revisión de la Retórica, en su fusión con la Poética, en la presencia de sus operaciones al servicio de lo sublime y de lo emotivo junto al perfeccionamiento formal (en aras a la claridad) donde podemos centrarnos en la *memoria* como elemento u operación retórica que sufre un cambio cualitativo. Por otro lado es preciso recordar que durante estos siglos la Retórica fue poco a poco perdiendo su estatus como ciencia del discurso comunicativo y que tendió a especializarse como teoría de la elocuencia no poética; hasta que en los siglos XVII y XVIII se convirtiera, en el marco de los *studia humanitatis*, en una disciplina histórica aplicada a la explicación de textos poéticos, especializada en figuras, tropos y esquemas expresivos aprendidos de memoria<sup>19</sup>. Es lo que T. Albaladejo ha definido como «poetización de la Retórica y retorización de la Poética», transfiriendo la Retórica sus componentes y mecanismos elocutivos a la Poética, ya para la construcción, ya para el análisis de los textos literarios y recibiendo de ésta postulados que le son propios respecto a su finalidad, función y recursos<sup>20</sup>. Por lo tanto, Retórica y Poética se fusionan no de manera justificativa sino integradora.

<sup>18</sup> Cfr. R. Ceñal, «La filosofía española del siglo XVII», *Estudios sobre el Barroco. Revista de la Universidad de Madrid*, IX (1962), págs. 42-3. G. Fraile, *Historia de la Filosofía española*, Madrid: B.A.C., 1971, vol. I. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid: Espasa Calpe, 1981, vol. III.

<sup>19</sup> Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, pág. 30.

<sup>20</sup> T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1989, pág. 33.

Tomemos, entre otras muchas citas posibles, el texto dedicado a la operación de *memoria* por Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana* publicado en 1541<sup>21</sup>. En primer lugar, y tras la clásica división entre *memoria natural* y *memoria artificial* («Hay dos maneras de memoria: natural y artificial. Natural es la que está en el ánimo que todos tienen unos mejor que otros. Artificial es por la cual la natural se confirma con razones y reglas: ayudándola con lugares e imágenes...»). Miguel de Salinas introduce un elemento novedoso y que puede ser contrastado en algunas de las obras literarias como reminiscencia de esta operación de *memoria* una vez que esta operación subyace en las operaciones constituyentes de discurso (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) en las que se encuentra íntimamente ligada desde su propia idea de texto. La idea de que el arte como mimesis pueda ser tanto memoria de la naturaleza real como memoria de la ficción introduce novedades en la perspectiva de la Literatura. Los lugares y las imágenes de la *memoria*, por tanto, pueden pertenecer a ambos ámbitos y por ello nos previene de ciertos riesgos y peligros de esta operación retórica. Coloca a la *memoria* artificial como contraria al juicio y al ingenio y como merma de la *memoria* natural, dado el interés que despiertan los esquemas o elementos de construcción de la misma y la autonomía de estas construcciones. Contrapone a la *memoria* natural, basada en el juicio, en el cuidado, en el orden y en el ejercicio, a la artificial por su carácter hermético en su propia construcción. De ahí que podamos deducir que una buena parte de las imágenes (metafóricas y simbólicas) y el hermetismo de algunos textos o pasajes puedan responder a la activación de esta operación o como reminiscencia de ella (en algunos casos amparado dentro de un marco de *magia*). El peligro estriba por tanto en la inadecuación de *memoria* con el ingenio y el juicio.

Como ya hemos señalado en otro trabajo<sup>22</sup>, la *memoria* se encuentra inserta en las otras operaciones retóricas de distintas maneras. La actual Teoría de la imaginación (*inventio*), la Teoría de la construcción (*dispositio*) y la teoría del estilo (*elocutio*), orientadas las tres hacia un público, implican la propia *memoria* dentro del concepto de lo imaginario, de lo constructivo y lo expresivo, y en cuanto a la finalidad propia de la Retórica: la persuasión basada en el recuerdo, en la utilidad y en la repetición.

Por otro lado, a causa de la dislocación que se realiza en la retórica de memoria basada en lugares e imágenes por un lado, y en palabras y cosas por otro (dentro de la tradición) podemos ver implícito el criterio de muchas de las re-

---

<sup>21</sup> Véase la magnífica edición que ha llevado a cabo Encarnación Sánchez García: Miguel de Salinas, *Rhetorica en lengua castellana*, (Edición, introducción y notas de Encarnación Sánchez García) Nápoles: L'Orientale editrice (Istituto Universitario Orientale), 1999, págs. 135-8.

<sup>22</sup> Cfr. J. C. Gómez Alonso, «Influencia de *memoria* y *actio* en la construcción del discurso retórico», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, vol. 8 (1997), págs. 129-39.

presentaciones de la época de esta operación, ya a través de los Emblemas<sup>23</sup>, ya a través de los diagramas o los juegos, tanto en la Literatura en general como en la Literatura y la Oratoria sagradas.

Además se reclama de nuevo el principio de autoridad, basado en la lectura de la letra, sin necesidad de memorización o el auxilio de notas para ello, claro indicio del decaimiento de la *memoria* retórica y su disolución en la Poética<sup>24</sup>.

La *memoria* retórica se va a introducir de lleno en la construcción de los textos literarios, de muy diversos modos como vamos a señalar a continuación. La *memoria* se desarrolla en la Poética, fundamentalmente, como ayuda al lector. Se encuentra al servicio de la unidad, de la verosimilitud, del decoro, de lo maravilloso, de lo útil, del deleite y de la erudición. En la Literatura se extiende a lo largo de todo el texto creando unas cadenas de implicaciones y relaciones importantes. La podemos encontrar en diversas especies: en la historia o fábula (en su acepción aristotélica), en las voces del relato o en los narradores que cubren esa función muchas veces a través de juegos combinatorios.

Ya hemos señalado que *memoria* e *inventio* están íntimamente ligadas. Y lo están especialmente en la novela pastoril y en la bizantina. En toda la construcción de imágenes, en la presentación de las arquitecturas y de los muros de los textos literarios está presente esta operación. Algunos ejemplos pueden ser ilustrativos de esta nueva situación retórica.

A través de la *memoria* se reconstruye y se crea el pasado: lugares, tiempos y personas introducidos por figuras temporales como *in illo tempore*, «aquí»... y otras fórmulas semejantes. La presencia de personajes narradores, que despiertan el recuerdo en el lector (o determinados recuerdos) y en los personajes cubre las expectativas mnemotécnicas. La utilización de la técnica *in media res* supone también su activación, con esas vueltas atrás, con los cambios de personas verbales o con las digresiones narrativas. Por otro lado están las marcas de oralidad que se pueden ver en todos los géneros y que surten el efecto del recuerdo de la historia en un momento de cansancio de la memoria. Diversas marcas introductorias sirven a este fin también. Por otro lado, la idea del auditorio, de los lectores, hace que la memoria se dirija hacia dentro y fuera de la obra, ya a la historia (personajes, narradores...) ya al lector o lectores (u oyentes) otorgándoles un hilo que pueda servir de guía en la lectura laberíntica de la historia.

<sup>23</sup> Cfr. el extraordinario trabajo: A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999.

<sup>24</sup> Hay algunos excelentes trabajos críticos en esta línea: los realizados por Aurora Egido estudiando distintos elementos del *Persiles* y del *Criticón*: «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *NRFH*, XXXVIII (1990), 2, págs. 621-41; «El arte de la memoria y *El Criticón*», *Gracián y su época*, (actas de la I reunión de filólogos aragoneses), Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1986, págs. 25-66. Y otros como F. Rodríguez de la Flor, «El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro». C. Maurer, «Hacia una tipología de las *definiciones* en la poesía de los siglos XVI y XVII», *Homenajes a Elias Rivers*, Madrid: Castalia, 1992, págs. 167-84.

Los elementos de memoria se constituyen, por lo tanto, en mediadores entre texto y lector. La existencia de un lector implícito favorece esta lectura que requiere de una memoria ajena y permite la vuelta atrás de cada personaje en su historia.

La presencia de la memoria puede estar en la alusión, el silencio o, incluso, el olvido.

La memoria también aparece como facultad anímica, que ligada a la voluntad y al entendimiento y al ingenio, sirve para distinguir lo verdadero y lo falso.

También podemos encontrar la memoria dirigida a los cinco sentidos, siempre al servicio de la imaginación, lo que los clásicos señalaban al incluir memoria e imaginativa unidas para poder crear algo nuevo.

Por otro lado podemos encontrar la memoria como arca (de sueños, por ejemplo, o marco de otras historias), lo que le es propio.

La figura de la anagnórisis o reconocimiento se basa también en estos criterios, ya que fomenta el recuerdo desde dentro y fuera de la historia y entrelaza historia, lector y texto.

También se pueden producir trastornos de memoria, generando una memoria negativa basada en los vicios y no en las virtudes: memoria (bien) frente a olvido (mal). De ahí que siempre los tratadistas se preocupen de denunciar cuáles son las causas de la pérdida o deterioro de la memoria (por ejemplo Fray Diego Valadés en su *Retórica Eclesiástica*). La utilización del sueño es un recurso de este tipo (para Aristóteles: sentidos interiores), y también la del recuerdo ya como ilusión ya como sistema para construir elementos verdaderos.

Muchas técnicas narrativas sirven para este fin de la memoria: las síntesis forzadas; la proyección perspectiva; la utilización de la obra o de una parte de ella como lienzo (y también, por supuesto, como laberinto o puzzle). La presencia de la cosmología, de la cosmogonía, del mundo, de las ideas... colocados en sistemas más o menos reconocibles y estructuradas según estos sistemas identificables. La repetición del narrador que puede ser consciente o inconsciente, donde se repite para facilitar el recuerdo y retrasar el hilo histórico. La presentación de ideas o mundos unitarios por parte de cada tipo de personaje y en especial cada tipo de narrador. O el narrador que dialoga con el lector implícito con una cadena de complicidades de lectura, recuerdo e interpretación. La idea de memoria selectiva, al reconstruir hechos (donde es tan adecuada la figura de la ironía, por ejemplo) y que en sus ausencias se puede convertir en delatadora. Por supuesto, con la presencia de elementos de la paremiología también. La presencia de imágenes estáticas, inscripciones, cuadros, carteles o columnas. Los emblemas y jeroglíficos que además de tener el cometido de ornamentación funcionan como sistema de memoria. La presencia de imágenes y lugares, como representación más apropiada de la teoría del sistema, que puede hacer referencia a palabras, a cosas o a personajes. La topografía, los conocimientos librescos, la erudición... van creando lugares que pasan imperceptibles, a veces, y sobre

los que se pondrán los anillos siguiendo la idea aristotélica. Las referencias arquitectónicas, el uso de lugares simbólicos (ya reales, ya ficticios) o de pinturas o lienzos que se pueden contemplar desde la propia lectura (o incluso representados gráficamente en los textos. La presencia de la figura del retrato, los elementos de memoria visual o auditiva ligada al ingenio. La pintura del lugar que hace avanzar la obra, la presencia de lugares que son marco de otros acontecimientos y de otros lugares que pueden, a su vez, connotar un simbolismo alegórico y evolutivo. La idea de comparación de distintos lugares (clásicos e inventados) que desarrolla esa celebridad de un lugar con otro. Y, por último ejemplo, la propia imitación de modelos conocidos tiene ese efecto, constituyendo verdaderos micro y macrocosmos (la *compositio loci*).

La *memoria*, por tanto, aparece no sólo como motivo o tema, sino también como apoyo a uno o varios temas, como técnica y elemento constructivo y como imitación de modelos literarios (dentro y fuera del texto).

Por otro lado no se puede olvidar la función pedagógica de la memoria. Ni la presencia en la emblemática (de Alciato por ejemplo) o como imágenes en acción en su dramatización escénica. La presencia de un universo propio y destinado a los sentidos es práctica común de esta operación retórica.

Si acertado es afirmar que la Retórica de hoy implica el mundo de hoy, podremos afirmar que la Retórica de los siglos XVI y XVII implicó ese mundo. Y una forma de expresión de ello podemos encontrarla en la renovación ideológica y pedagógica que sucedió y que supuso cambios y avances en materia poética. La Retórica daba preceptos que no sólo justificaban *a posteriori* los textos poéticos sino que servían para el aprendizaje y la difusión de muchos de esos textos tomados como ejemplos en esos tratados, desarrollando a la vez una singular función pedagógica. La Retórica sagrada, por su parte, desarrolló una importante función que dinamizó el papel desarrollado por la Poética y la Retórica clásicas, a un lado y al otro del Océano Atlántico, destacando entre otros Fray Luis de Granada y Fray Diego Valadés (quien bien se puede decir que además desarrolla una Retórica visual basada en imágenes)<sup>25</sup>.

La Retórica de los siglos XVI y XVII se atrevía a dar criterios y preceptos para que pudieran ser utilizados para generar distintos tipos de discursos humanos, artísticos y éticos. Y la Poética utilizaba estos criterios con la flexibilidad propia de los creadores de la época y de los que las analizaban, desplazándose desde la concepción ética a la estética.

JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO  
Universidad Autónoma de Madrid

<sup>25</sup> Cfr. J. C. Gómez Alonso, «Retórica e ideología en el Nuevo Mundo: la *Retórica Cristiana* de Valadés», en A. López Eire (ed.), *Actas del congreso internacional «Retórica, Política, Ideología»*, Salamanca, 1998 (en prensa). J. C. Gómez Alonso, «La memoria en la *Rhetorica Chistiana* de Fray Diego Valadés», *Diacrítica*, 12 (1997), págs. 79-92.

## ERASMO Y LA LENGUA EN LA ESPAÑA RENACENTISTA

El estudiante universitario que se interese por la influencia de Erasmo en la lengua del siglo XVI no encontrará ninguna referencia al humanista holandés en el manual de Rafael Lapesa *Historia de la lengua española*. Podría argumentarse que la obra tiene una finalidad divulgadora, pero pronto comprobamos que los nombres propios, antiguos o modernos, españoles o extranjeros son numerosos; junto a Garcilaso y Boscán, se menciona a Santillana y Nebrija, el latín ciceroniano y las conquistas de Bembo y Du Bellay en defensa de las lenguas vulgares; se cita a Juan de Valdés y a Fray Antonio de Guevara, y luego a Pérez de Oliva, Zárate, Pero Mexía y Cabeza de Vaca, los didácticos e historiadores más característicos de entonces. Se menciona también la prosa del *Lazarillo* y de Lope de Rueda. No faltan las habituales citas tomadas del *Diálogo de la lengua* referentes al estilo para concluir que

Así, el *Diálogo* ofrece un tipo de prosa cuidada, dueña de sí, a la que el sosiego y la ponderación no quitan fluidez y gracia; sin afeites artificiosos, pero con sencillez compuesta, que descubre la distinción natural, responde al criterio estético formulado en *El Cortesano* de Castiglione<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid: Escelicer, 1972, pág. 208. En la última edición (Madrid: Gredos, 1995) Lapesa sólo menciona al holandés para señalar que el uso de los refranes, propuesto por Juan de Valdés, era manifestación de la sabiduría natural y en tal plano correspondían a lo que a nivel culto representaban los adagios de Erasmo. Pero nótese que con esta alusión no se reconoce ninguna influencia erasmiana.

La misma omisión observamos en otros estudios clásicos sobre el tema. Manuel García Blanco no repara en la influencia de Erasmo en nuestra prosa literaria al estudiar *La lengua española en la época de Carlos V*<sup>2</sup> ni Menéndez Pidal lo menciona una sola vez en las 47 páginas de su ensayo «El lenguaje del siglo XVI»<sup>3</sup>. En cuanto reformista cristiano, el humanista holandés fue proscrito ya antes de Trento y han tenido que pasar 400 años hasta que un investigador extranjero como Bataillon —por no citar las excepciones honrosas de Menéndez Pelayo, Bonilla o Américo Castro— restableciera su papel histórico; pero el magisterio de sus ideas retóricas y su influencia en el estilo de la lengua renacentista, tanto a través de sus obras latinas como de las traducciones castellanas, parece que en este final de siglo todavía están esperando su rehabilitación.

La afirmación puede resultar exagerada, pero sorprende que salvo las repetidas menciones a los *Adagios* erasmianos, más como sancionadores del uso tradicional español que como estímulo para su utilización, apenas se encuentren menciones de su influencia en la retórica y en la poética del Siglo de Oro en obras como las de Antonio Martí<sup>4</sup>, Rico Verdú<sup>5</sup>, Karl Kohut<sup>6</sup> o García Berrio<sup>7</sup>. Bien es verdad que se trata de estudios sobre tratados de retórica y poética, pero con todo sorprende que se omita casi por completo el influjo de la obra de Erasmo, tanto en el aspecto teórico como en el del uso, al menos en la primera mitad del siglo XVI. Podría pensarse que somos víctimas de un espejismo y de prejuicios infundados. Sería muy llamativo que siendo tan decisiva la influencia de Erasmo en el campo de la espiritualidad y la cultura del siglo XVI, no fuera relevante su huella en el campo de la lengua, que fue desde muy pronto una de las preocupaciones fundamentales del holandés.

<sup>2</sup> Leído como discurso de clausura del Curso de Extranjeros de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en 1958, fue publicado junto con otros ensayos dando título al libro (Madrid: Escelicer, 1967, págs. 11-42). García Blanco sólo menciona a nuestro humanista para señalar que Juan de Valdés, como hombre del Renacimiento «no vacila en acudir a los refranes, esos primores de la filosofía vulgar que gozaban de prestigio literario desde Juan Ruiz y Santillana, y que ahora el propio Erasmo valora con sus *Adagia* en la Europa de su tiempo». Advértase que ni siquiera reconoce la deuda con Erasmo, porque en España gozaban de prestigio literario desde Juan Ruiz y Santillana. Habida cuenta de que estos autores fueron prácticamente ignorados en el Renacimiento, mucho más acertada hubiera sido la mención de *La Celestina*, obra de grandísimo éxito en los días del Emperador.

<sup>3</sup> Fue publicado primeramente en *Cruz y Raya*, nº 6 (1933), págs. 9-63; luego incluido en su libro *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral, 283), 1942.

<sup>4</sup> *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972.

<sup>5</sup> *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: CSIC (Anejos de la Revista de Literatura, 35), 1973.

<sup>6</sup> *Las teorías literarias en España y Portugal durante los Siglos XV y XVI. Estado de la investigación y problemática*, Madrid: CSIC, 1973.

<sup>7</sup> *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Madrid: Planeta, 1977; vol. II, Murcia: Universidad de Murcia, 1980.

En pocos casos los datos que nos proporciona la historia editorial de unas obras puede socorrernos con tantas evidencias. Mientras el *Diálogo de la lengua* tuvo una escasísima difusión manuscrita —y esto como obra anónima— hasta finales del siglo XVIII en que fue impreso por Mayáns, es reconocido como paradigma de usos lingüísticos para explicar la lengua literaria en los días del Emperador<sup>8</sup>, una obra como *La lengua de Erasmo nuevamente romanizada por muy elegante estilo*<sup>9</sup> (que conoció al menos siete ediciones entre 1533 y 1551) parece, a juzgar por el silencio de la crítica, no haber dejado ninguna huella significativa. Lo mismo cabe decir de la extensa serie de escritos erasmianos que desde 1515, primero en latín y luego en castellano, deleitaron y formaron a varias generaciones de humanistas y lectores curiosos. Sin temor a equivocarnos podemos asegurar que todos los escritores españoles que entre 1520 y 1540 estaban en período de formación o en plena producción leyeron una o varias obras de Erasmo y que en el resto del siglo XVI escucharon sus ecos.

Otros motivos han venido a incidir en esta laguna de la investigación. Por un lado, el descrédito secular de las ideas erasmianas en una España católica, muy bien reflejadas en los juicios de Dámaso Alonso, por ejemplo. Por otro lado, el magnífico estudio de Marcel Bataillon *Erasmo y España*, subtítulo «Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI», consagró una concepción parcial del problema: por erasmismo se ha entendido el pensamiento del sabio de Rotterdam que ha incidido en la historia de las ideas religiosas y morales de Occidente. Así, mientras la crítica ha revisado el alcance de las aportaciones fundamentales de Bataillon, con multitud de matizaciones, no se ha prestado idéntico interés en España a su influencia en la teoría y en la práctica literaria en la España del Siglo de Oro. El propio Bataillon en 1969 reconocía este hecho en su artículo «Vers une définition de l'erasmisme»:

Aquí sólo podemos tratar de la influencia sobre la vida religiosa. Nos extraviaríamos lamentablemente si nos empeñáramos en abarcar asimismo las influencias, sin embargo no poco considerables, que nuestro hombre ejerció por ejemplo sobre el arte de escribir o la peda-

---

<sup>8</sup> Quizá resulte algo muy obvio recordar que el diálogo valdesiano se escribió en Nápoles con la finalidad práctica de enseñar a los amigos italianos algunas cuestiones lingüísticas de una lengua que estaba de moda; puede valer el *Diálogo de la lengua* como exponente de la norma lingüística toledana que se estaba imponiendo al margen de Valdés, nunca como manual normativo, pues su capacidad de influencia estaba limitada por su forma de transmisión: sólo tres manuscritos se conservan antes de la edición de 1774.

<sup>9</sup> Hay edición moderna de Dorothy S. Severin, Bernardo Pérez de Chinchón, *La lengua de Erasmo nuevamente romanizada por muy elegante estilo*, Madrid: Real Academia Española, 1975.

gogía; pues en estas esferas aún es más delicado discernir lo que le pertenece propiamente que en materia religiosa<sup>10</sup>.

En efecto, sabemos que deslindar lo que debe a Erasmo la lengua literaria del siglo XVI puede convertirse en tarea tan difícil como reconocer en un río las aguas de cada afluente. Pero en medio de tanta dificultad contamos con unas cuantas certezas. La amplitud de sus miras le llevó a tratar prácticamente cualquier aspecto de la lengua, algunos tan singulares como la pronunciación del latín y del griego clásico, que dejó una clara estela en España y en el que no podemos entrar ahora<sup>11</sup>. Profundo conocedor del latín, del griego, y en buena medida del hebreo, Erasmo pone sus conocimientos filológicos al servicio de su proyecto de divulgar sus ideas religiosas y morales. Si los *studia humanitatis* sirven para conocer y comprender fielmente los textos profanos de la Antigüedad, igualmente servirán para conocer los textos sagrados. Y desde sus profundas convicciones cristianas se empeñará en restablecer y divulgar el sentido genuino de las Sagradas Escrituras partiendo de las lenguas originales, el griego y el hebreo. Con esta perspectiva, el erasmismo se constituyó en el único movimiento capaz de hacer perder al humanismo renacentista su condición de movimiento de minorías.

Hoy, por ejemplo, el conocimiento del Erasmo gramático y retórico cuenta ya con algunas buenas monografías, entre las que destaca la de Chomarat, *Grammaire et Rhetorique chez Erasme*<sup>12</sup>; por otro lado, el importante influjo de las ideas retóricas de nuestro autor en la teoría literaria de toda Europa es algo ya incuestionable después de los estudios de George Kennedy<sup>13</sup>. Falta, eso sí, dar el paso decisivo y perfilar el influjo de Erasmo en la lengua literaria de nuestro Siglo de Oro. Luisa López Grigera puso el dedo en la llaga en 1986 al estudiar la «Estela del erasmismo en las teorías de la lengua y del estilo en la España del siglo XVI»:

---

<sup>10</sup> Recogido en su libro, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona: Crítica, 1978, pág. 147, por el que cito.

<sup>11</sup> Se ocupó de esta cuestión en su obra *Dialogus de recta latini graecique sermonis pronuntiatione*. En el caso de la lengua griega, Erasmo se decanta a favor de una pronunciación clásica y en contra de la moderna. Su postura es la preconizada por los bizantinos exiliados, que llegan a Italia a mediados del siglo XV. A pesar de la influencia de Clenard, discípulo de Erasmo pero contrario a la pronunciación antigua, siguieron los postulados erasmianos helenistas como Francisco de Vergara, el valenciano Pedro Juan Núñez y luego Francisco Sánchez de las Brozas y Pedro Simón Abril en sus respectivas gramáticas de 1581 y 1586 respectivamente.

<sup>12</sup> París: Les Belles Lettres, 1981.

<sup>13</sup> *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chappel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

Llama la atención que el erasmismo haya tardado tanto tiempo en revalorizar la labor y la obra de filólogo del humanista de Rotterdam, siendo que estas disciplinas y quehaceres fueron de su preferencia hasta hacerle decir en 1523: «Erasmus nihil docuit nisi eloquentiam»<sup>14</sup>.

López Grigera se refiere a cuatro obras de Erasmo que tienen que ver con la Retórica, es decir se mueve en el plano de las ideas, pero apenas se detiene en sus repercusiones estilísticas en el uso de la lengua<sup>15</sup>, sin contar con que en un artículo posterior concede a la Retórica de Hermógenes algunos aspectos estilísticos que antes había atribuido a Erasmo<sup>16</sup>.

Faltan todavía los necesarios estudios de campo que muy bien podían ser objeto de una o varias investigaciones doctorales. Pero antes de seguir, conviene señalar que la huella de Erasmo en la lengua del renacimiento español entraña algunas dificultades serias que voy a enumerar:

1) Como señala Chomarat, en el campo de la gramática Erasmo «no ha hecho ningún verdadero descubrimiento». Aunque la filología, en el más amplio sentido del término, en su aspecto teórico y práctico fue preocupación fundamental de nuestro humanista, su originalidad consiste en la difusión y en la utilización de los conocimientos clásicos y renacentistas sobre la gramática y la retórica integrándolos en su sistema de pensamiento y en su programa de actuación.

2) Por otro lado, no podemos olvidar que en las primeras décadas del siglo XVI, lo mismo que en el terreno religioso, se agitan ideas sobre el estilo, tanto en latín como en vulgar, que pueden llevarnos a errores de interpretación. Así, fenómenos como los recelos ante el ciceronianismo, la preferencia de las lenguas romances para tratados de religión, el acercamiento de la lengua escrita a la lengua hablada, la necesidad de la exégesis bíblica, el uso del diálogo como género para divulgar enseñanzas morales y religiosas, la utilidad de los refranes, etc. tienen precedentes en nuestra tradición literaria fácilmente reconocibles antes de la aparición de Erasmo en la escena editorial. De manera que nos encontraremos con propuestas lingüísticas erasmianas que pudieron ser potenciadas por

---

<sup>14</sup> Luisa López Grigera: «Estela del erasmismo en las teorías de la lengua y del estilo en la España del siglo XVI», en M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo (eds.), *El erasmismo en España* (Ponencias del Coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985), Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 491-500; recogido luego con alguna modificación en el libro de la autora *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.

<sup>15</sup> Las consideradas por López Grigera son *De duplice copia verborum ac rerum* (1512), *De conscribendis epistolis* (1522), *Ciceronianus* (1528) y *Ecclesiastes, sive Concionator Evangelicus* (1535).

<sup>16</sup> «Los estilos de Guevara en las corrientes retóricas de su época», en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, págs. 107-20.

una corriente preexistente; y a la inversa, una idea o actitud ajena en su origen a la impronta de Erasmo, puede confluir con ella en su desarrollo<sup>17</sup>. Como en el terreno de la espiritualidad, podemos ver la huella del holandés en cualquier manifestación lingüística o literaria coincidente o, por el contrario, creer que todas las líneas estaban ya iniciadas en nuestra literatura.

3) El uso exclusivo del latín en toda su obra divulgativa y en su correspondencia epistolar obliga a deslindar hasta qué punto su magisterio fecundó el latín de los humanistas españoles y en qué medida su ejemplo penetró en el uso del romance.

4) La presencia de Erasmo en los manuales de Retórica de los siglos XVI y XVII, atestiguada con algunas menciones por Martí y por Verdú, y con algo más de detenimiento por López Grigera, constituyen un primer paso; pero habrá que efectuar un rastreo sistemático de los textos teóricos aprovechando los trabajos del equipo del CSIC coordinado por Miguel Ángel Garrido y de otros grupos en su proyecto de publicar el *Corpus retórico español*, del que acaban de ofrecernos un avance en el último número de la *RFE*<sup>18</sup>. Esta labor nos servirá para saber que sus ideas eran más o menos tenidas en cuenta, como la de otros muchos maestros de Retórica, pero no bastan por sí solas para justificar usos estilísticos.

5) La condena por la Inquisición de los cristianos tachados de erasmistas a partir de los años treinta, la prohibición de la mayoría de sus obras en los diversos *Índices* y la necesidad de callar las deudas contraídas con el humanista holandés dificulta la valoración de su influjo. Hay que notar, sin embargo, que humanistas como Arias Montano a quien el Concilio de Trento le había confiado la confección de un *Librorum Prohibitorum Index* (Amberes, 1565) hizo un gran esfuerzo para que no se condenaran en bloque todas las obras de Erasmo y se salvaran partes de ellas por medio de ediciones expurgadas.

En terreno tan resbaladizo, se comprenderá que el desafío consiste en deslindar en qué medida la presencia de la obra Erasmo en España fue determinante en el uso de la lengua y en la práctica literaria renacentistas. Mientras en otros casos de nuestra literatura, la sola constancia de haber sido una obra muy leída es argumento válido para concederle una influencia en la lengua de la época —caso del *Amadís*, *La Celestina* o *El Lazarillo*—, cuando nos referimos a Erasmo parecen no ser suficientes los testimonios que ponderan su estilo ni la avidez con que fueron leídas sus obras, tanto en latín como en castellano. El *Enchiridion*

<sup>17</sup> Esta es la opinión de Asunción Rallo en *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 10), 1987, pág. 35.

<sup>18</sup> «Retóricas españolas del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Madrid», *RFE*, 72, fascículos 3º y 4º (1998), págs. 327-51.

*principis christiani* que en la traducción del Arcediano de Alcor<sup>19</sup> en vida de Erasmo y durante los veinte años que siguieron a su muerte, fue el libro erasmiano por excelencia alcanzando al menos ocho ediciones antes de 1555, despertó en los lectores españoles un entusiasmo incomparable. Erasmo tuvo temprana noticia de esta afortunada traducción y escribe al Arcediano (15 de marzo de 1528) mencionando el «primor y la elegancia» de la misma, a la vez que le anima a traducir otras cuatro obras, porque tratadas «por un hábil intérprete pueden mejorar la moral de los hombres». El estilo del *Enchiridion* castellano fue propuesto varias veces como modelo de lengua a lo largo del siglo XVI, y no sólo por Juan de Valdés, pero no ha gozado entre los críticos del favor de la célebre traducción de *El Cortesano* realizada por Boscán.

Centrándonos ahora en el Erasmo filólogo en el sentido amplio del término, su influencia en la lengua del Renacimiento español presenta varias vertientes que por razones metodológicas conviene distinguir:

### 1. ERASMO RETÓRICO

Se trata de revisar el influjo de sus ideas retóricas en cuanto actualizadoras de las que proceden de la antigüedad y de los humanistas italianos y bizantinos. Erasmo no escribió ningún tratado en el que pretendiera abordar «el problema de la lengua» en su integridad o un manual equivalente a las retóricas clásicas. Prefirió abordar de forma discursiva diversos problemas aislados: el aprendizaje de las lenguas por parte de los niños (*De pueris instituendis*), la actitud ante el ciceronianismo de los italianos (*Ciceronianus*), procedimientos para mejorar la expresión escrita (*De duplice copia verborum ac rerum*), cómo se deben escribir las cartas (*De conscribendis epistolis*), dónde termina el buen uso y dónde empieza el abuso de la lengua (*Lingua*), etc. Si la apariencia de estos opúsculos es la de haber sido escritos al hilo de la improvisación, lo cierto es que sabemos con certeza que de casi todos ellos hubo versiones previas que no llegaron a la

---

<sup>19</sup> Es indicativo el testimonio de Juan Valdés en una carta que dirige a Erasmo el 23 de diciembre de 1527 en la que habla de la predicación de un franciscano: «empezó a desatinar contra el nombre de Erasmo, cosa que no es nueva en los púlpitos ni en los claustros. Con esa terrorista invención suya, se proponía ajenar el espíritu de los oyentes de la lectura de las obras de Erasmo. «¿Qué esperan éstos que no dejan caer de sus manos ese Cherrión o Chicharrón, que lo leen continuamente en reuniones y calles públicas, cuando uno de los pasados días la tierra se abrió y tragó al Arcediano de Alcor, aquél, digo, que tradujo el *Enquiridion* de Erasmo?» Todos creyeron en la realidad del hecho. Casualmente estaba allí de paso un recaudador de diplomas, que dio, en el sermón mismo esta referencia de la invención del franciscano: «Es verdad verdaderísima que la tierra se abrió repentinamente y se tragó al Arcediano de Alcor, pero fue para separarlo de la mala compañía de los frailes, la más rahez del mundo. Pero, no obstante, lo ha vomitado en Palencia, donde yo, ayer mismo, lo vi sano y salvo». Puede leerse en la edición de las *Obras escogidas* de Erasmo, Madrid: Aguilar, 1964, págs. 1736-7.

imprensa. Su talante de pedagogo le animó más a transmitir cosas útiles para enseñárselas a los demás, que a descubrir verdades nuevas de dudosa aplicación. Esas menudencias de gramático, que las estrellas del humanismo despreciaban, Erasmo las asumió con orgullo y así con inteligencia generosa y humilde compuso muchos manuales que los máximos humanistas no se dignaron a escribir. Resulta evidente que conoce a la perfección los tratados de la antigüedad, a los que cita con frecuencia (Cicerón y Quintiliano especialmente), también las aportaciones de los humanistas italianos (admira y comenta a Lorenzo Valla especialmente) y las retóricas bizantinas, como la de Hermógenes, por ejemplo. Ahora bien, sin reverenciar a nadie, Erasmo toma de aquí y de allá todo aquello que se aviene con sus convicciones y lo elabora con criterios de actualidad. Así, la teoría de los tres estilos clásicos —el sublime, el medio y el humilde— le parece demasiado rígida y sus ideas en este punto están más cerca de la flexibilidad de las veinte formas de estilo, propuesta por Hermógenes, y actualizada por Trapezuncio. Igualmente, su concepción de la epístola literaria adquiere en sus escritos un dinamismo novedoso conjugando la herencia medieval del *Ars dictaminis* y los ejemplos clásicos de las epístolas de Cicerón y Plinio. Que su influencia en España fue importante lo atestiguan las menciones de Palmireno, Miguel de Salinas, Fray Luis de Granada, Francisco de Castro, etc. como se puede apreciar en diversos trabajos de López Grigera o Eugenio Asensio que citamos en las notas. Junto a estos, hay otros que, sin citar su nombre por no declarar sus filias, reproducen sus enseñanzas y sus puntos de vista.

## 2. FUNCIÓN DEL LENGUAJE EN LA SOCIEDAD

La preocupación de Erasmo por el lenguaje, en todos sus aspectos, fue primordial desde sus primeras obras hasta el final de sus días. En su tratado *De linguae usu ac abusu* (o simplemente la *Lingua*), va detallando pormenorizadamente los beneficios que se desprenden de su buena utilización, así como los peligros de un uso inadecuado. Publicado en 1525, parece la respuesta pública del humanista ante los ataques que le empezaban a llover desde los lugares más insospechados. De entrada, el lenguaje es la capacidad humana que más distingue al hombre del animal, como se venía afirmando en todos los discursos *de dignitate hominis*<sup>20</sup>. Y aparte del hecho social en sí, le interesa la lengua como el vínculo más estrecho de que gozan los hombres integrados en el cuerpo místico de Cristo. El buen uso del lenguaje estrecha la unión de sus miembros y conso-

---

<sup>20</sup> Véase la fortuna de esta idea en el artículo de Francisco Rico, «*Laudes litterarum*: humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978; y luego en *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza, 1993, págs. 161-90.

lida la estabilidad de la Iglesia. Mal utilizado, el lenguaje es instrumento de discordia y desintegración de ese cuerpo místico; y sus peores manifestaciones son la blasfemia y la herejía. La popularidad de este librito en su versión castellana (*La lengua de Erasmo...*) fue enorme y sus enseñanzas se adivinan en el arte de callar de un Juan de Valdés, por ejemplo, o en las palabras conmovedoras de Fray Luis de León en el prólogo a *Los nombres de Cristo* e incluso en las mesuradas palabras de Cervantes con que se defiende en el prólogo a la segunda parte de *El Quijote*. Las siete ediciones conocidas de la *Lengua de Erasmo* entre 1533 y 1551 son una prueba irrefutable de que la casuística erasmiana sobre la oportunidad y la calidad en el uso de la lengua fue buen libro de cabecera para los atribulados seguidores españoles durante el segundo tercio del siglo XVI, cuando las ideas erasmistas fueron proscritas.

### 3. ACTITUD ANTE LA LENGUA LATINA Y ANTE LAS LENGUAS VULGARES

La tarea que se plantean desde un principio los humanistas es doble: por una parte, recuperar el latín genuino; y por otra, potenciar su lengua materna. Ambas tareas son inseparables, pues el desarrollo y perfeccionamiento de la lengua vulgar sólo pueden alcanzarse a través del modelo latino. Había que desterrar las horribles gramáticas medievales y sustituirlas por sencillas obras que facilitasen el aprendizaje con un reducido número de reglas; pronto había que entrar en contacto con los textos clásicos —la mejor forma de aprender latín— y realizar ejercicios de composición. Había que restaurar la latinidad en beneficio de la modernidad. Pero, ¿hasta dónde debía llegar la restauración? Porque hay quien considera que el latín puede ser instrumento vivo y por «analogía» puede ponerse al servicio de la cultura moderna —Poggio Bracciolini, por ejemplo— y quienes tachan de «anomalía» cualquier detalle que se aparte de los antiguos, en especial de Cicerón que es modelo indiscutible. Y así arrancan dos posturas, la de ciceronianos y no ciceronianos, que se prolongarán durante todo el siglo XVI y en la que Erasmo desempeñó un papel importantísimo.

Mientras Erasmo defiende el uso escrito del mismo latín que habla, los ciceronianos —con Pietro Bembo y Sadoletto a la cabeza— en actitud aristocrática quieren un latín químicamente puro, de cuidadísimo estilo, muy alejado del que usan los humanistas oralmente. Pensaban los ciceronianos más extremistas que las palabras que no se encontraban en las obras del Arpinate debían ser rechazadas como barbarismos que vienen a corromper la pureza de la lengua latina que ya consideran propia. Luego se dan normas para imitar su estilo, etc. No defiende Erasmo un latín coloquial o vulgar. Erasmo no es propiamente un anticiceroniano, pues el Arpinate le merece toda su admiración, pero propugna un estilo cuidado, aparentemente natural, pero sin la afectación de los que sólo quieren a Cicerón por maestro.

Bastante antes de que Bembo publicara sus *Prose della volgar lingua* y elevara el toscano-florentino de la tradición de Petrarca y Boccaccio a lengua literaria autónoma, perfeccionada por el ejemplo del latín clásico y diferenciada de la lengua hablada, ya Erasmo estaba convencido de que las lenguas vulgares debían ser el instrumento para difundir masivamente sus ideas religiosas.

Las ideas de Erasmo sobre la lengua latina, muy distintas de las de Bembo, las vemos traducidas al ámbito de las lenguas vulgares en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. Es muy polémico el asunto del erasmismo religioso de Juan de Valdés. Y aunque en asuntos lingüísticos su deuda con Erasmo parece clara, no faltan las reticencias de los investigadores. Valdés no toma partido claramente en la polémica sobre el ciceronianismo, quizá por su inseguridad en un ambiente italiano adverso, pero en lo referente a las lenguas vulgares pone en entredicho las aportaciones de Bembo, en tanto que muestra un reconocimiento inequívoco de Erasmo por la aportación de sus adagios (aunque los suyos sean de tradición clásica), un encomio del latín del *Enchiridion* (y de la traducción castellana del Arcediano de Alcor<sup>21</sup>) y también su deuda con el holandés al conceder la prioridad al *usu* de la lengua frente al *arte* de la gramática, ocasión que aprovecha para censurar los métodos de Nebrija<sup>22</sup>. Una idea tan claramente erasmiana como la preferencia del *usu* sobre el *arte*, la valdesianista Cristina Barbolani la vincula a Castiglione, a pesar de que las afinidades ideológicas y sentimentales de Valdés están mucho más cerca del holandés en todos los terrenos. Al ser preguntado si Bembo perdió su tiempo en el libro que hizo sobre la lengua toscana (*Prose della volgar lingua*), Valdés responde: «No soy tan diestro en la lengua toscana que pueda juzgar si lo perdió o lo ganó; séos decir que a muchos he oído dezir que fue cosa inútil aquel su trabajo» (ed. C. Barbolani, pág. 122). Y luego, cuando le preguntan si no tiene «por tan elegante y gentil la lengua castellana como la toscana» añade:

Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scrivir

---

<sup>21</sup> Hay edición de Dámaso Alonso, con prólogo de Marcel Bataillon, de esta obra de Erasmo: *El Enchiridion o Manual del caballero cristiano*, Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española, 1932 (reimpr., 1971).

<sup>22</sup> Las críticas de Valdés a Nebrija son variadas. Aparte de su preferencia por la norma andaluza en la pronunciación y en la selección del vocabulario, le descalifica en el afán de enseñar el latín pasando por sus *Introducciones latinae*, arte gramatical varias veces ampliado, que separaban al alumno de los autores y le ahogaban en cientos de reglas inútiles. Las críticas no son ni mucho menos exclusivas de Valdés, pues desde los primeros tiempos del Emperador las quejas de nuestros humanistas son frecuentes y llegan hasta aquellos admiradores de Feijoo que, en pleno siglo XVIII, proponían levantarle un monumento al gramático y quemar sus libros al pie.

buenas cosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante; y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre queriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad (pág. 123).

A continuación rechaza como autoridad ortográfica y léxica el *Vocabulario* de Nebrija, por descuidado y por seguir la norma andaluza, y el estilo del *Amadís*, por arcaizante. Esta falta reconocida de autoridades se suple con razones que encuentran su fundamento en el uso, en la lengua común avalada por los refranes, «porque en aquellos refranes se vee muy bien la puridad de la lengua castellana» (pág. 126). No se ha destacado suficientemente que ya la traducción del Arcediano de Alcor abrió el camino en la españolización de los *Adagios* sustituyendo muchas sentencias clásicas del *Enchiridion* por refranes castellanos, como demuestra Dámaso Alonso en su estudio sobre la traducción de esta obra.

#### 4. EL ESTILO LITERARIO DE ERASMO COMO MODELO DE IMITACIÓN

El latín humanista se justificaba por sí solo como lengua supranacional, como modelo para que fuera imitado en cualquier idioma, puesto que lo que ha de imitarse no son las palabras, sino la forma de exponer los pensamientos y los medios utilizados para convencer a los oyentes. Por eso George Kennedy, en el estudio citado, puede afirmar que la mayor contribución de Erasmo la hizo en el ámbito del estilo. Pero no sólo en el uso del latín, sino también de las lenguas vulgares. Eugenio Asensio, que tantas aportaciones ha hecho al conocimiento del erasmismo español, coincide con esta postura:

Los libros pedagógicos de Erasmo fueron, o directamente o a través de compendios y adaptaciones, frecuentados por maestros y alumnos. El de Rotterdam fue no sólo maestro de latinidad, sino de hispanidad a pesar suyo. Un soplo de su espíritu reanimó la enseñanza del estilo y composición castellana<sup>23</sup>.

Erasmo reduce su holandés materno a un nivel de lengua puramente utilitaria y esto en las escasas temporadas que vivió en su tierra natal. Fuera de su país, no quiere hablar más que latín, lengua en la que pronto se siente seguro, porque para él la lengua de Roma es una lengua viva. Nadie llegó tan lejos en su utili-

<sup>23</sup> Eugenio Asensio, «Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente*, 2ª época, VI (1968), pág. 317.

zación como lengua de comunicación. Su estilo se describe como vivo y lleno de imágenes, a menudo ingenioso, a veces truculento. Es muy buen narrador, pero sus descripciones son escasas. La exposición es su dominio preferido y todos los secretos de la retórica le son familiares. De sus lecturas innumerables, tanto de autores paganos como cristianos, va coleccionando *Adagios*, sentencias que le impresionan, proverbios ingeniosos e inteligentes, citas engastables en el discurso para disertar sobre los más variados temas. Las colecciones de *Adagios*, que va ampliando en sucesivas ediciones, son materia preferida de escolares y humanistas del Renacimiento. Frente a otras colecciones de sentencias que circularon durante la baja Edad Media, las colecciones de Erasmo ofrecen la frescura del contacto con los originales clásicos, de las Escrituras y de los Santos Padres. Las ideas de Juan de Valdés referentes a los refranes no son sino la adaptación y aclimatación de las ideas de Erasmo a la circunstancia de la lengua romance.

En latín las obras de Erasmo circularon profusamente en España, sobre todo entre universitarios y burgueses culturizados. Y aunque sabía que las traducciones al castellano restaban eficacia a la restauración de la *latinitas* a que aspiraban los humanistas, Erasmo trazó a sus amigos españoles un plan de traducciones de sus obras al castellano, anteponiendo la difusión doctrinal a los remilgos de los humanistas más conservadores. Su estímulo para utilizar el castellano sobre asuntos antes reservados al latín fue un espaldarazo decisivo para el uso de la lengua vulgar en nuevos ámbitos.

España no contaba con los modelos literarios de que Italia podía presumir. Esta desventaja es reconocida por un erasmista como Juan de Valdés, pero no por eso había que entregarse a modelos ajenos, a pesar de que Garcilaso y Boscán ya habían escrito lo mejor de su obra y circulaba en copias manuscritas. Valdés cree en las posibilidades del castellano recuperando la genuina tradición depositada en la lengua de los refranes, auténtica riqueza de sabiduría y elegancia lingüística. Era la lección de Erasmo la que Valdés estaba defendiendo en su *Diálogo de la lengua*, frente a un Nebrija que se inclinaba por los autores latinizantes del siglo XV. La adopción del petrarquismo y las formas métricas italianas dejaba a Valdés en una postura incómoda y difícil. La única mención a Garcilaso no le despierta ningún entusiasmo. Aunque reconoce su buen gusto, elude mencionar su mérito de aclimatar la métrica italiana al castellano y prefiere ponderar con buen tino a los mejores poetas castellanos consagrados. Aunque reconoce algunos vicios de la poesía cortesana, espiga entre los autores del *Cancionero general* los mejores poetas haciendo gala de españolismo. Pero lo que mejor delata su filiación erasmiana en cuestiones de estilo está en las razones para equiparar los refranes a la autoridad de los libros: «para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo», reivindicando así el saber popular.

A la vista de estos ejemplos, el debatido «escribo como hablo» valdesiano y el «huir la afectación», no deben considerarse a la ligera como herencia de *El Cortesano*, bien en su versión italiana o en la traducción de Boscán. Suele olvidarse que al «escribo como hablo» había dedicado Erasmo un apartado en su *De conscribendis epistolis* (1522) y que Juan de Valdés conocía de primera mano el criterio de Erasmo por una larga correspondencia epistolar.

Los más reacios a reconocer el influjo erasmiano en Juan de Valdés argumentarán que varios humanistas italianos —y luego Castiglioni en varios pasajes de *El Cortesano*— proponen ese ideal de huir de la afectación. Aunque Castiglione repite esta idea varias veces a lo largo de su obra, hay en Valdés un cierto nicodemismo que le lleva a decir que no ha leído la versión castellana de Boscán. La cuestión es compleja y ha sido muy discutida desde que Menéndez Pelayo se inclinara a creer esta afirmación de Valdés en su *Diálogo de la lengua*. Algunas traducciones que en esta obra confiesa no haber leído, las había aconsejado ya como libros devotos en *De doctrina christiana*. La afirmación de Boehmer de que el español pudo conocer una traducción manuscrita no es más que una conjetura. Tampoco es clara la postura de Terracini, para quien posiblemente se explique el desconocimiento de Valdés por la escasa valoración que concede a las traducciones de una lengua vulgar a otra<sup>24</sup>. Barbolani señala que «quizá haya dicho la verdad, ya que es posible que al conocer bien la obra original (publicada en 1528) se desinteresara de la magnífica traducción»<sup>25</sup>.

Considero insuficientes estas razones para creer que Valdés desconocía la traducción de Boscán. Tampoco convencen las objeciones cronológicas, aunque quizá mediara menos de un año entre la publicación castellana de *El Cortesano* y la redacción del *Diálogo* valdesiano, en una época de tan fluido intercambio cultural hispano-italiano. Más bien cabe pensar en el desdén de Valdés, tanto por Castiglione como por Boscán, reflejado en esta fórmula diplomática consistente en decir que no la conocía, similar a la que había manifestado por Bembo al principio de la obra. Parece claro que si se hablaba de esa traducción, Valdés pudo conseguir un ejemplar fácilmente en Nápoles antes de redactar el *Diálogo* y emitir su opinión, pero prefirió dejar dicho para la posteridad que la ignoraba.

También ha querido obviarse el influjo de Erasmo al abordar el complicado problema de justificar los estilos de Guevara. La forma de expresión que éste inicia con el *Relox de Príncipes*, el de la madurez, que seguirá usando hasta el final de su trayectoria, muestra un importante parentesco con el que Erasmo utiliza en *La Lengua*, esa obra que tantas veces se reimprimió en el segundo cuarto del

<sup>24</sup> L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Turín: Stampatori, 1979.

<sup>25</sup> Cristina Barbolani, «Introducción» al *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, Madrid: Cátedra, 4ª ed., 1990, pág. 90.

siglo XVI. Hay coincidencias sorprendentes entre Erasmo y el obispo de Mondoñedo en la concepción de la lengua como instrumento de comunicación y parece copia directa de *La lengua de Erasmo* un pasaje del *Oratorio* de Guevara que explica el papel singular de la lengua como órgano dentro del cuerpo humano. A pesar de estos testimonios, la crítica es reacia a admitir la influencia del holandés. Coinciden ambos escritos en la sencillez, en el uso moderado de figuras y en esa flexibilidad de estilos que desborda la reducción a los tres que se reconocían en las preceptivas latinas de Cicerón y Quintiliano: el sublime, el medio y el humilde. Pues bien, Luisa López Grigera al ocuparse de los estilos de Guevara, en lugar de recurrir al maestro de Rotterdam para justificar la llaneza del último estilo de Guevara, busca explicaciones menos obvias:

Hoy en mi interpretación de la ausencia de un ciceronianismo a ultranza, entre nosotros, no veo tanto la raíz erasmista, cuanto la presencia de un sistema retórico que propiciaba estilos muy distintos de los reglamentados por la retórica latina clásica y que, además, propiciaba la imitación mixta, no sólo de los latinos sino también de los griegos. Se trata del sistema de retórica que había sobrevivido a lo largo del mundo bizantino y que a principios del siglo XV llega a Italia con los emigrados griegos<sup>26</sup>.

Por vericuetos en verdad intrincados prefiere dar prioridad a la influencia del retórico Hermógenes —la mayor autoridad retórica de Bizancio—, que había entrado en Italia y luego en España por mediación de Jorge Trapezuncio. A principios del siglo XVI las ideas de Hermógenes se discutieron en Salamanca y Alcalá; y en esta última se imprimió en 1511 un tratado suyo para uso de los estudiantes. La novedad teórica de Hermógenes era la distinción de veinte formas de estilo que pueden y deben combinarse todas en un mismo texto, como habían hecho magistralmente Homero y Demóstenes. Como está probado que Erasmo y Luis Vives tuvieron conocimiento de las doctrinas de Hermógenes (o de su modernizador Trapezuncio), esta explicación preerasmiana sobre la variedad de estilos de Guevara parece obvia; más verosímil sería en este caso hablar de poligénesis, sin poder precisar por el momento en qué medida Guevara es deudor directo de Hermógenes y Trapezuncio o si lo es a través de Erasmo, cuya obra también conocía. Y es que Hermógenes y Erasmo tuvieron admiradores comunes. Antonio Lull (?-1582), por ejemplo, seguidor en buena medida de Hermógenes, en su obra retórica *De oratione libri septem* (Basilea, s. a.), entre

---

<sup>26</sup> «Los estilos de Guevara en las corrientes retóricas de su época», en *Actas del Symposio sobre Fray Antonio de Guevara*, Mondoñedo, septiembre de 1990; recogido en su libro *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, págs. 107-20.

los autores que recomienda para su imitación propone sobre todo a Ovidio y a Erasmo, porque cree que serán útiles al orador sin resultar excesivamente difíciles<sup>27</sup>.

Eugenio Asensio ha estudiado con su habitual maestría cuánto deben a Erasmo las obras de Juan Maldonado, un oscuro humanista de los días del Emperador. El maestro de Rotterdam en su *Ciceronianus* se había burlado con cierta acritud de Longolio, que había sido amigo de Maldonado en su juventud y por quien siempre mantuvo su admiración. Pero también Maldonado había intercambiado alguna carta con Erasmo con lo que va a asumir una actitud conflictiva que se advierte en su *Paraenesis* y sobre todo en su diálogo *Praxis seu de lectione Erasmi* (inserto en *Quaedam opuscula*, 1541). En estas obras defenderá en Erasmo al maestro de la lengua, pero se distanciará algo más en lo referente a sus libertades y osadías anticlericales<sup>28</sup>. En el coloquio mencionado nos presenta a varios interlocutores que discuten sobre las obras de Erasmo. Uno de los personajes, homónimo de Juan Maldonado, viene a decir que admiraba a Erasmo por su estilo, la elegancia de sus discursos y escritos, pero que no compartía sus libertades y atrevimientos. Luego, delante de fray Tomás, se esfuerza en precisar su posición frente a Erasmo; alaba su ingenio y el valor excepcional de lo que escribió referente a la lengua latina, así como sus ideas sobre retórica y el arte de composición, pero desconfía de lo que atañe a las Sagradas Escrituras porque huele a luterano. Parece claro que, como Maldonado, otros muchos admiradores secretos de Erasmo en los años anteriores a Trento imitaron y emularon el estilo del holandés sin atreverse a declararlo. Y yendo un poco más lejos, está pendiende de demostración la sospecha de Américo Castro según la cual Cervantes y muchos de sus contemporáneos deben mucho a Erasmo. Descubre Américo Castro, por ejemplo, que el humanista López de Hoyos, el maestro de Cervantes, era lector de Erasmo y que no tuvo reparo en citar en una ocasión solemne un texto del holandés procedente de una edición prohibida.

Del maestro de Rotterdam proceden muchas ingeniosidades académicas de Alfonso de Valdés utilizadas en sus diálogos, como cuando se trata de los vicios designados con nombres de virtudes («A la malicia llaman industria...»), que procede de varios pasajes del *Enchiridion*. Cabe aquí mencionar el fenómeno paralelo de Lutero; el estilo de éste fue imitado hasta por sus enemigos cuando quisieron responderle con eficacia. Así, espíritus ajenos a Erasmo, pero aficionados a las amplificaciones retóricas aprovecharon la idea. Montesinos cita el caso de Fray Antonio de Guevara que lo aprovecha en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y también Ambrosio de Morales en un pasaje del *Discurso*

<sup>27</sup> Citado por Antonio Martí en *La preceptiva retórica en los Siglos de Oro*, ed. cit., pág. 134.

<sup>28</sup> Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1980.

sobre la lengua castellana, en las *Obras* de Pérez de Oliva, en el Guzmán de Alfarache y en dos comedias de Lope de Vega por los menos (*Las paces de los reyes* y *Fuenteovejuna*<sup>29</sup>). A veces las semejanzas conceptuales, como en el caso de Fray Luis de Granada y Erasmo, son numerosas; la crítica ha sido remisa a admitir la deuda del dominico. Dámaso Alonso nos ofreció la prueba irrefutable: dos párrafos de la *Guía de pecadores* coinciden casi a la letra con otros dos de la traducción del *Enquiridion* por el Arcediano del Alcor<sup>30</sup>.

##### 5. PRODECIMIENTOS PARA DOMINAR UNA LENGUA Y MEJORAR EL ESTILO

La obra *De Duplice copia Verborum ac Rerum*, que Eugenio Asensio documenta ya en 1516 en manos de Diego de Alcocer, fue varias veces reimpresso en Alcalá y sumariado en innumerables ocasiones hasta el siglo XVII sin que los inquisidores lo incluyeran en sus *Índices*. Resulta curioso que una obra como ésta, en apariencia inocente, se salvara de la censura inquisitorial aun cuando utilizaba los ejemplos con fines propagandísticos sobre la verdadera piedad y la falsa, sobre la guerra, etc. Aunque la *copia* ya se practicaba en la antigüedad —y Nebrija, por ejemplo, había editado unas *Sententiarum variationes sive synonyma* de Stephanus Fliscus con traducción castellana para sus alumnos—, Erasmo la revitalizó. El procedimiento de la *copia verborum* consistía en tomar un texto digno de imitación e ir variándolo con ayuda de sinónimos, metáforas y todo tipo de figuras con la intención de valorar la singularidad de cada una y luego poder seleccionar la preferible. La *copia rerum* partía de un tema que había de insertarse en diversos contextos para desarrollarlo con múltiples perspectivas. Señala Francisco Rico que

Al margen de las rutinas escolares la *copia* erasmiana contribuyó poderosamente a fecundar las letras del Renacimiento (bastaría decir que tuvo un papel de primer orden en la génesis del ensayo, y no sólo en Montaigne), porque no era un simple artificio retórico, sino un auténtico método de comprensión y razonamiento enderezado a lograr tanto una fluidez de palabra que permitiera descubrir nuevos aspectos de las cosas como una percepción más completa que se resolviera en un manejo más fácil de la lengua<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> En su edición de Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Madrid: Espasa Calpe, 6ª ed., 1984, pág. XVII.

<sup>30</sup> Dámaso Alonso: «Sobre Erasmo y Fray Luis de Granada», recogido en *De los Siglos Oscuros al de Oro*, Madrid: Gredos, 2ª ed., 1971, págs. 218-25.

<sup>31</sup> Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, ed. cit., pág. 109.

El método erasmiano de la copia se utilizó durante todo el siglo XVI. A modo de ejemplo diremos que en Valencia lo atacaba Pedro Antonio Beuter, pero Juan Lorenzo Palmireno lo defendía en su obra *De vera et facile imitatione Ciceronis* (Zaragoza, 1556) citando expresamente los ejercicios de Erasmo. La polémica se reabre en 1561 imponiéndose la postura erasmiana de Palmireno<sup>32</sup>. Eugenio Asensio señala deudas con *De duplice copia* en la *Rhetórica en lengua castellana* de Miguel de Salinas (Alcalá, 1541), la primera conocida en nuestra lengua. Salinas copia textualmente a Erasmo y aplica las pautas erasmianas a la composición de discursos, cartas y otros escritos; como Juan de Valdés, para mejorar el estilo recomienda entre otras obras célebres, la traducción del *Enchiridion* del Arcediano de Alcor. También se aprecian influencias erasmianas en la *Rhetórica Ecclesiástica* de Fray Luis de Granada y es mencionado por Juan de Guzmán en la *Primera parte de la Rhetórica* (Alcalá de Henares, 1589) cuando habla de los «progimnasmas» o «exercicios menores que se hazen antes de venir a las cosas mayores»<sup>33</sup>. Todavía en 1611 el jesuita Francisco de Castro en *De Arte Rethorica* (Córdoba, 1611) recomienda a sus estudiantes la obra de Erasmo<sup>34</sup>.

#### 6. INFLUENCIA EN LOS GÉNEROS LITERARIOS: COLOQUIO RENACENTISTA, GÉNERO EPISTOLAR, ARTE DE PREDICAR

Las ideas y el ejemplo de Erasmo imprimieron nueva sabiduría a algunos géneros medievales y a otros que acababan de desembarcar en España procedentes de Italia. A la vez sus ideas literarias contribuyeron a desacreditar otros, como las novelas de caballerías, que por estar llenas de mentiras y exageraciones empezaron a ser vituperadas por los humanistas más exigentes.

En 1522 nuestro humanista da a las prensas *De conscribendis epistolis*, después de varias redacciones previas. Ya desde sus años en París en los últimos años del siglo XV había escrito un tratado para enseñar a sus alumnos el género epistolar y por su correspondencia sabemos de sus múltiples redacciones. Las citas de algunos de sus borradores que llegaron a una publicación pirata en Cambridge (*Libellus de conscribendis epistolis*, 1521) parece que animó a Erasmo a entregárselo en 1522 a Fröben de Basilea, su editor de confianza, en una versión definitiva. La obra versaba sobre la composición epistolar, tarea de la que se ocupaba el *Ars dictaminis*, disciplina codificada en Europa desde el siglo XI, pero que como tal no satisfacía en absoluto las exigencias de los humanistas. En el siglo XV el arte epistolar experimenta una renovación importante y adquiere

<sup>32</sup> Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1982, pág. 96.

<sup>33</sup> Citado por José Rico Verdú en *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, ed. cit., pág. 139.

<sup>34</sup> E. Asensio, «Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon», art. cit., págs. 202-319.

un depurado clasicismo. La independencia de criterio de Erasmo se va a manifestar al abordar la naturaleza de la epístola. Censura la normativa del *Ars dictaminis* pero también la excesiva reglamentación de los humanistas italianos que limitaban a quince líneas las epístolas de género deliberativo, a la mitad las del demostrativo y al doble las de género judicial. Para Erasmo la brevedad epistolar se logra si se consigue decir mucho en pocas palabras; una epístola es breve cuando no se le puede quitar una palabra sin perjuicio del sentido. Erasmo quiere unas epístolas capaces de variar el estilo, la lengua, el ornato y la extensión en función de quien habla, la naturaleza del tema y el destinatario a quien va dirigida. Quizá la principal aportación de Erasmo radique en señalar que, al existir un número ilimitado de asuntos epistolares, los estilos posibles también son innumerables. Frente a la retórica formalista del medievo, Erasmo propone una retórica abierta donde se dan consejos, no reglas fijas, para formar el *ingenium* del joven. Además de presentar ejemplos de los diferentes tipos de epístolas, dedica una buena parte del manual al método de enseñar el género epistolar en las aulas. La elegancia epistolar se conseguirá a través de la lectura, mucha práctica y el estudio de los autores, entre los que propone imitar a Cicerón, a Plinio y a Poliziano principalmente. La obra de Erasmo se utilizó como libro de texto en los colegios de los jesuitas<sup>35</sup> y Gallego Barnés señala que en la Universidad de Valencia, hasta que se reforman las clases de gramática en 1561, se utiliza un manual de Erasmo<sup>36</sup>.

Está demostrado que las ideas erasmianas sobre el arte epistólico fueron utilizadas por los tratadistas europeos del siglo XVI<sup>37</sup> y por algunos españoles. En la estela del *De conscribendis epistolis* erasmiano está una obra del mismo título de Luis Vives publicada también en Basilea (Balthasar Lasius y Thomas Platter, 1536). La influencia de Erasmo en Vives se deja notar en este tratado. Aunque presentan diferencias significativas, parece herencia erasmiana el hecho de considerar que la forma epistolar viene determinada por el tema y el decoro, y que la epístola no debe estar anquilosada por divisiones retóricas fijas<sup>38</sup>. Quizá sea Palmireno quien en su obra póstuma *Dilucida conscribendis epistolas ratio* (Valencia, 1585), reproduce con mayor fidelidad algunos postulados de Erasmo sobre el género epistolar. Palmireno escribió este tratado para reemplazar el tra-

<sup>35</sup> Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1989, pág. 379.

<sup>36</sup> Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno*, ed. cit., pág. 134.

<sup>37</sup> Estudió esta influencia Alois Gerlo en «The *Opus de conscribendis epistolis* of Erasmus and the Tradition of the *Ars Epistolica*», en *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge, 1971, págs. 103-14. Según Gerlo, son deudores de Erasmo tratadistas posteriores como Vives, Macropedio, Vivocio, Magno de Ramlot, du Four, Verepaeus, Vladeracco, Gramaye y Justo Lipsio.

<sup>38</sup> Se ha ocupado de cotejar ambos tratados Jamile Trueba Lawand en *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid: Tamesis, 1996, págs. 73-7.

tado de Erasmo en la tercera clase de retórica. Aunque repite palabras de Luis Vives al definir la epístola como retrato del habla cotidiana de los hombres prudentes e ilustrados, coincide con el humanista de Rotterdam en las cuatro clases de epístola: suasoria, demostrativa, judicial y familiar; y como Erasmo, ofrece consejos preceptivos y ejemplos que se pueden imitar<sup>39</sup>.

No se ha estudiado la influencia estilística del lenguaje epistolar de Erasmo a través de su correspondencia con sus queridos amigos españoles. Varios humanistas, dignidades eclesiásticas y personajes ilustres españoles, como Mercurio Gattinara, los hermanos Valdés, Luis Vives, Juan y Francisco de Vergara, Luis Coronel, Alfonso Virués, Alfonso de Fonseca (Arzobispo de Toledo), Pedro Juan Olivar, Juan Maldonado, Alfonso Fernández, Francisco de Vitoria, el Arcediano de Alcor, Alfonso Manrique (Arzobispo de Sevilla), Juan Ginés de Sepúlveda y algunos más, se embebieron del arte epistolar de Erasmo por la vía más directa que siempre propuso el holandés, por el uso. Y de sus fórmulas, de su ingenio, de su ironía y de su elegancia aprendieron una forma de comunicación personal más ágil y permeable que la heredada de la tradición castellana. Habría que analizar las cartas de los discípulos y cotejarlas con la del maestro en varios aspectos para ratificar esta hipótesis.

También fue notable la huella de Erasmo en el arte de la predicación. En sus comentarios al Nuevo Testamento los predicadores encontraron asuntos y enfoques nuevos para renovar el mensaje cristiano. Son muchas las referencias al arte de predicar en sus obras. En la extensa «Carta a Juan Botzhemo Abstemio» un auténtico *curriculum* de sus obras hasta 1522<sup>40</sup> menciona su obra *Arte de hablar en público*, en la que no pasó de anotar algunas ideas fundamentales «y con todo, si Cristo me diera vida y tranquilidad, tengo el propósito de completarla y terminarla, y que vea la luz pública, mayormente exhortándome a ello grandes y autorizados críticos». Los avatares posteriores no le permitieron ampliarla, pero sus recomendaciones para usar en la predicación los temas de las Sagradas Escrituras o la patrística, en lugar de hagiografía, revolucionaron el lenguaje en muchos púlpitos españoles. Las nuevas actitudes en la devoción cristiana exigían unas formas más directas de comunicación, renunciando a la retórica hueca y procurando un acercamiento del mensaje a través de una figura muy cara a Erasmo, la *evidentia*, que no era otra cosa que presentar con claridad meridiana ante los ojos del auditorio los hechos, las cosas y las ideas. La herencia erasmiana en el arte de predicar tuvo que ser muy rica. Baste citar, a modo

<sup>39</sup> J. Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, ed. cit., págs. 82-3.

<sup>40</sup> La carta es un extenso currículum en el que explica los móviles de sus obras, los destinatarios y la recompensa que por ellas recibió; está fechada en Basilea el 30 de enero de 1523 y puede leerse en las *Obras escogidas* de Erasmo, Madrid: Aguilar, 1964, págs. 103-37. Es errónea la fecha de 1512 que se da al frente de la carta en esta edición.

de ejemplo, su influjo en el presuntamente luterano Alfonso de Zorrilla (que publicó en 1543 en Roma un tratado de predicación), en la obra del franciscano Diego de Estella y en el tratado de Alfonso García Matamoros *De tribus generibus dicendi*<sup>41</sup>.

Una influencia erasmiana temprana, no mencionada en *Erasmus y España* y esclarecida por Eugenio Asensio, es la que se aprecia en una obra en verso de Hernán López de Yanguas, los *Triunfos de la locura*. Aunque la Locura de Yanguas se sitúa en un marco medieval, el elenco de estados y profesiones es muy semejante al que Erasmo presenta en la *Moria*. Coinciden ambas obras en que la Locura proclama que es principio de vivir y que señorea sobre las tres edades del hombre. Las críticas a teólogos y religiosos presentan en Yanguas la mordacidad erasmiana<sup>42</sup>. Como en el campo religioso, el deslinde de la influencia en obras moldeadas con patrones de Erasmo resulta igualmente compleja, a pesar de que muchas veces se descubren pasajes enteros tomados de sus obras, como por ejemplo en los *Coloquios satíricos* (Mondoñedo, 1553) y el *Manual de escribientes* (Salamanca, 1574) de Antonio de Torquemada o en los *Coloquios matrimoniales* (Sevilla, 1550, y diez ediciones más hasta 1589) de Pedro Luján.

Más que en ningún otro género caló la influencia erasmiana en la forma y el estilo de componer los diálogos o coloquios. Los humanistas italianos habían recuperado el diálogo clásico con Platón y Cicerón como modelos. Erasmo con sus *Colloquia* (publicados por primera vez sin su autorización en 1518) enriquecerá el género dotándoles de una acusada visión lucianesca, más dinámica y más acorde para sus novedosos propósitos evangelizadores, y hará de este género un instrumento insuperable para tratar con desenvoltura los temas más variados. No es que Luciano fuera desconocido en Italia, pero con el impulso de Erasmo su popularidad creció notablemente hasta el punto de que fue considerado por algunos de sus contemporáneos, con alguna malicia, como el Luciano moderno<sup>43</sup>. Cuando Erasmo traduce, con Tomás Moro, del griego al latín los diálogos de

---

<sup>41</sup> Estas noticias pueden corroborarse y ampliarse en el artículo de López Grigera «Influjo de Erasmo en las teorías de la lengua y del estilo en el siglo XVI», art. cit., pág. 66; en el de John O Malley «Content and Rhetorical Forms in Sixteenth Century Treatises on Preaching», *RE*, págs. 238-52; y en el libro de Elena Artaza, *La «narratio» en las retóricas españolas del siglo XVI*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.

<sup>42</sup> Eugenio Asensio descubre estas influencias en su artículo «Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon», art. cit., págs. 302-19. Luego Bataillon amplió el estudio en «Un problème d'influence d'Erasmus en Espagne: *L'Eloge de la Folie*», ahora traducido al español y recogido en su libro *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona: Crítica, 1978, págs. 325-46.

<sup>43</sup> Las obras de Luciano, perdidas durante la Edad Media para Occidente, fueron descubiertas en Italia en el primer cuarto del siglo XV. La primera edición en latín se hizo en 1496 y ya en 1500 circulaba un buen número de traducciones. En España se conocen algunas traducciones de finales del siglo XV (en Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 115).

Luciano desliza en el prefacio unas palabras sobre el autor, que nos indican hasta que punto se identificó con él<sup>44</sup>. Erasmo imprimió un marchamo peculiar al diálogo renacentista reduciéndolo en su extensión y dotando a sus interlocutores de un mayor espectro psicológico del que tenían en los ciceronianos; si bien, rechaza las transmigraciones de almas, viajes fantásticos y elementos inverosímiles del autor griego. Su espíritu satírico y de burla sigue los pasos de Luciano, a quien el holandés leyó en clave religiosa. Erasmo le imprime un ambiente familiar y humorístico, que tuvo mucho éxito en el siglo XVI. Así, las frecuentes críticas de Luciano contra los filósofos las aplicó a los teólogos. Por otro lado, mientras el diálogo ciceroniano se mueve en el plano de la doctrina, el lucianesco subordina la discusión teórica al ejemplo particular o circunstancial. Aunque las versiones castellanas de los *Coloquios* fueron prohibidas en 1535 y las latinas en 1537 siguieron imprimiéndose y leyéndose con títulos menos comprometidos, como ha atestiguado Bataillon<sup>45</sup>.

Que Juan de Valdés admiró a Luciano se ve a las claras en estas palabras del *Diálogo de la lengua*: «Porque Luciano, de los autores griegos en que yo he leído es el que más se allega al hablar ordinario, os daré dél los ejemplos». No sería extraño que lo conociera por su maestro. Es verdad que ya antes Luciano había sido utilizado en Italia para hilvanar propósitos reformistas. Pero tanto en la lengua conversacional<sup>46</sup> como en la doctrina, la influencia erasmiana y lucianesca en los diálogos de Luis Vives y de Juan de Valdés ha sido reiteradamente reconocida. Y lo mismo en las obras de contenido religioso que en el *Diálogo de la lengua*. Mucho más podríamos decir de su hermano Alfonso, que se convirtió en el principal representante y valedor de las ideas del holandés en España y fuera de ella. Se objetará que el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés no se explica sólo a partir del *Carón* de Erasmo. El propio Valdés afirma en él que «si la invención y la doctrina es buena, dense las gracias a Luciano, Pontano y Erasmo, cuyas obras en esto havemos imitado». De Erasmo toma Alfonso de Valdés muchos recursos retóricos y la concepción misma del diálogo. Esta deuda es más visible en el *Lactancio* que en el *Diálogo de Mercurio*

<sup>44</sup> «¡Cómo se expresa con gracia! ¡Cuán fecunda es su imaginación! ¡Qué encanto en las bromas! En la crítica, ¡qué mordacidad! Irrita con sus alusiones, mezcla lo serio con lo ligero y lo ligero con lo serio, dice la verdad divirtiéndose y se divierte diciendo la verdad. Describe tan bien el comportamiento de los hombres, sus pasiones, sus esfuerzos, que no se tiene la impresión de leer, sino de ver en la realidad lo que pinta. Ninguna sátira, ninguna comedia iguala a sus diálogos». Citado por León-E. Halkin en *Erasmo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, págs. 38-9.

<sup>45</sup> Bataillon, *Erasmo y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. en esp. aumentada, 1966, págs. 501-4.

<sup>46</sup> Recuérdese que Bataillon y Montesinos creían que la prosa de Valdés era un ejercicio de improvisación. Esta idea ha sido desterrada definitivamente por muchos estudiosos, entre ellos por Barbolani en su edición del *Diálogo de la lengua*.

rio y *Carón*<sup>47</sup>. Luis Vives, Juan Maldonado, Cervantes de Salazar, Juan de Luna, Pedro de Luján y los autores de un puñado de diálogos anónimos siguen la estela de Erasmo<sup>48</sup>.

La presencia de Erasmo en las obras de Juan de Mal Lara, y no sólo en la *Philosophía vulgar*, donde silenció su modelo, ha sido demasiado estudiada como para entretenernos en ella. Vino a realizar con esta colección y comentarios de refranes una idea que Juan de Valdés acariciaba en el *Diálogo de la lengua*<sup>49</sup>. La recopilación de Mal Lara tenía dos importantes precedentes también deudores de Erasmo: Pedro Vallés (*Libro de refranes compilados por orden del abc*, 1549) y Hernán Núñez (*Refranes y proverbios en romance*, 1556).

La influencia de Erasmo en la lengua del siglo XVI no termina aquí; su magisterio en lo referente al aprendizaje del latín y de las lenguas vernáculas se dejó sentir en los métodos de enseñanza y en tratados de pedagogía. No podemos olvidar que sus preocupaciones por acercar el saber a todos fue una de sus inquietudes permanentes, como se desprende de sus diálogos y de amplios excursos en muchos de sus tratados. Falta una revisión a fondo de esta vertiente

---

<sup>47</sup> José F. Montesinos señala que «los trozos más evidentemente emparentados con Erasmo en cuanto al estilo [de A. de Valdés] no proceden de los *Coloquios*, como podía esperarse, sino de otras obras, *Enchiridion*, *Moria*, *Querimonia pacis*; y no son trozos dialogados, sino propiamente discursos. Así el apasionado parlamento de Lactancio calco de la *Querimonia*, ideal y formalmente; así el discurso de Mercurio, mosaico de reminiscencias erasmianas. Se asemejan estos discursos a los de Erasmo en lo retórico y en lo dialéctico. Aquella larga enumeración. «¡Quién vio aquella magestad de aquella corte romana, tantos cardenales, tantos obispos...! que hacía desatinar a Menéndez y Pelayo, está traducida de la *Moria*. Pero hay en Erasmo otros procedimientos estilísticos más esenciales, que se reflejan en la prosa de Valdés y acompañan las ideas que éste recoge del maestro. Erasmo, como Valdés pinta el estado del mundo cristiano oponiendo en frases paralelas el ideal a la realidad —recurso de que se vale Mercurio constantemente y que podría documentarse en muchos pasajes erasmianos—. [...] Erasmiano es el recurso dialéctico de que Valdés se vale en el *Lactancio* y en algunas páginas de *Carón*, cuando opone lo que, con sus propios términos, llamaríamos ‘visible’ e ‘invisible’: la profanación de la hostia a una comunión sacrílega, por ejemplo», J. Fernández Montesinos, «Introducción» al *Dialogo de Mercurio y Carón*, ed. cit., págs. XVII-XVIII.

<sup>48</sup> Véase el correspondiente capítulo de Jesús Gómez en *El diálogo en el Renacimiento español*, ed. cit., págs. 128-49.

<sup>49</sup> Parece que Juan de Valdés utilizó ya una colección de refranes a juzgar por estas palabras de Marcio: «a mi parecer, para muchas cosas os podréis servir del *Quaderno de refranes castellanos* que me dezís cogistes entre amigos estando en Roma» (C. Barbolani, ed. cit., pág. 126). Luego insiste en la idea Torres: «Yo os prometo, si no fuese cosa contraria a mi profesión, que me avría algunos días ha determinadamente puesto en hazer un libro en la lengua castellana como uno que diz que Erasmo ha hecho en la latina, allegando todos los refranes que hallasse, y declarándolos lo menos mal que supiesse, porque he pensado que en ello haría un señalado servicio a la lengua castellana» (C. Barbolani, ed. cit., pág. 127).

erasmiana en la España del Renacimiento, pero los estudios con que contamos revelan que su influencia no fue menor que en otros campos<sup>50</sup>.

Los rasgos erasmistas sin categoría de préstamos o de imitaciones serviles afloran en obras que genéricamente están muy alejadas de Erasmo, como la *Introducción al símbolo de la fe*, el *Viaje de Turquía*, *El Crotalón*, *El Scholástico*, etc. y tantas obras citadas por Bataillon que debiendo mucho a Erasmo son depositarias de otras influencias más significativas. Pues, como señaló Eugenio Asensio,

Inhumado como la simiente e interiorizado como la savia, sigue alentando en las letras profanas y hasta en las sagradas. Algo del espíritu erasmiano se infiltró en la época de los Felipes, directamente en la memoria, u oblicuamente en los que lo combatían<sup>51</sup>.

No podemos ahora detenernos en desarrollar los testimonios esbozados. Queda claro que justifican una investigación más detenida, una monografía que diera cuenta de que la influencia de Erasmo en la lengua literaria del Renacimiento fue de primer orden y no sólo ocasional.

VÍCTOR DE LAMA  
Universidad Complutense de Madrid

---

<sup>50</sup> Puede verse, a modo de ejemplo, su influencia en Juan Luis Vives y Pedro Simón Abril en la obra de Manuel Brea-Claramonte, *La didáctica de las lenguas en el Renacimiento*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1994.

<sup>51</sup> En «Los estudios de Erasmo de Marcel Bataillon», art. cit., pág. 312.



## TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA NOVELA: LAS DOS DONCELLAS DE CERVANTES

*Para Gonzalo Sobejano, en homenaje*

*Las dos doncellas*, como se sabe, ha sido considerada una obra no interesante o poco valiosa por la mayoría de los estudiosos de las *Novelas ejemplares* hasta hace muy poco, y una narración sin atractivos para los orientadores de la crítica moderna y actual. Una vez establecido el estatuto de inferioridad frente a los que parecen los mejores logros de la colección, y su consideración como simple elemento de relleno para poder completar el volumen<sup>1</sup>, los esfuerzos de la investigación crítica se han dirigido principalmente a concretar su ubicación temporal dentro de la producción narrativa de Cervantes<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, *Las dos doncellas* servía para poder establecer etapas seguras en la evolu-

---

<sup>1</sup> V. el clásico Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: CSIC, 1958, II, págs. 324-54. Pero la consideración negativa ya está en Francisco A. de Icaza, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, 1901 (tercera edición, 1915) y en Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, en *Obras Completas*, Madrid: CSIC, 1943, XV, págs. 216-7. Todavía William C. Atkinson, «Cervantes, el Prínciano, and the *Novelas ejemplares*», *HR*, XVI (July, 1948) 3, págs. 189-208. La reconsideración crítica ya aparece en J. Casalduero, *Sentido y Forma de las «Novelas ejemplares»*, Buenos Aires: Revista de Filología Hispánica, Anejo I, 1943; segunda edición corregida, Madrid: Gredos, 1969 y también en Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980, 2 vols., espec. I, pág. 70 y ss.

<sup>2</sup> V. Ruth El Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, esp., pág. 109 y ss. y agudo comentario de Gonzalo Sobejano, «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», *HR* 46 (Winter 1978), págs. 65-75.

ción de la obra total de Cervantes y, por ello, buen ejemplo para justificar el paradigma dentro del que se podía acomodar y juzgar su universo literario. Así, la teoría de la novela corta ha querido ver divisiones tajantes entre novelas de tipo o tono idealista o italianizante o de aventuras, y novelas de corte realista, más cercanas a lo que se considera el modo de narrar cervantino. Esta clasificación, a su vez, permitía suponer la evolución de una etapa de iniciación inmadura que correspondería a las narraciones idealistas y otra etapa de madurez en la que el estilo cervantino adquiere total desarrollo y perfección. También de modo opuesto: que la evolución es hacia un progresivo idealismo y que así *Las dos doncellas* sería obra de madurez. Pero esta manera de entender las *Novelas ejemplares* impide aceptar que la ficción cervantina no tiene por qué ser necesariamente el producto de una evolución y de dos modos antitéticos de construir el mundo de la imaginación. Tal vez sería conveniente proponer nuevamente que estos textos narrativos se constituyen desde una simultánea multiplicidad de propósitos y desde contradictorias exploraciones de las convenciones estéticas de su tiempo. De aquí que, en mi opinión, todo esfuerzo taxanómico y todo esfuerzo cronológico haya sido, en este caso, manifiestamente insatisfactorio<sup>3</sup>.

Pero, como a pesar de todo, este sistema de apreciaciones se ha mantenido con firmeza por demasiado tiempo, una mirada nueva a este texto resulta irresistiblemente atractiva<sup>4</sup>. Por cierto, lo más sencillo es oponerse a todo lo que es hoy idea establecida acerca de *Las dos doncellas*. No me parece un esfuerzo digno de atención. Creo preferible dejar que el texto mismo salga en su defensa para justificar su inclusión en el conjunto no como relleno de último momento de un texto descartable sino por méritos artísticos de los que Cervantes estaba seguro. Este examen obligará a reflexionar sobre la validez de las acusaciones más frecuentes que justificaron su muy negativa valoración, y en efecto inverosimilitud, excesivo idealismo, excesiva sensualidad parecen reproches tan teóricamente anticuados como poco válidos desde un punto de vista histórico<sup>5</sup>.

En *Las dos doncellas* Cervantes no se apartará de lo que intenta en la creación literaria según lo declara en el «Prólogo» de la Primera Parte del *Quijote*<sup>6</sup>, es decir:

<sup>3</sup> V. el artículo-reseña mencionado en la nota anterior.

<sup>4</sup> V. por ejemplo, Caroline Schmauser, «Dynamism and Spatial Structure in *Las dos doncellas*», en M. Nerlich y N. Spadacchini, eds., *Cervantes's «Exemplary Novels» and the Adventure of Writing*, Minnesota: Hispanic Issues, 6, 1989, págs. 175-203; por otra parte, Thomas R. Hart, *Cervantes' Exemplary Fictions*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1997, no estudia *Las dos doncellas* aunque su postura crítica general acerca de las *Novelas* se aleja de las ya señaladas y se apoya en aportaciones más recientes de W. Empson, R. Poggioli y M. Bakhtin.

<sup>5</sup> V. Amezúa, op. cit., págs. 325 y 326, por ejemplo.

<sup>6</sup> Todas las citas del *Quijote* corresponden a la edición de Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner, Buenos Aires: Abril, 1983.

procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no lo desprecie, ni el prudente deje de alabarla. (14)

Si he elegido este pasaje del *Quijote*, por lo demás muy frecuentemente comentado por los críticos para otros propósitos<sup>7</sup>, es porque me importa resaltar la estrecha relación de estas dos obras. Quiero decir que, en *Las dos doncellas* también se cumple lo que me parece ser uno de los rasgos que dan una unidad fundamental a todos sus textos: la persistencia de temas y estructuras en constante estado de variación; la incesante exploración de variantes de conflictos o de propuestas narrativas similares, como el mejor modo de entender la realidad que adquiere la imaginación en cuanto la expresa la literatura.

En efecto, *Las dos doncellas* debe ubicarse junto a la Primera Parte del *Quijote* en tanto el viaje que emprende don Quijote gira alrededor de otro sistema de acontecimientos: el que forma la historia de Cardenio y Lucinda, don Fernando y Dorotea<sup>8</sup>. En *Las dos doncellas* Cervantes decide volver a explotar las posibilidades de un cuarteto de amantes andaluces forzando los límites del relato que inventó para el *Quijote*. Así pues imitación perfecta, acabada, y por lo tanto no excluyente de la invención, como pedía el «Prólogo» ya mencionado, pero esta vez de la invención del autor mismo:

Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere. (14)

Por cierto, de modo nada inocente acabo de postular que *Las dos doncellas* es, entre otras cosas, recomposición y variación del episodio del *Quijote*. Debo justificarme. No estoy tratando de establecer cronologías. Saber cuándo escribió Cervantes esta novela ejemplar me parece una preocupación respetable, laboriosa y compleja; también me parece algo trivial. Creo, en cambio, útil advertir

---

<sup>7</sup> V. abundante bibliografía en la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes. Crítica, 1998, «Lecturas», Primera Parte, Prólogo, por Mario Socrate, Volumen Complementario, pág. 14.

<sup>8</sup> Las relaciones con el *Quijote* fueron ya estudiadas desde otra perspectiva por Casaldueño, Amezúa y El Saffar.

cómo una historia de amor de dos parejas cruzadas adquiere mayor complejidad en la novela corta y por ello parece plausible considerarla una variación de la versión del *Quijote*. Además, dado el largo tiempo de gestación de la mayor parte de la obra narrativa y poética de Cervantes y su rápida sucesión en el proceso de darla al público, tampoco es aventurado suponer la primera versión como la más simple. Pero también es posible aceptar el orden opuesto sin grave menoscabo de lo que acabo de proponer. Es decir, que en el *Quijote* Cervantes se propuso la simplificación del conflicto imaginado antes para la novela corta.

Por ahora prefiero detenerme en lo que el texto ofrece. En primer lugar, como ocurre con cierta frecuencia en Cervantes, *Las dos doncellas* explora el cuestionamiento de convenciones narrativas en lo que a la historia se refiere, proponiendo (creo que de modo subversivo), un hermano que no desea poner los códigos del honor por encima de los afectos y la capacidad de comprensión. Este hermano es Rafael, el único de los personajes que lleva un nombre que resuena con cierto eco de realidad extraliteraria en los oídos andaluces o castellanos. Puesto que es el personaje menos convencional su nombre debe ser el más apartado de los que aparecen en las historias de hechos que desafían la experiencia intelectual de los lectores. Él será el que, ya enamorado de Leocadia, guíe su conducta por su deseo más que por la honra familiar<sup>9</sup>:

Deseaba que el día llegase para proseguir su jornada y buscar a Marco Antonio, no tanto para hacerle su cuñado como para estorbar que fuese marido de Leocadia, y ya le tenían el amor y el celo de manera que tomara por buen partido ver a su hermana sin el remedio que le procuraba y a Marco Antonio sin vida, a trueco de no verse sin esperanza de alcanzar a Leocadia. (II, 484)

Por ello, volverá a posponer el honor que dictan las fórmulas literarias cuando declare su amor a la doncella enamorada del seductor Marco Antonio y prometa olvidar sus azarosos pasos, pues él mismo reconoce en su conducta la fuerza de la pasión, que va más allá de las convenciones que ordenan los actos de los hombres y de las mujeres de la literatura:

que en la hora que quiero y determino igualarme con vos, eligiéndooos por perpetua señora mía, en aquella misma se me ha de olvidar, y ya se me ha olvidado, todo cuanto en esto he sabido y visto; que bien sé que las fuerzas que a mí me han forzado a que tan de rondón y a rienda suelta me disponga a adoraros y a entregarme por vuestro, esas

---

<sup>9</sup> Todas las citas provienen de la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.

mismas os han traído a vos al estado en que estáis, y así no habrá necesidad de buscar disculpa donde no ha habido yerro alguno. (II, 494)

Creo que es difícil dudar de que se trata de una conducta imaginada para causar admiración al discreto, aun aquel que haya leído la Primera Parte del *Quijote*, pues Rafael desafía códigos que los personajes del relato del *Quijote* no tienen que considerar sino teóricamente. Me refiero a otro personaje masculino singular, el de Cardenio, con el que Cervantes intentó, entre otras cosas, explorar un rasgo de carácter (la cobardía), que no se avenía con las historias de amor. Cuando, finalmente, Cardenio se atreva a enfrentar la conducta de don Fernando su valentía no necesita ponerse a prueba.

No es esta la única variación y reconstrucción del conflicto de las dos parejas. Eliminando la condición de labradora rica, hermosa y culta que le otorga a Dorotea, Cervantes empuja los límites impuestos a la invención<sup>10</sup>. Ya no estamos ante la hija de villanos adinerados, engañada mediante promesa de matrimonio por el aristócrata segundón, cuando esperaba elevar a su prole al estado social al que aspira sino, en palabras de Rafael, ante la única hija de don Sancho de Cárdenas:

que es una de las más hermosas doncellas que hay en la Andalucía, y esto no lo sé más de por fama, que aunque muchas veces he estado en su lugar, jamás la he visto. (II, 477)

Al situar el conflicto dentro de parejas de la misma condición social, Cervantes parece explorar las posibilidades narrativas de la pérdida del honor entre miembros de las clases altas y crear, como se ha señalado ya, nuevas oportunidades de admiración para el lector discreto. Puesto que el deshonor es mayor, el conflicto tiene que desarrollarse de modo más dramático y por ello el seductor tiene que ser arrastrado a situaciones límites, como sucede en esta novela, cuando Marco Antonio, gravemente herido en apariencia, se siente obligado a confesar su error ante la proximidad de la muerte. Nada de esto se da en la figura de don Fernando.

También abandona Cervantes el motivo de la pareja enamorada desde los más tiernos años. Cervantes imaginará otras variaciones del motivo de Píramo y Tisbe, pero no para este texto. Por ello, las dos doncellas se enamorarán de un casi desconocido, y por razones alejadas de las que alimentaron el amor de Luscinda y Cardenio o de don Fernando por Dorotea y por Luscinda. De hecho, la identidad de Marco Antonio se irá revelando poco a poco. Por las quejas de Teodosia,

<sup>10</sup> V. otro punto de vista en el trabajo ya citado de El Saffar, pág. 117.

sabemos su extraño nombre, poco andaluz; por el relato de su desdicha, sabemos que ha ido a estudiar a Salamanca; por Leocadia, sabemos finalmente que «trae su origen de los nobles y antiguos Adornos de Génova» (II, 479) y que su afición por la caza hace posible la amistad con el padre que facilitará su encuentro y, así, su penosa situación en el momento en que la halla el relato. No creo completamente arbitrario suponer que, tal vez, este origen extranjero posibilita y hace verosímil su perturbadora conducta ante los ojos de sus lectores. Al mismo tiempo, su redención final y su devoción demostrada por la decisión de ir en peregrinación a Santiago lo acreditarán, a pesar de todo, como noble caballero andaluz.

Las variaciones y reescrituras de las dos así llamadas doncellas son también ilustración eficaz de las prácticas narrativas de Cervantes. Nuevamente el narrador obligará al relato a detenerse en historias pasadas, como corresponde a la técnica de *in medias res*, grata a la historia de aventuras; pero esta vez las dos doncellas contarán las razones de su conducta y sus voces tienen la fuerza de sus distintas personalidades. En cambio, en el *Quijote* la voz de Luscinde apenas se oye desde el relato de Cardenio que incluye solamente la escritura de una carta y un espléndido pero breve parlamento, al final de la historia.

En las narraciones de las desdichas que las han traído al estado en que la historia las encuentra, Teodosia tiene las mejores oportunidades discursivas; Leocadia las mejores oportunidades de decisión. Cervantes otorga a Teodosia un monólogo y el relato de su historia; a Leocadia solamente el relato. Si Teodosia enfrenta la situación más dramática, cuando inadvertidamente cuenta su deshonor a la persona que menos tiene que conocerlo, Leocadia es la que tiene que tomar su propia vida en sus manos, decidir su futuro y aceptar el amor que le ofrece Rafael ante mudos testigos animados. Teodosia, en cambio, a pesar de su riqueza verbal y de su capacidad expresiva, queda reducida a ser la hermana obediente y pasiva que carece de poder de decisión apenas aparece su hermano, es decir, por las imposiciones sociales que ella misma acaba de desafiar con su traje de hombre y su huida de la casa. Estamos, pues, ante la búsqueda de un equilibrio de elementos narrativos para dar vida a personajes que deben admirarnos, convencernos y sobre todo, deleitarnos con sus palabras y acciones. Y en esta difícil combinación de elementos es en la que Cervantes se muestra insuperable en su época.

Creo que la crítica ha prestado poca atención al interés de Cervantes por crear situaciones aparentemente irreversibles o extremas en los conflictos amorosos. En el *Quijote* Cardenio está obligado a presenciar la boda de su amada con su, hasta hace poco, mejor amigo. En *Las dos doncellas* Cervantes explora una variante de un conflicto también puesto a prueba en *El amante liberal*. Aquí el cadí y su mujer Halima esperan conseguir el amor de dos cautivos confiando en los buenos oficios de los que son, sin que lo sepan sus amos, pareja y, por ello,

los menos interesados en llevar a cabo estos «buenos oficios». En *Las dos doncellas* Cervantes extrema las posibilidades del conflicto al eliminar la condición musulmana de los personajes, y por lo tanto su carácter lascivo en la convención literaria, y al complicar la relación familiar. Además, hace que Teodosia tenga que oír de la boca de su rival las causas del abandono del amado, en situación magníficamente especular con la de su propio relato, tan cara a Cervantes. En uno de los segmentos narrativos más eficaces de la novela, Cervantes recupera una situación de carácter cómico del *Quijote* y la reescribe dentro de un refinado examen de la conducta del amante celoso. Todos recordamos los «sabrosos razonamientos que pasaron don Quijote y Sancho Panza su escudero» en el capítulo XXXI de la Primera Parte a la vuelta del fallido encuentro de Sancho con Dulcinea. En la indispensable mezcla de realidad miserable y fantasía cortesana que hace de este diálogo un modelo de comicidad cervantina, la ansiedad del caballero amante queda expresada a través de las series interrogativas de don Quijote y las respuestas descategorizadoras de Sancho:

... Cuando le diste mi carta ¿besóla? ¿Púsose la sobre la cabeza?  
¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?

—Cuando yo se la iba a dar —respondió Sancho—, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, y djome: «Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está».

—¡Discreta señora! —dijo don Quijote—. Eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella. Adelante, Sancho. Y en tanto que estaba en su menester, ¿qué te preguntó de mí? Y tú, ¿qué le respondiste? Acaba, cuéntamelo todo; no se te quede en el tintero una mínima. (I, 31, 245)

El recurso retórico, en este contexto y por la naturaleza del relato, crea la dosis de contradicción necesaria para reforzar el humor que la escena demanda. Pero la fórmula de la serie de interrogativas tiene también su legítima función en otros contextos, y particularmente en *Las dos doncellas*. El narrador representa con particular agudeza psicológica la ansiedad de Teodosia, en su incapacidad de permanecer en silencio mientras está obligada a escuchar el relato de lo que ella cree que es la razón de su desgracia, como hemos ya señalado. Al llegar el relato de Leocadia al momento de la seducción, el narrador interviene para aumentar la curiosidad del lector demorando la acción y comenta:

Hasta este punto había estado callando Teodoro, teniendo pendiente el alma de las palabras de Leocadia, que con cada una dellas le traspasaba el alma, especialmente cuando oyó el nombre de Marco Antonio

y vio la preregrina hermosura de Leocadia, y consideró la grandeza de su valor con la de su rara discreción, que bien mostraba el modo de contar su historia. Mas cuando llegó a decir: «Llegó la noche por mí deseada» estuvo por perder la paciencia y, sin poder hacer otra cosa, le saltó la razón, diciendo:

—Y bien, así como llegó esa felicísima noche, ¿qué hizo? ¿Entró por dicha? ¿Gozástele? ¿Confirmó de nuevo la cédula? ¿Quedó contento en haber alcanzado de vos lo que decís que era suyo? ¿Súpolo vuestro padre o en qué pararon tan honestos y sabios principios? (II, 480)

Y añado una pregunta más de mi cosecha. ¿Qué queremos señalar con este paralelo? Simplemente que con *Las dos doncellas* estamos ante un texto que se escribe en el momento del mejor ejercicio del arte de narrar de Cervantes y no ante una malograda novela corta olvidable. Que uno de los principios que guía su escritura es la exploración de diversos empleos de recursos retóricos semejantes en diversidad de situaciones narrativas y que esta exploración, supone siempre variación, experimentación y mutación con una serie discreta y voluntariamente limitada de elementos. Las mismas series interrogativas pueden crear comicidad y ansiedad dramática. Pueden servir para definir el estado emocional de un personaje o reforzar la superposición cómica de fantasía literaria y realidad pedestre. Y algo más que puede señalarse en el párrafo recién comentado. En los juegos de cambio de apariencia sexual, Teodosia-Teodoro son denominaciones que el narrador manipula intencionalmente para establecer con el lector cierta dosis de teatralidad en el relato. «Teodoro» sirve para mantener el engaño en el que está Leocadia. «Teodosia» es la convención que se establece entre el narrador y el lector, más sabios que el resto de los personajes, como sucede muchas veces en la escena. Cervantes explota este recurso muchas veces en las *Novelas ejemplares* y este uso de fórmulas esencialmente dramáticas es otro de los elementos de hibridización a los que se asoma Cervantes en sus textos. Creo que en *Las dos doncellas* la audacia del recurso es mayor, al ponerlo al servicio de apariencias cargadas de intencionalidad sexual y de cierto erotismo en el caso de la relación Leocadia vestida de hombre-Rafael, sobre los que tal vez convendría detenerse en otra ocasión. Por otra parte, el personaje de Calvete, el mozo de mulas, es, desde el mismo nombre a sus intervenciones humorísticas, una perfecta transposición a la narrativa del personaje del gracioso de la comedia.

Además, quisiera llamar la atención sobre algunos elementos formales del monólogo de Teodosia, especialmente porque parecen tan alejados del gusto de nuestro tiempo y porque recuperar su valor artístico permitirá una mejor reconsideración de la novela. En efecto, la ansiedad del personaje debe correlacionarse con la expresión adecuada al estado de ánimo que se quiere trans-

mitir y por ello tiene todos los elementos del estilo noble que dan al discurso, si se lee respetando el gusto de la época, una extraordinaria sonoridad y una verdadera emoción. Los lectores de este Cervantes son lectores competentes, que saben reconocer, no solamente los recursos retóricos que dan fuerza persuasiva a la queja sino también las alusiones clásicas que lo autorizan. En efecto, el trío de preguntas retóricas que inicia la lamentación:

¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener del intrincado laberinto donde me hallo? (II, 467)

comienza con una transparente alusión al *ineluctabile fatum* de *Eneida*, VIII, 34 que traduce certeramente el hasta hoy cultismo literario «incontrastable», pero todo lector culto de Cervantes en 1613 sabía que la expresión venía directamente de Ercilla (*La araucana*, III, 33, 7 y XVI, 12, 1) y hasta el uso del novedoso adjetivo aplicado a los peligros y borrascas del mar, puesto en boca de don Quijote en el primer capítulo de la Segunda Parte tiene este inconfundible antecedente. Como tiene también tradición literaria culta el empleo de *laberinto* para designar el estado de confusión introducido por los autores del XV<sup>11</sup>. La abundancia de antítesis, oposiciones, quiasmos, exclamaciones y series paralelísticas se cierra con una impecable exhortación precedida de una serie interrogativa en que se concentran todos estos elementos para dar dramático final al exquisito soliloquio:

¿Adónde estás, ingrato; adónde te fuiste, desconocido?  
Respóndeme, que te hablo; espérame, que te sigo;  
susténtame, que descaezco; págame lo que me debes;  
socórreme, pues por tantas vías te tengo obligado. (II, 467)

En ella conviene resaltar la primera repetición bimembre, con variación y uso de sinonimias que vienen directamente de la lengua poética, en donde destaca *desconocido* ‘ingrato’ de inconfundible resonancia pastoril y el segmento final «pues por tantas vías te tengo obligado» obligatoriamente más extenso y de empleo imprescindible según las exigencias retóricas fácilmente descodificables por los lectores competentes.

La historia de la seducción ante el oído atento de un desconocido no ofrece menor abundancia de recursos retóricos nobles. No puede detenerme en ello. Quiero señalar, sin embargo, cómo Cervantes renueva incesantemente un núme-

<sup>11</sup> V. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1984, pág. 262.

ro determinado de expresiones para dotarlas de nuevos significados contextuales. Este proceso de resemantización dependiente de los contextos puede expandir o refrenar elementos de sentido para dotarlos de dramatismo o ironía; de voluntad persuasiva o de carácter cómico, con igual eficacia. Así, por ejemplo, Teodosia verbaliza el abandono de su seductor con definiciones destinadas a reforzar el violento reproche que su estado de ánimo impone. Cuando finalmente descubre el nombre de su enemigo será llamándolo «inquietador de mi sosiego» (II, 469), con este derivado culto *inquietador* que *Autoridades* registra en un oscuro texto histórico de 1595 de Antonio de Fuenmayor, pero que no encuentro en vocabularios de los escritores anteriores o contemporáneos de Cervantes. En verdad no parece haberlo usado demasiado Cervantes tampoco pues no lo hallo en su obra, creo, fuera de esta novela. Debió llamar la atención por su infrecuencia y por ello mismo, debió dar la necesaria intensidad que el pasaje de la seducción exigía. Al aumento de agitación por parte de Teodosia que reproduce la caótica serie ascendente marcada por los verbos en primera persona y en pasado indefinido que abren la posibilidad de una solución posiblemente redentora («Castigué... martiricé... maldije... acusé... derramé... vime... discurrí... hallé...», II, 470) siguen los otros epítetos en sucesión tripartita:

fue vestirme en hábito de hombre y ausentarme de la casa de mis padres y irme a buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno, a este defraudador de mis buenos pensamientos y legítimas y bien fundadas esperanzas. (II, 470)

Todo buen lector recuerda la voz de Altisidora que resonará irónica y burlesca desde el capítulo 57 de la Segunda Parte, dos años más tarde, utilizando los mismos epítetos. ¿Cómo explicar estos malabarismos sino entendiendo los textos cervantinos en un universo en que las palabras están sujetas, como en la realidad del lenguaje que usamos todos los días, a las demandas del contexto y no a taxonomías que atienden solamente al esqueleto del argumento? Esta propuesta es en apariencia muy elemental y tal vez convendría tenerla en cuenta a la hora de juzgar el valor artístico de *Las dos doncellas*.

Leocadia tiene las mismas oportunidades de riqueza retórica en el relato de su historia y Cervantes ejercitará en este personaje la variación y recreación simultánea de fórmulas. De ellas me importa destacar el uso de la pareja nominal «cuidado / descuido» ennoblecida por la lengua poética<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> V. Lore Terracini, «Cuidado vs. Descuido. I due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán» en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino: Stampatori, 1979, págs. 57-86.

Con este pensamiento le comencé a mirar con más cuidado, y debió de ser sin duda con más descuido, pues él vino a caer en que yo le miraba, y no quiso ni le fue menester al traidor otra entrada para entrarse en el secreto de mi pecho y robarme las mejores prendas de mi alma. (II, 480)

También a Leocadia le corresponden las dos definiciones de los celos más elaboradas del texto, precedidas de la que ensaya el narrador:

Respiró con estas razones Teodosia, y detuvo los espíritus, que poco a poco la iban dejando, estimulados y apretados de la rabiosa pestilencia de los celos, que a más andar se le iban entrando por los huesos y médulas, para tomar entera posesión de su paciencia. (II, 481)

En cambio, cuando Leocadia da cuenta del descubrimiento de la huida de su amado y de las habladurías del pueblo que supone que se ha llevado a la doncella rival consigo, los celos se transforman en

fría y temida lanza ... que me pasó el corazón y me abrasó el alma en fuego tal que en él se hizo ceniza mi honra y se consumió mi crédito, se secó mi paciencia y se acabó mi cordura. (II, 481)

A partir de este párrafo el relato se transforma en un arrebato vengativo que busca destruir a Teodosia, que es precisamente su interlocutora. Esta situación altamente dramática se expresa mediante un rico empleo de paralelismos, series tripartitas, repeticiones y oposiciones que dan el tono exacto de nobleza que la situación exige. Pero hay más. En el permanente juego de recreación y repetición que hemos señalado, Leocadia cierra su relato con un eco del discurso de Cardenio, para quien la memoria era, como dice en memorable apóstrofe del capítulo XXVII de la Primera Parte del *Quijote*, «enemiga mortal de mi descanso» (I, 213). Leocadia, en cambio, no tiene enloquecedores recuerdos que la persiguen, sino una enemiga de su honor que tiene que encontrar:

No piense aquella enemiga de mi descanso gozar tan a poca costa de lo que es mío; yo la buscaré, yo la hallaré y yo la quitaré la vida, si puedo. (II, 482)

Y como se trata de personajes nobles envueltos en una situación convencionalmente impensable, también se subvierten los niveles de lenguaje. Esta historia de clase alta para lectores que compartan ideales sociales semejantes (o la fantasía de este compartir), hablan una lengua en la que la cita literaria es la

expresión común y Cervantes ironizará acerca de ello con la fórmula «como suele decirse» pero ya no para introducir una expresión popular sino para repetir una fórmula literaria demasiado usada. En efecto a continuación del último texto citado se produce el siguiente diálogo que ilustra lo que acabo de señalar:

—¿Pues qué culpa tiene Teodosia —dijo Teodoro—, si ella quizá también fue engañada de Marco Antonio, como vos, señora Leocadia, habéis sido?

—¿Puede ser eso así —dijo Leocadia—, si se la llevó consigo? Y estando juntos los que bien se quieren, ¿qué engaño puede haber? Ninguno por cierto; ellos están contentos, pues están juntos, ora estén, como suele decirse, en los remotos y abrasados desiertos de Libia o en los solos y apartados de la helada Scitia. (II, 482)

Finalmente, quiero llamar la atención sobre otro elemento formal que se destaca en la composición de esta novela. Como en *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, Cervantes manipula la estructura de ciertas colecciones de novelas, en particular las italianas, que están dispuestas dentro de un marco narrativo. Creo que en la experimentación sobre el modelo, Cervantes varía el recurso de modo especialmente interesante. El segmento inicial de *Las dos doncellas* ocurre en un mesón de Castilblanco a cinco lenguas de Sevilla; la historia principal tiene el prólogo de carácter popular de la conversación entre el huésped, la huéspeda, los vecinos, la llegada de un segundo viajero y la del alguacil. Porque está tan alejado estilística y argumentalmente de la historia central de la novela, creo que bien puede considerarse como una variante del marco narrativo tradicional. No solamente es popular en su evocación de la tertulia y la curiosidad por lo novedoso de estos paletos afanados frente a la misteriosa llegada de huéspedes definitivamente aristocráticos, sino que la reproducción del diálogo, los gestos y modales de mesa o la preocupación por acontecimientos de la actualidad política desde la disparatada atalaya del mesón, recuerdan las mejores recreaciones de estos diálogos y situaciones en el *Quijote*.

Así, ante la llegada de quien no sabemos todavía que es Rafael se produce el siguiente diálogo:

—¡Válame Dios! ¿Y qué es esto? ¿Vienen, por ventura, esta noche a posar ángeles a mi casa?

—¿Por qué dice eso la señora huéspeda? —dijo el caballero.

—No lo digo por nada, señor —respondió la mesonera—; sólo digo que vuesa merced no se apee, porque no tengo cama que darle, que dos que tenía las ha tomado un caballero que está en aquel aposento, y me las ha pagado entrambas, aunque no había menester más de la

una sola, porque nadie le entre en el aposento, y es que debe de gustar de la soledad; y en Dios y en mi ánima que no sé yo por qué, que no tiene él cara ni disposición para esconderse, sino para que todo el mundo le vea y le bendiga.

—¿Tan lindo es, señora huésped? —replicó el caballero.

—¿Y cómo si es lindo! —dijo ella— y aún más que relindo.

—Ten aquí, mozo —dijo a esta sazón el caballero—, que aunque duerma en el suelo tengo de ver hombre tan alabado. (II, 464-5)<sup>13</sup>

No es, pues, casual que el narrador, adaptando su lengua a la situación, ensaye juegos de palabras y manipulaciones o desgramaticalizaciones de frases hechas, elementos que se han visto siempre como características exclusivas de los textos realistas o típicamente cervantinos, de los que esta novela ha sido siempre excluida:

Sentóse a hacer tercio en la conversación y a probar de su mismo vino no menos tragos que el alguacil; y a cada trago que envasaba volvía y derribaba la cabeza sobre el hombro izquierdo, y alababa el vino, que le ponía en las nubes, aunque no se atrevía a dejarle mucho en ellas por que no se aguase. (II, 465)

En efecto, la cena del segundo huésped, con la entrada del alguacil «como de ordinario en los lugares pequeños se usa», las preguntas sobre Flandes, el Turco y el Trasilvano, ofrece una escena que escapa a las que esperamos en las definiciones tradicionales de la novela corta de aventuras que la crítica insiste en aplicar ciega y estrechamente a los textos cervantinos, y no parece excesivo considerarla como una variante del recurso estructural del marco de la historia central.

Pero este tipo de marco necesita un cierre y creo que no es imprudente suponer que, por razones de simetría y para cerrar la novela, Cervantes haya recurrido nuevamente a una evocación y variación que parece salida de los disparatados libros de caballerías que enloquecieron al hidalgo manchego. Que el combate arcaizante entre las familias agraviadas lo detengan los ya casados hijos de los duelistas que descubren su identidad por la caída del casco de acero de uno de ellos, permite esta lectura literalmente quijotesca y festiva de la escena. La inutilidad manifiesta de semejante encuentro mortal, medio espectáculo para la «gran cantidad de gente armada, de a pie y de a caballo» (II, 498), medio ejer-

<sup>13</sup> A propósito de este diálogo, me advierte mi amigo y colega José M. Martínez Torrejón la posibilidad de una alusión perversa a la visita de los ángeles a Sodoma de *Génesis* XIX, dado el juego de apariencias sexuales que forma parte de la trama y que hoy permite una lectura imprevista del pasaje.

cicio de valor obsoleto, hace difícil suponer que se haya leído de otra manera en tiempos de Cervantes. La voz del narrador concluye el texto haciendo específica la ejemplaridad de la novela: los nombres de las doncellas, que no lo son tanto sino en un esfuerzo excesivo por redefinir el término, por lo menos en el caso de Teodosia, quedan ocultos para salvar el decoro; las vituperaciones de «las lenguas maldicientes o neciamente escrupulosas» desconocen la fuerza que el apetito hace a la razón ya que, en perfecta connivencia con el lector atento, «es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable». Esta usurpación de la lengua de Teodosia por parte del narrador añade otro elemento delicadamente irónico muy afín con lo que se considera típicamente cervantino. Teodosia, siendo la menos doncella de las dos, obliga a leer irónicamente el título y parece así la de lengua menos ejemplar. Los lectores debieron apreciar muy especialmente estos juegos dirigidos a su competencia. Parece justo que también nosotros sepamos hacerlo.

Por otra parte, el bello segmento que traslada la acción a Barcelona, no solamente en la marina sino también en la hospitalaria casa de don Sancho de Cardona y de su mujer «que era una principal señora, del linaje de los Granolleques, famoso y antiguo en aquel reino» adquiere para los lectores actuales particular urgencia porque ofrece una visión de las culturas de la Península que es unificadora y al mismo tiempo respetuosa de las diferencias. No me refiero solamente a la definición famosa y magistral de la ciudad:

Admiróles el hermoso sitio de la ciudad y la estimaron por flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España, temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de extranjeros, escuela de caballería, ejemplo de lealtad y satisfacción de todo aquello que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo. (II, 485)

Me refiero también al homenaje a sus habitantes, en la persona de don Sancho de Cardona, quien los alojará «con mucho amor y magnificencia» (II, 489) simplemente porque se había «aficionado de la gentil presencia de don Rafael y de su hermana —que por hombre tenía—» (II, 488) y que sigue las aventuras del cuarteto como asunto propio de modo que, cuando don Rafael y Leocadia cuentan cómo han decidido casarse

ansí les aumentó el gozo como si ellos fueran sus cercanos parientes, que es condición natural y propia de la nobleza catalana saber ser amigos y favorecer a los extranjeros que dellos tienen necesidad alguna. (II, 495)

---

Y a esto hay que añadir que la mejor escena de amor de la novela, Cervantes la enmarcará en la solitaria marina de la ciudad a la que la desesperada Leocadia ha acudido, huyendo de la inevitable pérdida de Marco Antonio

a vista destes estrellados cielos que nos cubren y deste sosegado mar que nos escucha y destas bañadas arenas que nos sustentan. (II, 494)

de modo de hacer de la tierra catalana el lugar de la solución de los conflictos y de la realización del amor por libre elección de los amantes.

Si he logrado fundamentar la necesidad de reconsiderar el valor de esta novela corta, creo que debemos preguntarnos por qué la crítica ha sido tan injusta con *Las dos doncellas* durante largo tiempo. Creo que más que poner un erróneo énfasis en «defectos» de la novela, debemos preguntarnos por ciertas prácticas críticas. Es posible que de esta manera lleguemos a la conclusión de que es hora de abandonar la envejecida tendencia a las dicotomías fáciles enarboladas en nombre de un dudoso valor pedagógico nunca sometido a riguroso examen y siempre preso de vagas definiciones de lo que se considera estilo, palabra con tal amplitud de significación, que ya no quiere decir nada más allá de preferencias estéticas o emocionales de carácter arbitrario o falaz.

ISAÍAS LERNER  
GSUC, CUNY



## EL *QUIJOTE* DE CERVANTES, EL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA Y LA RETÓRICA DEL SIGLO DE ORO

Es mi intención realizar algunas consideraciones, desde la perspectiva que proporciona la retórica, sobre el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda. A mi modo de ver, la comparación entre las dos obras y el análisis retórico de las mismas puede suministrar datos muy valiosos para comprender y apreciar mejor su calidad artística.

A este respecto, hay que advertir que la crítica no siempre ha prestado la debida atención a la influencia de la retórica en la literatura del clasicismo. Esta lamentable carencia, que comienza a ser solventada, tiene una clara explicación histórica, como ha mostrado Marc Fumaroli<sup>1</sup>. En efecto, la historia de la literatura surgió en el siglo XIX como una alternativa a los estudios clásicos de Poética y de Retórica, en un momento en que el Romanticismo había llevado a cabo una auténtica revolución anticlásica. El rechazo romántico de la Retórica se tradujo académicamente en su desaparición de la enseñanza oficial. Autores del prestigio de Gustave Lanson reclamaron a principios del siglo XX la desaparición de la enseñanza de la Retórica y su sustitución por la Historia de la Literatura, lo que ha llevado a la postre al simple desconocimiento de los preceptos retóricos. Y si la Historia de la Literatura surgió fundamentalmente como un rechazo de la retórica, nada tiene de extraño que haya habido ciertas reticencias en nuestro siglo para admitir la influencia de la retórica en las obras anteriores a la revolución romántica.

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Ginebra: Droz, 1980, págs. 1-34.

De esta forma, el menosprecio de la retórica ha impedido advertir algo que resulta a todas luces innegable, como es el absoluto dominio de la misma por parte de Cervantes y su enorme importancia en el *Quijote*. La simple recuperación de los preceptos retóricos muestra bien a las claras el abundante y provechoso uso que su autor supo hacer de los mismos<sup>2</sup>. Pero Cervantes no sólo se sirve de las normas retóricas en la elaboración de los numerosos discursos de la obra y en las frecuentes discusiones dialécticas, sino que la propia personalidad de don Quijote está construida desde un planteamiento estrechamente relacionado con la retórica. En efecto, una característica fundamental de don Quijote, reflejada en la misma palabra «ingenioso» que aparece en el título de la obra, consiste precisamente en que es un magnífico orador, el mejor orador posible, y este aspecto esencial no ha sido suficientemente advertido por la crítica.

La palabra «ingenioso», antepuesta al nombre del personaje en el título de la obra, ha llevado a los estudiosos a sopesar la posible influencia en el *Quijote* del *Examen de ingenios para las ciencias*, obra publicada en 1575 por el médico navarro Juan Huarte de San Juan. En esta obra, Huarte se propone aconsejar a los lectores cuál es la actividad más indicada en consonancia con su tipo de ingenio o personalidad, y para ello ofrece una clasificación de los tipos de «ingenios», basada en la reelaboración de las consideraciones efectuadas por la medicina tradicional sobre los humores.

Tradicionalmente, se venía creyendo que los caracteres de los hombres nacían de la combinación de cuatro calidades primeras, la sequedad, el calor, la frialdad y la humedad, que encontraban su correlato en el cuerpo humano en los cuatro humores correspondientes: la cólera o bilis amarilla, la sangre o bilis roja, la melancolía o bilis negra, y la flema o bilis blanca. Según el humor que predomina

<sup>2</sup> A propósito de la retórica y la obra de Cervantes, cfr. M. Mckey, «Rhetoric and characterization in *Don Quijote*», en *Hispanic Review*, 42, 1974, págs. 51-66; A. Roldán Pérez, *Don Quijote: Del triunfalismo a la dialéctica. Discurso leído en la solemne apertura del Curso Académico 1974-1975*, Murcia: Universidad de Murcia, 1974; Thomas R. Hart y Steven Rendall, «Rhetoric and persuasion in Marcela's address to the shepherds», en *Hispanic Review*, 46, 3, summer 1978, págs. 287-98; A. Roldán, «Cervantes y la retórica clásica», en M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 47-57; A. Bleuca, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en A. Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, págs. 133-47; E. Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1989, págs. 339-42; L. López Grigera, «La retórica y el análisis de la novela del Siglo de Oro: *La Gitanilla* y *El amante liberal*», en L. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca: 1994, págs. 151-63; A. Martín Jiménez, «Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*», en J. M. Labiano Ilundain, A. López Eire y A. M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, Política e Ideología. Actas del II Congreso Internacional*, Salamanca: Universidad de Salamanca: 1997, págs. 83-9 y V. Ramón Palerm, «Cervantes y la retórica clásica: Estado de la cuestión», en J. M. Labiano Ilundain, A. López Eire y A. M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, Política e Ideología. Actas del II Congreso Internacional*, op. cit., págs. 91-6.

minara en cada individuo, se establecían cuatro tipos de temperamentos: el colérico (en el que prima la bilis amarilla y es caliente y seco); el sanguíneo (en el que prima la sangre y es caliente y húmedo); el melancólico (en el que prima la bilis negra y es frío y seco), y el flemático (en el que predomina la flema y es frío y húmedo). A partir de esta clasificación, se ha puesto de manifiesto que Cervantes estaba al corriente de las teorías médicas de la época, mostrando que las cualidades físicas de don Quijote, como su rostro amarillento, su extrema delgadez, sus piernas largas y velludas o sus anchas venas, corresponden al carácter colérico y melancólico de la tradición<sup>3</sup>.

Sin embargo, creo que no se ha llegado a advertir con claridad la gran importancia que tiene el *Examen de ingenios* en la construcción del carácter de don Quijote<sup>4</sup>, y ello ha sido debido a que no se han tenido en cuenta las ideas retóricas de Huarte y su influencia en Cervantes.

En efecto, Huarte no se limita a exponer la teoría tradicional sobre los humores, sino que realiza una sustancial reelaboración de la misma, y describe además las cualidades que ha de tener el perfecto orador. Y esas cualidades son precisamente las de don Quijote.

Para Huarte, los caracteres de los hombres no nacen de la combinación de las cuatro calidades primeras de la tradición, sino sólo de tres, pues considera que la frialdad no tiene importancia alguna en la determinación de la personalidad. Así, el calor, la humedad y la sequedad son las calidades que determinan los ingenios, y cada una de ellas es responsable de una de las tres potencias básicas del ser humano: el calor se relaciona con la imaginativa o imaginación, la humedad con la memoria, y la sequedad con el entendimiento. Los ingenios poseen

---

<sup>3</sup> En la edición del *Quijote* de Francisco Rico leemos que Cervantes probablemente entendía el adjetivo *ingenioso* «a la luz de la doctrina de los humores, como una manifestación del temperamento colérico y melancólico» (M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 2, nota.). Agustín Redondo, por su parte, destaca el carácter melancólico de don Quijote (vid. al respecto «La melancolía y el *Quijote* de 1605», en A. Redondo, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid: Castalia, 1997, págs. 121-46).

<sup>4</sup> Así, Edward C. Riley considera marginal la influencia del libro de Huarte en el *Quijote*. Cfr. E. C. Riley, «Cervantes: Teoría literaria», en «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, op. cit., págs. CXXIX-CXLI. La misma opinión sostiene Agustín Redondo en su estudio sobre la melancolía en el *Quijote*, quien apunta que Cervantes, como hijo de cirujano, debía de conocer las teorías habituales de la medicina de la época, y afirma que el libro de Huarte de San Juan «se ha valorado demasiado con relación a nuestra obra» (A. Redondo, «La melancolía y el *Quijote* de 1605», op. cit., pág. 135). Como intentaré demostrar, y sin poner en duda que Cervantes pudiera conocer la generalidad de las doctrinas médicas de su tiempo, la obra de Huarte de San Juan ejerció sobre él una especial influencia. Vid. además al respecto S. Gilman, *La novela según Cervantes*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 105 y sigs.; F. Martínez-Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 13, 228-9 y D. F. Arranz Lago, «Sobre la influencia del *Examen de ingenios* en Cervantes. Un tema revisitado», en *Castilla*, 21, 1996, págs. 19-38.

en distinta medida esas tres potencias básicas, y a cada una de esas potencias le corresponden diferentes actividades. Así, la imaginativa es responsable de la elocuencia, de la predicación, del gobierno de la república, o del arte militar; la memoria se relaciona con el aprendizaje de la gramática y de las lenguas, y el entendimiento con la dialéctica o la abogacía. Y en un primer momento, Huarte advierte que cada persona puede tener un elevado grado de alguna de ellas, siendo imposible poseer las tres a la vez<sup>5</sup>.

Sin embargo, más adelante matiza su opinión, y, aduciendo que no hay regla que no tenga su excepción, considera que puede existir cierto tipo de ingenio excepcional en el que se den a la vez esas tres potencias. Pues bien, Huarte considera que el perfecto orador es precisamente ese ingenio excepcional que posee una gran imaginativa, mucha memoria y un gran entendimiento<sup>6</sup>. A este respecto, Huarte establece una jerarquía de los ingenios en relación con una forma de oratoria como es la predicación, considerando los cuatro tipos siguientes:

[...] los ingenios que se han de elegir para predicadores son, primeramente, los que juntan grande entendimiento con mucha imaginativa y memoria. [...] Faltando éstos, suceden en su lugar los melancólicos por adustión. Éstos juntan grande entendimiento con mucha imaginativa; pero son faltos de memoria, y así no pueden tener copia de palabras ni predicar con mucho torrente delante el auditorio. En el tercer lugar suceden los hombres de grande entendimiento, pero faltos de imaginativa y memoria; éstos predicarán con mucha desgracia, pero enseñarán la verdad. Los últimos (a quienes yo no encomendaría el oficio de la predicación) son aquellos que juntan mucha imaginativa y son faltos de entendimiento<sup>7</sup>.

Y el ingenio situado en primer lugar, que junta un gran entendimiento con mucha imaginativa y memoria, corresponde precisamente al caso de don Quijote.

Que Cervantes tenía en mente los planteamientos de Huarte sobre el perfecto predicador al configurar la personalidad de don Quijote, queda de manifiesto en las siguientes palabras de Sancho: «Más bueno era vuestra merced para predica-

<sup>5</sup> Cfr. J. Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios para las Ciencias*, ed. de Esteban Torre, Barcelona: PPU, 1988, pág. 65.

<sup>6</sup> Huarte expresa así el carácter excepcional de este tipo de ingenios en el capítulo X de su obra: «son tan pocos que no he hallado más que uno, de cien mil ingenios que he considerado» (ibid., pág. 204). Huarte remite para el tratamiento de este tipo al penúltimo capítulo de su obra (XIV), en el que pasa a afirmar lo siguiente: «hace naturaleza en esta manera tan pocos, que no he hallado más que dos en cuantos ingenios he examinado» (ibid., pág. 309). A propósito de la obra de Huarte en relación con la oratoria y la predicación, cfr. T. Albaladejo, «La retórica en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador», en *Castilla*, 21 (1996), págs. 7-17.

<sup>7</sup> J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., pág. 207.

dor que para caballero andante»<sup>8</sup>. En efecto, y en consonancia con las ideas de Huarte, don Quijote posee las cualidades del perfecto orador. Tiene, en primer lugar, una gran imaginativa, ya que domina la oratoria, la cual depende para Huarte de esa potencia. Según el médico navarro, la imaginativa es responsable del hallazgo de las ideas del discurso, de la disposición de las mismas, de su ornamentación e incluso de su adecuada pronunciación<sup>9</sup>, es decir, de las operaciones llamadas *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio* por la retórica tradicional. Don Quijote tiene también, como advierte el propio narrador, una gran memoria, que le permite recordar los episodios de sus lecturas de los libros de caballería, incluir en sus discursos citas textuales de la *Biblia* o de diversos poetas, e incluso retener sobre la marcha los versos que oye recitar en las bodas de Camacho<sup>10</sup>. Y es además un hombre de gran entendimiento, como repetidamente se nos hace saber a lo largo de la obra, citando expresamente el término empleado por Huarte. Así, el protagonista del *Quijote* cervantino reúne las cualidades que Huarte de San Juan considera exclusivas de ciertos ingenios excepcionales<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial-Centro de Estudios Cervantinos, 1996 (vols. 4 y 5 de la edición de las *Obras completas* de Cervantes realizada por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), I, 18, pág. 212. En adelante citamos el *Quijote* de Cervantes por esta edición.

<sup>9</sup> Cfr. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., págs. 190 y sigs. Vid. además el comentario de las ideas sobre el perfecto orador de Huarte realizado por Tomás Albaladejo en «La retórica en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador», op. cit., págs. 10 y sigs.

<sup>10</sup> Dice textualmente el narrador: «Deste modo salieron y se retiraron todas las dos figuras de las dos escuadras, y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y sólo tomó de memoria don Quijote que la tenía grande los ya referidos» (II, 20, págs. 836-7). Y más adelante insiste en la misma idea: «Quedó Sancho de nuevo como si jamás hubiera conocido a su señor, admirado de lo que sabía, pareciéndole que no debía de haber historia en el mundo ni suceso que no lo tuviese cifrado en la uña y clavado en la memoria» (II, 58, pág. 1158).

<sup>11</sup> En el capítulo XIV de su obra, Huarte expone que hay otro tipo de ingenio, el del «hombre templado», que junta también, como el perfecto orador, las tres potencias, y debe dedicarse por ello a regir y a gobernar (*Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., págs. 287-309). Huarte ofrece algunas características físicas de este hombre templado (cabello *sub-rufo* —blanco y rubio mezclado—, «bien sacado y airoso, de buena gracia y donaire, de manera que la vista se recree en mirarlo como figura de gran perfección» —ibid., págs. 291-2—), que, obviamente, no coinciden con las de don Quijote, pero no describe en su libro los rasgos físicos del perfecto predicador, ingenio que, como don Quijote, junta las tres potencias sin ser el «hombre templado». En contrapartida, sí que ofrece los rasgos físicos del melancólico por adustión, que es el segundo mejor tipo de orador. Aunque don Quijote, por tener muy buena memoria, no corresponde anímicamente al melancólico por adustión, posee unos rasgos físicos que se adecuan al retrato que hace Huarte de ese tipo: «Tienen el color del rostro verdinegro o cenizoso; los ojos muy encendidos [...]; el cabello, negro, y calvos; las carnes, pocas, ásperas y llenas de vello; las venas muy anchas» (ibid., pág. 205). Dado que Cervantes no encuentra en Huarte un retrato físico del perfecto orador, parece que da a don Quijote los rasgos físicos del segundo mejor tipo de orador. De esta forma, en don Quijote se funden los rasgos del perfecto orador con los del melancólico por adustión (vid., a propósito del carácter melancólico de don Quijote, A. Redondo, «La melancolía y el *Quijote* de 1605», op. cit.).

Pero si Cervantes quiso hacer de don Quijote un ingenio excepcional, ¿en qué consiste entonces su locura? Pues bien, su trastorno es tan excepcional como su propio ingenio, ya que consiste fundamentalmente en una alteración de su entendimiento, pero no en una alteración total, sino sólo en una parcela del mismo relacionada con su percepción de las historias narradas en los libros de caballería. De hecho, muchos de los personajes que se cruzan con él se quedan admirados ante su gran entendimiento, y lamentan que lo tenga tan trastocado en lo tocante al tema caballeresco. Así se afirma textualmente en varios pasajes de la obra, como hace el ama al lamentar el efecto que los libros de caballerías han producido en su señor: «Encomendados sean a Satanás y a Barrabás tales libros, que así han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha» (I, 5, pág. 77). El cura insiste en la misma idea:

[...] fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas, discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo. De manera que, como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento (I, 30, pág. 384).

Y el propio narrador confirma la alteración parcial del entendimiento del caballero: «En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente, en tratándole de su negra y pizmenta caballería» (I, 39, págs. 482-3). El carácter parcial de ese trastorno es responsable de que don Quijote no sea un completo loco, sino un hombre de ingenio excepcional que sólo desbarra en lo tocante al tema de la caballería, por lo que es capaz de admirarnos por sus muchas otras cualidades.

Huarte, por otra parte, relaciona el entendimiento con la percepción de la verdad. Según sus propias palabras, «el entendimiento es la potencia más noble del hombre y de mayor dignidad, pero ninguna hay que con tanta facilidad se engañe acerca de la verdad como él»<sup>12</sup>. De ahí que don Quijote, cuyo entendimiento está parcialmente alterado, llegue a considerar que las historias narradas en los libros de caballerías son verdaderas.

Don Quijote sufre además un trastorno parcial de la imaginativa. Conserva intacta esta potencia en lo tocante a su capacidad para elaborar discursos retóricos caracterizados por su esmerada elocuencia, pero no así en lo que atañe a la in-

<sup>12</sup> J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., pág. 217. Vid. además T. Albaladejo, «La retórica en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador», op. cit., pág. 13.

terpretación de las cosas que percibe a través de los sentidos. Huarte cree que los sentidos nunca se equivocan, de manera que lo que nos muestran siempre es verdadero. Pero los sentidos exteriores «no pueden obrar bien si no asiste con ellos la buena imaginativa»<sup>13</sup>. Y esto es precisamente lo que le falla a don Quijote. Según explica el narrador en el episodio de los rebaños que toma por ejércitos, don Quijote llega a ver en su imaginación «lo que no veía ni había» (I, 18, pág. 205), es decir, que, en consonancia con las ideas de Huarte, no le engañan sus sentidos, sino su imaginativa. Y a este respecto, resultan suficientemente significativas las palabras de Huarte sobre los ingenios con mucha imaginativa: «Estos se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en Diana de Montemayor y otros así; porque todas éstas son obras de imaginativa»<sup>14</sup>.

En cualquier caso, este trastorno de la imaginativa desaparecerá casi por completo en la segunda parte, pero persistirá su trastorno parcial del entendimiento, por lo que seguirá creyendo verdaderas las historias narradas en los libros de caballerías hasta poco antes de morir.

Por lo demás, las causas que aduce Cervantes para explicar la locura de don Quijote están en perfecta consonancia con las ideas de Huarte de San Juan y de otros médicos de la época. En efecto, el entendimiento depende para Huarte de un adecuado grado de sequedad, y el trastorno de don Quijote consiste precisamente en sobrepasar los límites adecuados. Como afirma el narrador, don Quijote «se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio» (I, 1, pág. 41). Y es de notar que la excesiva actividad intelectual y la falta de sueño eran consideradas en la época como desencadenantes de los trastornos del entendimiento y de la percepción a través de los sentidos (es decir, de la imaginativa)<sup>15</sup>.

El carácter de Sancho también se relaciona con las ideas expuestas en el *Examen de ingenios*. Para Huarte, «Los graciosos, decidores, apodadores y que saben dar una matraca [gastar una broma] tienen cierta diferencia de imaginativa muy contraria del entendimiento y memoria»<sup>16</sup>. Y Sancho es pintado, precisamente, como un hombre de ingeniosa imaginativa, pero muy corto de entendi-

<sup>13</sup> J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., pág. 232.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 170.

<sup>15</sup> A este respecto, Agustín Redondo recoge las palabras del doctor Enrique Jorge Enríquez en su *Retrato del perfecto médico* (1595): «el mucho vigilar corrompe y daña el sentido y [...] enflaquece el entendimiento» (apud A. Redondo, «La melancolía y el *Quijote* de 1605», op. cit., pág. 139).

<sup>16</sup> J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., pág. 173.

miento y de desastrosa memoria<sup>17</sup> (aunque en ocasiones, y en consonancia con la personalidad a veces contradictoria del personaje, muestre poseer esporádicamente esas cualidades). Así, y en relación con la clasificación mencionada de Huarte sobre los tipos de ingenios y la predicación, el carácter de Sancho se sitúa en el extremo opuesto al de don Quijote, y corresponde al tipo de ingenio al que Huarte no encomendaría nunca el oficio de la predicación. Ambos personajes, por lo tanto, presentan rasgos totalmente opuestos con respecto a los tipos de ingenios descritos por Huarte.

Además, Huarte dedica dos capítulos de su obra al arte de gobernar la república y al arte de la guerra<sup>18</sup>, cualidades que a su juicio dependen de la imaginativa. De ahí que Cervantes lleve a Sancho, personaje que posee esa cualidad, al gobierno de una ínsula, en la cual demuestra estar bien dotado para la gobernación, pero no tanto para el arte de la guerra, pues no es capaz de dirigir adecuadamente la defensa contra los supuestos ataques de que es objeto. De hecho, la actuación de Sancho como gobernador viene a refrendar una de las ideas expuestas por Huarte a propósito de la necesaria ayuda de Dios para gobernar. A este respecto, el médico navarro se expresa de esta forma:

Porque las demás ciencias y artes parece que se pueden alcanzar y poner en práctica con las fuerzas del ingenio humano; pero gobernar un reino, tenerlo en paz y concordia, no solamente es menester que el Rey tenga prudencia natural para ello, pero es necesario que Dios asista particularmente con su entendimiento y le ayude a gobernar<sup>19</sup>.

Y en el *Quijote* se afirma lo siguiente a propósito del ingenio que Sancho muestra como gobernador, tras adivinar que dentro de un báculo hay escondidos diez escudos de oro: «De donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios» (II, 45, pág. 1052).

---

<sup>17</sup> Don Quijote recrimina su falta de entendimiento a Sancho en el episodio del cuento: «Si desamano cuentas tu cuento, Sancho dijo don Quijote, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada» (I, 20, pág. 231). El propio Sancho hace referencia a su escaso entendimiento: «Y lo que sería mejor y más acertado, según mi poco entendimiento, fuera el volvernos a nuestro lugar...» (I, 18, pág. 202). Y afirma lo siguiente de su memoria: «Escribala vuestra merced dos o tres veces ahí en el libro [se refiere a la carta de don Quijote a Dulcinea] y démele, que yo le llevaré bien guardado, porque pensar que yo la he de tomar en la memoria es disparate: que la tengo tan mala que muchas veces se me olvida cómo me llamo» (I, 25, pág. 311).

<sup>18</sup> Cfr. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., capítulo XI, págs. 208-27, y capítulo XII, págs. 253-86.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 301.

Por lo demás, algunas de las ideas y ejemplos que expone Huarte relativos a la locura parecen tener su reflejo en el *Quijote* cervantino<sup>20</sup>. Pero me interesa resaltar ahora el hecho de que Cervantes, siguiendo los planteamientos de Huarte, haya hecho de don Quijote un perfecto orador. En efecto, los discursos de don Quijote consiguen siempre admirar a sus destinatarios, y los contrincantes con los que se enfrenta dialécticamente nunca logran derrotarlo, a pesar de que su causa no es fácil de defender, de manera que, aunque no sean convencidos por don Quijote, tampoco consiguen vencerlo<sup>21</sup>. El propio Sancho, que se sitúa en el extremo opuesto, según vimos, al del perfecto orador, siente una gran admiración por la capacidad oratoria de su amo, y este es uno de los motivos que le incitan a continuar a su lado a pesar de sus desvaríos. Así expresa Sancho su admiración tras oír la disertación de don Quijote sobre el pecado del desagradecimiento: «¿Hay cura de aldea que pueda decir lo que mi amo ha dicho, ni hay caballero andante que pueda ofrecer lo que mi amo aquí ha ofrecido?» (II, 58, pág. 1165).

Esta cualidad esencial del don Quijote cervantino no fue reproducida por Avellaneda, cuyo personaje no posee en modo alguno las capacidades excepcionales de su homólogo cervantino, ni tiene un fino entendimiento en todo lo que no toca a los libros de caballería, ni muestra una extraordinaria capacidad oratoria. Mientras que los variados discursos del don Quijote cervantino provocan siempre la admiración de sus oyentes, el monótono discurso del don Quijote de Avellaneda produce un efecto muy distinto, como advierte el narrador tras el discurso en la plaza de Ateza, en la que conmina a los presentes a que les devuelvan el caballo y el rucio robados, amenazando en caso contrario a singular

---

<sup>20</sup> Baste citar el caso del rústico labrador que enferma y comienza a hablar «con tantos lugares retóricos, con tanta elegancia y policía de vocablos como Cicerón lo podía hacer delante del Senado» (J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op., cit., pág. 107), en el que se añan, como en don Quijote, la locura y la elocuencia, o el del paje de poco ingenio que se vuelve maniaco: «caído en la enfermedad, eran tantas las gracias que decía, los apodos, las respuestas que daba a los que le preguntaban, las trazas que fingía para gobernar un reino del cual se tenía por señor, que por maravilla le venían gentes a ver y oír, y el propio señor jamás se quitaba de la cabecera rogando a Dios que no sanase» (ibid., pág. 108). En este ejemplo se advierten características que concuerdan con la personalidad de Sancho, y el deseo del amo de que el loco no sane tiene un claro paralelo en las palabras que don Antonio Moreno expresa en Barcelona a propósito del intento de Sansón Carrasco de curar a don Quijote: «¡Oh señor —dijo don Antonio—, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? Pero yo imagino que toda la industria del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco; y si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza, su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía» (II, 65, pág. 1227).

<sup>21</sup> Cfr. al respecto A. Roldán Pérez, *Don Quijote: Del triunfalismo a la dialéctica*, op. cit., págs. 10-4.

batalla a todo el pueblo: «Dieron todos, en oyendo estos disparates, una grandísima risada»<sup>22</sup>. Y las mismas carcajadas se repiten al finalizar casi todos sus discursos. Si el héroe cervantino presenta un trastorno parcial del entendimiento y de la imaginativa, el de Avellaneda tiene esas cualidades totalmente alteradas, por lo que en ningún caso es capaz de despertar la admiración de quienes le escuchan, sino sólo su risa burlona. Al inicio de la obra, Avellaneda se hace eco del buen entendimiento del personaje cervantino en su estado de cordura, pero afirma que lo ha perdido totalmente, sin insistir, como hace Cervantes, en que lo conserva en lo que no atañe al tema caballeresco: «se descubriría ser hombre de buen entendimiento, y de juyzio claro, si no le hubiera perdido por averse dado sin moderación a leer libros de cavallerías» (I, 1, pág. 26). El trastorno total del entendimiento y de la imaginativa del personaje es ratificado en otro lugar: «...que el chaos que tenía en su entendimiento y confusión de species de que traya embutida la imaginativa le servían de tan desconcertado despertador, que apenas le dexavan dormir media hora seguida» (II, 23, pág. 210). Y el propio comportamiento del personaje, que nunca muestra las cualidades positivas de su homólogo cervantino, revela el carácter total de su trastorno.

Por otra parte, el don Quijote de Cervantes es capaz de elaborar los tres tipos de discursos contemplados en la *Retórica* aristotélica: el judicial, relacionado con las causas forenses, el demostrativo, relativo a la alabanza o al vituperio, y el deliberativo, en que se intenta persuadir al destinatario de que actúe de determinada forma en el futuro. Así, don Quijote sigue las normas retóricas de los discursos judiciales cuando se defiende de los ataques de sus adversarios, probando la veracidad de los libros de caballerías, y lo hace en conformidad con los tres estados de la cuestión establecidos por la retórica para el género judicial<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed., introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, vol. I, 7, pág. 140. En adelante citamos el *Quijote* de Avellaneda por esta edición.

<sup>23</sup> Según la retórica, el *status* es la cuestión capital, la pregunta que tiene que hacerse el juez al escuchar las declaraciones contradictorias de las partes. Se distinguen cuatro tipos fundamentales de *status*: de conjetura (*coniecturae*), de definición (*fnitionis*), de calificación (*qualitatis*) y de recusación (*translacionis*). Estos estados tratan de establecer, respectivamente, si han existido los hechos de que se culpa al acusado, la definición del delito, si los hechos son conformes a derecho, y si procede o no legalmente tratar los hechos. Según Antonio Roldán Pérez, las discusiones que entabla don Quijote sobre los libros de caballerías con otros personajes siguen el orden marcado por estas cuestiones. En primer lugar, se trata de establecer si han existido o no los caballeros andantes, y don Quijote dirime esta cuestión con el canónigo de Toledo; en segundo lugar, hay que definir qué es la caballería andante, y don Quijote trata esta cuestión con el cura, el barbero, el ama y su sobrina; en tercer lugar, hay que probar si las acciones de don Quijote son conformes a derecho, cuestión que disputa con el caballero del verde gabán; y por último, se trata de establecer si don Quijote tiene competencia legal para ser caballero, lo que discute con su sobrina. Vid. A. Roldán Pérez, *Don Quijote: del triunfalismo a la dialéctica*, op. cit., págs. 16 y sigs.

Sabe también elaborar discursos demostrativos para elogiar la gratitud, la fama, o la hermosura del alma, y es capaz de aconsejar a sus semejantes pronunciando discursos deliberativos, como hace ante el caballero del verde gabán en defensa de la vocación poética de su hijo.

Frente a la variedad elocutiva del don Quijote cervantino, los discursos del don Quijote de Avellaneda parecen ser siempre iguales. Avellaneda ha captado bien que una de las cualidades del don Quijote cervantino es precisamente su facilidad para la elocuencia, y de ahí que se vea en la obligación de hacerle pronunciar frecuentemente discursos. Pero en ellos no pone de manifiesto su habilidad oratoria y su capacidad de persuasión, sino simplemente su locura. En efecto, el personaje de Avellaneda no muestra, como el de Cervantes, un trastorno parcial que le permita razonar adecuadamente en los temas que no tienen que ver con los libros de caballerías, sino que está completamente desquiciado, y es incapaz de elaborar un discurso coherente sobre tema alguno. De entrada, el personaje se equivoca siempre al tomar a sus destinatarios por lo que no son. Así, en un intento de parodiar los discursos de Cicerón, el don Quijote de Avellaneda comienza su discurso a los aldeanos de Ateca llamándolos «Senado ilustre y pueblo romano invicto» (I, 7, pág. 139). En otra ocasión toma a los ciudadanos de Zaragoza por «valerosos príncipes y caballeros griegos» (I, 8, pág. 163), y llama más tarde «infanzones» a los congregados en la plaza de Sigüenza (II, 24, pág. 221). Y los contenidos de sus discursos, que apenas siguen las normas retóricas de composición, son difíciles de adscribir a un género oratorio concreto, ya que están formados por una sarta continuada e ilógica de ridículas incoherencias temáticas y sintácticas. Baste como muestra el siguiente fragmento del discurso de Zaragoza, en el que cree ser Aquiles y estar ante las murallas de Troya:

Valerosos príncipes y caballeros griegos, [...] ya veis el porfiado cerco que sobre esta ciudad famosa de Troya por tantos años avemos tenido, y que en quantas escaramuças avemos travado con estos troyanos y Héctor, mi contrario, a quien, siendo yo, como soy, Aquiles, vuestro capitán general, nunca he podido coger solo para pelear con él cuerpo a cuerpo y hazerle dar, a pesar de toda su fuerte ciudad, a Helena, con la qual se nos han alçado por fuerça. Conviene, pues, ¡o valerosos héroes!, que toméis agora mi consejo [...], el qual es que hagamos una paladión, o un cavallo grande de bronze, y que metamos en él todos los hombres armados que pudiéremos... (I, págs. 164-5).

Y continúa pretendiendo hacer la guerra de Troya en Zaragoza. Esta clase de perorata pseudo-deliberativa puede resultar graciosa la primera vez, pero, una vez leídos dos o tres discursos, el lector pierde el interés por los siguientes, pues

sabe perfectamente de antemano que van a ser muy parecidos. Por ello, la capacidad oratoria de uno y otro don Quijote resulta ser una de las diferencias esenciales entre las dos obras, de manera que el carácter excepcional y la habilidad discursiva del personaje de Cervantes lo convierten en un ser mucho más interesante que su homólogo.

Es posible que, como apunta Nicolás Marín, Avellaneda pretendiera ridiculizar expresamente a don Quijote debido a su atrevimiento de querer ser caballero y de anteponer un don a su nombre, cuando no era más que un hidalgo<sup>24</sup>. En cualquier caso, lo cierto es que los discursos de su don Quijote provocan una y otra vez la risa burlona de los circunstantes, pero no consiguen mantener la del lector, debido a su previsible carácter. Mientras que en el *Quijote* de Cervantes nos asombra la habilidad persuasiva del protagonista, y asistimos expectantes a sus discursos y razonamientos, que confieren a la obra gran parte de su interés, en el *Quijote* de Avellaneda la retórica no es aprovechada adecuadamente para aumentar el atractivo del personaje.

Además, en la obra de Cervantes hay muchos otros discursos pronunciados por personajes distintos a don Quijote. Así, Marcela pronuncia un discurso de tipo judicial en el que se defiende de las acusaciones de ingratitud de sus pretendientes, reclamando su derecho a la libertad de decisión. Cardenio improvisa otro largo discurso, esta vez de tipo ofensivo, adoptando la actitud de un fiscal para culpar a Luscinda y a don Fernando de traición, y Dorotea defiende su inocencia mediante otro discurso judicial de tipo defensivo. Estos y otros discursos están contruidos en conformidad con las normas retóricas de la época. Cervantes da muestra en ellos de conocer y dominar a la perfección las dos corrientes retóricas predominantes en el Siglo de Oro español: la greco-latina tradicional, heredera del conjunto de las obras de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, y la helenístico-bizantina, recogida en no pocos tratados retóricos de la segunda mitad del siglo XVI, y continuadora de las ideas de Hermógenes de Tarso, que desarrolló lo tocante a los estados de las causas judiciales y a la teoría de los estilos<sup>25</sup>.

En efecto, del análisis del *Quijote* se desprende que Cervantes conocía perfectamente el contenido de todas las operaciones retóricas: la *inventio*, o hallazgo de las ideas; la *dispositio*, o disposición de las mismas, la *elocutio*, consistente en su adorno, la *memoria*, que facilitaba el aprendizaje de los discursos, y a la

<sup>24</sup> Cfr. N. Marín, «Alonso Quijano y Martín Quijada», en *Estudios literarios sobre el siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 1994, 2ª ed, págs. 199-230.

<sup>25</sup> A propósito de estas corrientes y de los tratados retóricos en que se reflejan, cfr. A. Martín Jiménez, «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», en *Rhetorica*, 15, 1, 1997, págs. 1-39 y A. Martín Jiménez, *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997, págs. 13-43.

*actio*, operación relativa a su pronunciación. Cervantes se refiere explícitamente a estas operaciones retóricas en el prólogo de la *Galatea*, en el que pide comprensión hacia el estilo empleado por sus pastores, que no guarda el decoro exigido por las retóricas tradicionales en el apartado de la *elocutio*, y se disculpa por las demás objeciones que, según sus palabras textuales, «en la invención y en la disposición se pudieren poner»<sup>26</sup>, es decir, en la *inventio* y en la *dispositio* retóricas.

Cervantes usa con soltura los listados de lugares comunes de la *inventio* retórica, a los que podía acudir el orador para extraer los razonamientos de su discurso. Así se observa en las presentaciones que realiza de sus personajes, basadas siempre en los lugares comunes de persona, que incluyen el nombre, la nación, la edad, el sexo, el estado, la familia, la condición, las costumbres y los bienes de fortuna y de naturaleza de la persona de la que se habla, como se observa en el inicio de la novela del *Curioso impertinente*:

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales [...]. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres [...]. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza (I, 33, pág. 403).

Se vale también Cervantes magistralmente de otros lugares comunes, como los juegos con los nombres o etimologías de las palabras que tanto abundan en la obra<sup>27</sup>, el uso de la definición, del género y sus especies, de la exposición de las causas y los efectos de los hechos y de las circunstancias de los mismos, de los comparados, de los ejemplos o de los testimonios<sup>28</sup>. Los discursos del *Quijote* cervantino están contruidos mediante la acumulación de estos lugares comunes, que resultan fácilmente identificables una vez que se advierte su uso constante por parte del autor. Cervantes utiliza además estos lugares comunes de forma aislada para construir las conversaciones dialécticas entre sus personajes, y hace uso de ellos tanto en los pasajes más serios y elevados como en los irónicos. No en vano se define a sí mismo en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* de la siguiente manera: «Yo soy aquel que en la invención excede / A muchos;

<sup>26</sup> M. de Cervantes, *La Galatea*, Barcelona: Ramón Sopena, 1975, pág. 16.

<sup>27</sup> Cfr. al respecto los interesantes comentarios efectuados por Agustín Redondo a propósito de los nombres de los personajes del *Quijote* en su obra *Otra manera de leer el «Quijote»*, op. cit., passim.

<sup>28</sup> A propósito de los lugares comunes de la *inventio* retórica, cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1990, 3ª reimpr., §§ 373-99 y T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1989, págs. 95-9.

y al que falta en esta parte, / Es fuerza que su fama falta quede»<sup>29</sup>. Es de notar que el término «parte» es usado en esta ocasión por Cervantes debido a que la *inventio* era precisamente una de las *partes artis* de la retórica<sup>30</sup>.

Da muestras también Cervantes de conocer a la perfección las normas relativas a la *dispositio*, y sabe adecuar el exordio, la narración, la argumentación y el epílogo de sus disertaciones, como se observa con toda claridad en los de Cardenio o Dorotea, a las normas establecidas por la retórica para los distintos tipos de discurso. En este sentido, usa a su conveniencia los recursos establecidos por la corriente greco-latina tradicional, que aconsejaba la brevedad de la narración, o por la corriente helenístico-bizantina, que se inclinaba por la ampliación de la misma. Según convenga al caso, Cervantes emplea una narración breve, como en el parlamento del galeote que cuenta escuetamente su vida, o ampliada, como en los mencionados discursos de Cardenio y Dorotea, donde se nos cuentan todos los pormenores de los hechos siguiendo las propuestas de Hermógenes para amplificar la narración<sup>31</sup>.

Muestra también Cervantes su dominio en la aplicación de las figuras retóricas de la *elocutio*, y es obvio que conoce y desarrolla las teorías estilísticas heredadas de los planteamientos de Hermógenes de Tarso, quien había defendido la variedad de los estilos<sup>32</sup>, ya que hace referencia explícita a algunos de los estilos

<sup>29</sup> M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. y comentarios de Miguel Herrero García, Madrid, C.S.I.C.-Instituto «Miguel de Cervantes», 1983, IV, vv. 28-30, págs. 253-4.

<sup>30</sup> A este respecto, y tras considerar el doble sentido de la palabra «invención», como parte de la oratoria y como un término que se refiere a la capacidad de introducir nuevas técnicas novelísticas o teatrales, Stephen Gilman cree que Cervantes la usa en el segundo de los sentidos. Cfr. al respecto S. Gilman, *La novela según Cervantes*, op. cit., págs. 79-142. Aun admitiendo que Cervantes usa en ocasiones la palabra en el sentido apuntado por Gilman, éste no advierte la maestría de Cervantes en el uso de los recursos de la *inventio* retórica, ni observa que se refiere a la misma en el pasaje citado del *Viaje del Parnaso* denominándola *parte*, lo que incide en el carácter retórico del término.

<sup>31</sup> Cfr. al respecto A. Martín Jiménez, «Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*», op. cit.

<sup>32</sup> La obra de Hermógenes destaca sobre todo por su teoría de los estilos, que se remonta a Aristóteles a través de Dionisio de Halicarnaso y de Demetrio de Falero. Hermógenes propone siete tipos básicos de estilo, cuyo fundamento son las cualidades del discurso de Demóstenes. Estos tipos de estilo o «ideas», con sus denominaciones griegas y latinas, son los siguientes: *Saphenéia* o *claritas* (claridad), *Mégethos* o *amplitudo* (grandeza), *Kallos* o *pulchritudo* (belleza), *Gorgótes* o *torvitas* y *celeritas* (rigor y rapidez), *Éthos* o *morata oratio* (carácter o estilo caracterizado), *Alétheia* o *veritas* (sinceridad) y *Deinótes* o *gravitas* (fuerza). A su vez, algunos de estos siete tipos de estilo o «ideas» son subdivididos en nuevos tipos, de forma que el sistema de Hermógenes está constituido por un total de 20 «ideas»: 1. *Claritas*: *puritas*, *elegantia*; 2. *Amplitudo*: *dignitas*, *asperitas*, *vehementia*, *sublimitas*, *splendor*, *plenitudo*; 3. *Pulchritudo*; 4. *Torvitas* o *celeritas*; 5. *Morata oratio*: *simplicitas*, *suavitas*, *subtilitas*, *modestia*; 6. *Veritas*; 7. *Gravitas*. Para cada una de las veinte «ideas» Hermógenes preceptúa unos determinados temas, figuras, vocablos y tipos de sintaxis. Como consecuencia, su sistema resulta de una gran riqueza, y proporciona un muy variado elenco de estilos diferentes de posible aplicación en un mismo texto que fueron cultivados por los autores literarios del clasicismo. Cfr. al respecto A. Patterson, *Hermogenes and the*

del autor griego, como la *aspezeza* y la *suavidad* o «blandeza»<sup>33</sup>. Y se refiere además a la operación retórica de la *actio* cada vez que nos explica el aspecto, los gestos y la modulación de la voz del orador, como hace a propósito del discurso de Dorotea: «Todo esto dijo sin parar la que tan hermosa mujer parecía, con tan suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura» (I, 28, pág. 348).

Avellaneda se sirve también de la retórica, pero no llega a aprovechar sus preceptos con la misma maestría que Cervantes. La propia imitación del *Quijote* cervantino obliga al autor a introducir algunos discursos, pero no muestra tener unos conocimientos retóricos como los de Cervantes ni hacer un uso tan apropiado de los mismos. Contrariamente a Cervantes, que domina todos los tipos de discursos retóricos, y presenta los episodios argumentales de Marcela, de Cardenio, de Dorotea o de Ana Félix a través de discursos judiciales, Avellaneda se limita a reproducir los discursos incoherentes de su don Quijote y a añadir algunos discursos deliberativos, pronunciados en ocasiones por algún personaje secundario que intenta convencer a otro de que realice alguna acción. Pero en estas ocasiones no llega a producirse, como ocurre frecuentemente en el *Quijote* cervantino, una auténtica confrontación dialéctica. Mientras que los personajes de Cervantes se enzarzan en prolongadas discusiones sobre temas diversos, los de Avellaneda parecen rehuir los enfrentamientos sostenidos. De hecho, en buen número de ocasiones tienen ya tomadas sus decisiones de antemano, y parecen no escuchar los razonamientos de sus contrincantes. Por ello, los discursos de Avellaneda se convierten en meras imitaciones formales de los de Cervantes, y no derivan en discusiones que muestren visiones contrapuestas de la realidad. Así, cuando mossen Valentín intenta persuadir de que regrese a su pueblo al don Quijote de Avellaneda, éste no se toma mucho tiempo para refutar sus argumentos, y, tras esgrimir una escueta argumentación sobre las dificultades que hay que superar para alcanzar la gloria (basada por lo tanto en la causa final, uno de

---

*Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton: Princeton University Press, 1970; J. Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden: Brill, 1976; A. Sánchez Royo, «Introducción» a Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo de fuerza*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, págs. 5-32, págs. 26-7 y C. Ruiz Montero, «Introducción» a Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, Madrid: Gredos, 1993, págs. 786, págs. 24-5. A propósito de la influencia de Hermógenes en el estilo de Cervantes, vid. L. López Grigera, «Introducción a una lectura retórica de Cervantes: *El Quijote* a la luz de Hermógenes», en L. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, págs. 163-78.

<sup>33</sup> Así se observa en el pasaje en el que don Quijote contesta al eclesiástico en el palacio de los duques: «Las reprehensiones santas y bien intencionadas otras circunstancias requieren y otros puntos piden: a lo menos, el haberme reprendido en público y tan ásperamente ha pasado todos los límites de la buena reprehensión, pues las primeras mejor asientan sobre la *blandura* que sobre la *aspezeza*» (II, 32, pág. 940).

los lugares comunes de la *inventio*), lo tacha de cobarde y se apresura a zanjar la discusión, alejándose cuanto antes de su casa (I, 7, págs. 147-52).

Hay otras ocasiones en que Avellaneda intenta imitar las discusiones dialécticas del *Quijote* cervantino, pero no llegan nunca a alcanzar su mismo grado de elaboración. En un pasaje en que don Quijote critica con cierta impertinencia la pequeñez de la dama de Álvaro Tarfe, éste le responde con una serie de razonamientos extraídos de la *inventio* retórica, como son los testimonios a modo de definición tomados de Aristóteles y Cicerón, los comparados y los silogismos parcialmente encubiertos que demuestran que es más difícil ver un defecto en las cosas pequeñas que en las grandes, por lo que la pequeñez de su amada no constituye un defecto, sino una virtud. Y ante estas consideraciones, siguiendo una actitud nada parecida a la de su homólogo cervantino, que nunca renuncia a una confrontación dialéctica, el don Quijote de Avellaneda se da por satisfecho, y propone zanjar la discusión e ir a cenar (I, 1, págs. 36-8).

Algo parecido ocurre en los discursos deliberativos incluidos al comienzo del relato del *Rico Desesperado*, intercalado en la sexta parte del *Quijote* de Avellaneda. Esta historia guarda un notable paralelo con la novela del *Curioso impertinente* inserta en el *Quijote* de Cervantes. En conformidad con la distinción retórica entre tesis, o cuestión general, e hipótesis, o cuestión particular, ambos relatos representan ejemplos o hipótesis particulares que intentan demostrar determinadas tesis generales, relacionadas con la nocividad de dejarse llevar por unos celos excesivos o de tomar la determinación de abandonar un convento. La novela del *Curioso impertinente* sirve de hipótesis para demostrar la tesis que el mismo narrador expone con las siguientes palabras: «Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo» (I, 34, págs. 427-8), mientras que el relato del *Rico desesperado* es una hipótesis destinada a probar la tesis resumida por uno de los canónigos: «como dijo bien el sabio prior al galán quando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dexan» (II, 16, pág. 88). Además, Avellaneda se sirve, al igual que Cervantes, de los lugares de persona de la *inventio* retórica para presentar a su protagonista, y en ambos relatos se producen enfrentamientos dialécticos entre los personajes.

El Anselmo de Cervantes, deseoso de conocer si su mujer le será siempre fiel, intenta convencer a su amigo Lotario de que ponga a prueba su fidelidad, y éste a su vez procura persuadirle de la insensatez del proyecto. Pero mientras que entre Anselmo y Lotario se mantiene una prolongada y atractiva discusión dialéctica, en la que salen a relucir todos los lugares comunes de la *inventio* retórica, no ocurre lo mismo en el relato de Avellaneda. En efecto, cuando el protagonista, el señor de Japelín, decide ingresar en un convento, uno de sus amigos intenta convencerlo de que abandone su determinación mediante un discurso deliberativo. En él recurre a algunos lugares comunes de la *inventio*: así,

incluye una alabanza encubierta del destinatario para captar su benevolencia, hace mención de los lugares de persona de su amigo para destacar su elevada condición social y lo inadecuado de renunciar a ella, se vale de la definición de la libertad, que juzga contraria a la vida monástica, y acude a la moción de sentimientos, suplicándole por la memoria de su padre y en nombre de su propia amistad que abandone el convento. Sin embargo, el señor de Japelín confiesa que ya estaba arrepentido de haber ingresado en el convento antes de escuchar el discurso de su amigo, por lo que dicho discurso no resulta decisivo en su determinación de abandonarlo. Y cuando su decisión es conocida por el prior, éste intenta a su vez convencerlo de que está equivocado, pronunciando otro discurso deliberativo de signo contrario al del amigo. Pero el discurso del prior no sirve de nada, y el señor de Japelín, sin querer rebatir sus argumentos, se limita a contestar lo siguiente cuando el prior acaba de hablar: «No ay, padre mío, que dar ni tomar más sobre este negocio, que estoy resuelto en lo que tengo dicho y lo tengo muy bien mirado y tanteado todo» (II, pág. 57). De esta forma, la confrontación entre Lotario y Anselmo resulta a todas luces más atractiva que la que se produce en el relato de Avellaneda, quien no desarrolla un auténtico enfrentamiento dialéctico, sino que se limita a exponer dos discursos aislados que no interaccionan entre sí.

Avellaneda muestra en otras ocasiones un cierto conocimiento de la retórica<sup>34</sup>, y se sirve de sus normas. Así, en la aventura del melonar, don Quijote y Sancho intentan convencerse mutuamente, con algunos argumentos retóricos, de la conveniencia de atacar o no a la persona que cuida los melones armado con una lanza, y, a imitación de su homólogo cervantino, el Sancho de Avellaneda recurre en última instancia a la moción de sentimientos, echándose incluso a llorar (I, 6, págs. 119-26); en otra ocasión, la disputa retórica versa sobre la conveniencia de permitir o no a Bárbara que prosiga viaje con ellos al llegar a Alcalá (III, 27, págs. 68-71); el secretario de don Carlos, disfrazado de doncella, pronuncia un discurso para persuadir a don Quijote de que se encamine a Toledo, con el fin encubierto de ingresarlo en un manicomio (III, 34, págs. 186-7), y don Carlos intenta convencer a Sancho por medio de un discurso deliberativo de que abandone a su señor y entre al servicio del Archipámpano de Sevilla (III, 35, págs. 192-195). Asimismo, y a imitación también de Cervantes, Avellaneda se sirve de ciertos recursos elocutivos, como se advierte en sus descripciones irónicas del amanecer<sup>35</sup>, o en el uso insistente de

<sup>34</sup> Al final del relato del *Rico desesperado*, por ejemplo, los personajes que lo han escuchado alaban «la buena disposición de la historia» (II, 16, pág. 89), en clara referencia a una *dispositio* retórica trasladada al ámbito poético.

<sup>35</sup> Avellaneda hace decir a su don Quijote lo siguiente: «...al asomar por los balcones de nuestro horizonte el ardiente enamorado de la esquiva Daphnes...» (I, 11, pág. 210).

zeugmas<sup>36</sup>. Sin embargo, los discursos retóricos y sus menguadas réplicas no llegan nunca a alcanzar en la obra de Avellaneda el nivel de las discusiones dialécticas de Cervantes, las cuales resultan esenciales para ofrecer una pluralidad de visiones distintas y contrapuestas de la realidad, y colaboran por ello en gran medida a aumentar la calidad humana y artística de su obra.

Esto queda también de manifiesto en el hecho de que el Sancho y el don Quijote de Avellaneda no sólo no conversan e intercambian puntos de vista con la frecuencia con que lo hacen sus homólogos cervantinos, sino que ni siquiera se escuchan. Y si el Sancho de don Quijote permanece con su señor no sólo por el deseo de gobernar una ínsula, sino también porque admira su ingenio excepcional y su elocuencia, el lector del libro de Avellaneda llega a asombrarse de que su Sancho siga al lado de su amo, cuando no siente por él admiración alguna ni parece prestarle atención<sup>37</sup>.

En definitiva, aunque Avellaneda emplea recursos retóricos, seguramente como resultado de la imitación de la obra de Cervantes, lo hace en mucha menor medida que éste, y con peores resultados. La comparación entre los dos *Quijotes* a la luz de la retórica de la época muestra que Cervantes no sólo no era un ingenio lego en la materia, sino que la conocía y la dominaba a la perfección, y que, basándose en las teorías de Huarte de San Juan, construyó la personalidad de don Quijote como la de un ser excepcional y un perfecto orador. Avellaneda, en cambio, convierte a don Quijote en un personaje ridículo incapaz de hilvanar un discurso mínimamente coherente. Esta elección satírica, que ni siquiera mantiene la hilaridad a causa de su monotonía, priva al personaje de las altas dotes de humanidad del don Quijote cervantino. Además, Cervantes se sirve continua y magistralmente de la retórica en diversos pasajes de su obra para presentar visiones contrapuestas de la realidad, y Avellaneda parece rehuir la pluralidad de perspectivas que confieren a la obra de Cervantes gran parte de su modernidad. Avellaneda, en suma, no sabe sacar a la retórica el mismo partido que Cervantes, y el uso excepcional que éste hace de la misma colabora en gran medida a lograr que su obra alcance un nivel artístico muy superior al del libro de su rival.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ  
Universidad de Valladolid

<sup>36</sup> Esta insistencia es vista como un defecto estilístico por Fernando García Salinero. Vid. su «Introducción crítica sobre el autor» a A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Madrid: Castalia, 1971, págs. 7-37 y 17-8.

<sup>37</sup> A este respecto, Fernando García Salinero dice lo siguiente: «Este Sancho [...] no dialoga con su amo, ni demuestra tener con él una armonía preestablecida; este Sancho habla su propio idioma, sin que se produzca esa ósmosis lograda en el *Quijote* cervantino entre caballero y escudero: cada uno habla en soliloquios, pero ni se escuchan, ni, en consecuencia, se oyen. No es posible, pues, que haya *quijotización* o *sanchificación*», (F. García Salinero, «Introducción crítica sobre el autor», op. cit., pág. 14).

# GRAMÁTICA Y RETÓRICA EN LOS SONETOS DE LA PARTE PRIMERA DE LAS *RIMAS* DE LOPE DE VEGA<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo voy a estudiar los recursos expresivos de los que se vale Lope de Vega en los sonetos de la parte primera de sus *Rimas*, desde una doble perspectiva: la gramatical y la retórica.

De las Artes del *Trivium* se sabe que la Gramática atendía al principio de la corrección gramatical, como la Dialéctica y la Retórica, a los principios de verdad y belleza, respectivamente. Por lo tanto, me centraré en el mensaje elocutivo —*quo modo dicamus*— para explicar detalladamente los procedimientos lingüísticos del estilo a través de los tropos y figuras empleados, ya que en ellos se halla el lugar de encuentro entre dos conceptos lingüísticos: isotopía (refuerzo de la norma) y metábole (desvío de ésta).

Como ha explicado Pozuelo Yvancos<sup>2</sup>: «la exornación elocutiva hace que el discurso artístico sea verbalmente más denso que el de la lengua común». Esa densidad es equivalente, como indica Pozuelo, al concepto de opacidad de Todorov<sup>3</sup>, para quien lo que los recursos ornamentales que son las figuras retó-

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Estructura y evolución del solecismo en el teatro de Lope de Vega», financiado por la Fundación Caja de Madrid.

<sup>2</sup> José Manuel Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 169.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato. Comunicaciones*, 8 (1974), pág. 234.

ricas tienen en común es «su opacidad, es decir, su tendencia a hacernos percibir el discurso mismo<sup>4</sup> y no sólo su significación»<sup>5</sup>.

En el planteamiento que hace el Grupo de Lieja<sup>6</sup> acerca de la función poética (ellos la llaman función retórica), tiene un importante papel la noción de desvío artístico, heredada de anteriores posiciones teóricas de índole formal, que en su relación con la norma lingüística, que constituye el grado cero, permite una explicación del estilo.

Tanto los tropos como las figuras están sometidos a una doble clasificación: la primera está vinculada a la tradicional oposición *in verbis singulis* (*in absentia*, por selección paradigmática → tropos) / *in verbis coniunctis* (*in praesentia*, por combinación sintagmática → figuras); la segunda depende de las operaciones de modificación a las que es sometido el material lingüístico para la obtención sistemática del *ornatus*; éstas constituyen la *quadripartita ratio*, que contiene las categorías operacionales de *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *immutatio*. A esta última clasificación muy especialmente van a ir dedicadas las siguientes páginas.

En estricta correspondencia con las unidades básicas de palabra y oración, los vicios contra la virtud gramatical de la corrección idiomática aparecen tipificados desde antiguo bajo los términos clásicos de barbarismo y solecismo, respectivamente, que estudia Lausberg<sup>7</sup>, y a los que tanto Nebrija<sup>8</sup> como Correas<sup>9</sup> dedicarán sendos capítulos de sus Gramáticas, siguiendo en esto las pautas fijadas por los gramáticos de la tardía latinidad, por ejemplo, Donato<sup>10</sup>.

Bajo el término barbarismo queda englobada toda forma de incorrección que afecte a la palabra en cuanto unidad aislada, y bajo el término solecismo, toda forma de incorrección que afecte a la «juntura de las palabras» en la unidad oración.

Los vicios representados por los conceptos anteriores serán objeto de constantes censuras, por parte de gramáticos y rétores, siempre que se consideren reflejo de un deficiente conocimiento del código de la lengua. No obstante, barbarismo y solecismo perderán circunstancialmente, por razones artísticas de ornato, su condición de vicios censurables y adquirirán el estatuto de una

<sup>4</sup> Función poética.

<sup>5</sup> Función representativa.

<sup>6</sup> Grupo de Lieja, *Retórica general*, Barcelona: Paidós, 1987, págs. 56 y sigs., 77 y 86.

<sup>7</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1966-68, t. II, parágrafo 470.

<sup>8</sup> Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Aguilar, 1992, págs. 211-2.

Resulta útil el libro de Alberto Ramajo Caño, *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.

<sup>9</sup> Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, Madrid: CSIC, 1954, págs. 386-7.

<sup>10</sup> Donato, *Ars grammatica, en Grammatici Latini*, ed. de H. Keil, Leipzig: Teubner, 1864, t. IV, págs. 392-4. Puede consultarse R.H. Robins, *Breve historia de la lingüística*, Madrid: Paraninfo, 1974.

nueva categoría, según la cual quedarán tipificados bajo las también clásicas denominaciones de metaplasmo y figura (cfr. H. Lausberg<sup>11</sup>, párrafo 471) o metaplasmo y metataxis, según terminología del grupo de Lieja, como recoge T. Albaladejo<sup>12</sup>.

La investigación que aquí llevo a cabo está basada en una selección de sonetos de la parte primera de las *Rimas*, que figura en las *Obras escogidas*<sup>13</sup> de Lope de Vega, y como ya adelanté, va a tomar como referencia las cuatro categorías modificativas constitutivas de la *Quadripartita ratio* de Quintiliano<sup>14</sup>, conocidas con los términos de:

- 1) Adición (lat. *Adiectio*, gr. *Pleonasmos*)
- 2) Supresión (lat. *Detractio*, gr. *Endeia*)
- 3) Permutación o Inversión (lat. *Transmutatio*, gr. *Anastrophe*)
- 4) Sustitución (lat. *Immutatio*, gr. *Enallage*).

Tales categorías representan un conjunto de operaciones básicas de modificación que, actuando ya sobre la palabra, ya sobre la oración, marcan precisamente la transición del dominio de la Gramática al de la Retórica, hecho que J. A. Mayoral<sup>15</sup> representa de forma esquemática del modo siguiente:

Dominio de la Gramática	Dominio de la Retórica	
Niveles lingüísticos:	Categorías modificativas:	
— Palabra		
Nivel fónico	Adición, Supresión, Inversión, Sustitución	Metaplasmos
Nivel léxico	Sustitución	Tropos
— Oración		
Nivel gramatical	Adición, Supresión, Inversión, Sustitución	Figuras: — de palabra — de pensamiento

En este trabajo sólo atenderé a la primera y a la última de las categorías operacionales de Adición y Sustitución, para llevar a cabo un análisis exhaustivo.

<sup>11</sup> Op. cit.

<sup>12</sup> Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1991, pág. 137.

<sup>13</sup> Félix Lope de Vega Carpio, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1964, t. II, págs. 49-68.

<sup>14</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Madrid: Hernando, 1987, vol. I, pág. 5.

<sup>15</sup> José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis, 1994, pág. 33.

## ESQUEMA DEL MATERIAL ANALIZADO DESDE EL ÁMBITO DE LA RETÓRICA AL DE LA GRAMÁTICA

Así se registran 21 fenómenos<sup>16</sup> distintos. Se van a mover fundamentalmente en dos niveles:

- a) Nivel léxico en la palabra: tropos
- b) Nivel gramatical en la oración: figuras: de dicción o palabra  
: de pensamiento

a) Nivel léxico en la palabra: tropos: se registran 10 tipos de figuras semánticas con 210 casos. De ellas haré una división:

- a<sub>1</sub>) Equivalencias semánticas: 6 tipos con 137 casos:
  - Sinonimia: 26 ejemplos .....
  - ANTONIMIA: 71 ejemplos ..... paradigma, palabra
  - Doblete etimológico: 2 ejemplos .....
  - Antítesis: 20 ejemplos .....
  - Oxímoron: 8 ejemplos ..... sintagma, oración
  - Perífrasis: 10 ejemplos .....

- a<sub>2</sub>) Licencias semánticas: tropos: 4 tipos con 73 casos:
  - METÁFORA: 49 ejemplos .....
  - Metonimia: 8 ejemplos ..... paradigma, palabra
  - Sinécdoque: 2 ejemplos .....
  - Alegoría: 14 ejemplos ..... sintagma, oración

- b) Nivel gramatical en la oración: figuras:
  - b<sub>1</sub>) Figuras de dicción: 8 tipos con 185 casos. De ellas haré una división:

- b<sub>1</sub>a) Figuras morfológicas:
  - b<sub>1</sub>a<sub>1</sub>) Equivalencias morfológicas: 3 tipos con 12 casos:

- POLÍPTON: 9 ejemplos
- Anfibología: 2 ejemplos
- Paronomasia: 1 ejemplo (nivel morfo<sup>17</sup>-fonológico<sup>18</sup>)

- b<sub>1</sub>b) Figuras sintácticas: 5 tipos con 173 casos. De ellas haré otra división:

- b<sub>1</sub>b<sub>1</sub>) Equivalencias sintácticas: 2 tipos con 8 casos:

- Diseminación-Recolección: 2 ejemplos
- PARALELISMO: 6 ejemplos

- b<sub>1</sub>b<sub>2</sub>) Licencias sintácticas: 3 tipos con 165 casos:

- EPÍTEO: 150 ejemplos

<sup>16</sup> Fernando Marcos Álvarez, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1989. También A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972.

<sup>17</sup> Figura.

<sup>18</sup> Metaplasmo.

- Pleonasma: 10 ejemplos
- Hendíadis: 5 ejemplos
- b<sub>2</sub>) Figuras de pensamiento: figuras textuales: 3 tipos con 8 casos. De ellas haré una división:
  - b<sub>2</sub>a) Equivalencias textuales: 1 tipo con 4 casos:
    - Anáfora: 4 ejemplos
  - b<sub>2</sub>b) Licencias textuales: 2 tipos con 4 casos:
    - NEGACIÓN EXPRESIVA: 3 ejemplos
    - Amplificatio (corrección): 1 ejemplo

#### TIPOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LOS EJEMPLOS ESTUDIADOS

Detallaré cada uno de estos 21 fenómenos o tipos distintos<sup>19</sup>:

1<sup>o</sup>) En la **Sinonimia** nos encontramos con 3 subtipos:

1<sup>a</sup>) Sinonimia en el paradigma de la lengua española:

«victorias - triunfos», pág. 57<sup>20</sup>

«inmortal - eterno», pág. 60

«lisonjas - engaños», pág. 62

«desierta - yerma», pág. 62

En estos ejemplos predomina el procedimiento léxico sobre el morfológico; y se establece entre ambos términos sinónimos una relación biunívoca, de tal manera que victoria es igual a triunfo y viceversa.

1<sup>b</sup>) Sinonimia en el sintagma de la lengua española (sinónimos funcionales):

A	B
«ruinas	/ pedazos», pág. 53
«incendio	/ fuego», pág. 53
« <u>s</u> in color	/ oscura», pág. 63
«heroico	/ generoso», pág. 65
«trágico	/ <u>i</u> nfeliz», pág. 66

Aquí predomina también el procedimiento léxico sobre el morfológico-sintáctico, pero se establece entre ambos términos sinónimos una relación sólo unívoca, ya que A entraña a B, y no al revés: las ruinas son pedazos pero los pedazos no son necesariamente ruinas.

<sup>19</sup> Pueden consultarse de Antonio García Berrio, «A text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8 (1979), págs. 435-58, y, *Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: Tipología del macrocomponente sintáctico*, RFE, Anejo LX/1978-80 (1980).

<sup>20</sup> La paginación corresponde a la edición manejada de las *Obras escogidas* de Lope de Vega, según figura en la referencia bibliográfica.

1<sup>o</sup>c) Sinonimia múltiple asociada:

1<sup>o</sup>c<sub>1</sub>) En el paradigma: «palabras LOCAS - conceptos VANOS», pág. 67

1<sup>o</sup>c<sub>2</sub>) En el sintagma: «enojado - valiente - FUGITIVO  
satisfecho - ofendido - RECELOSO», pág. 60

1<sup>o</sup>c<sub>3</sub>) En el paradigma-sintagma: «Noche, fabricadora de embelecos,  
loca, IMAGINATIVA, QUIMERISTA»<sup>21</sup>, pág. 61

Ahora sólo está presente el procedimiento léxico.

2<sup>o</sup>) En la **Antonimia** nos encontramos con 4 subtipos:

2<sup>o</sup>a) Antonimia complementaria:

2<sup>o</sup>a<sub>1</sub>) en el paradigma: «razón / contra razón», pág. 50

«gusto / disgusto», pág. 50

«mortales / inmortales», pág. 53

«partir sin alma / ir con alma ajena», pág. 55

En estos ejemplos se arbitra el procedimiento morfológico-sintáctico.

«ama / aborrece», pág. 52

«propio / extraño», pág. 53

«quedarse / partirse», pág. 55

«alegría / tristeza», pág. 58

«vida / muerte», pág. 63

«paz / guerra», pág. 64

Ahora se hace presente el procedimiento léxico.

2<sup>o</sup>a<sub>2</sub>) en el sintagma (antónimos funcionales):

«amado / odioso»<sup>22</sup>, pág. 58

«desmayarse / atreverse»<sup>23</sup>, pág. 60

«alentado / mortal»<sup>24</sup>, pág. 60

«hiela / enciende»<sup>25</sup>, pág. 61

«antigua / nuestra»<sup>26</sup>, pág. 65

«armada / desnuda»<sup>27</sup>, pág. 62

En estas parejas de términos antónimos sólo se observa el procedimiento léxico.

2<sup>o</sup>b) Antonimia recíproca:

2<sup>o</sup>b<sub>1</sub>) En el paradigma:

<sup>21</sup> El subrayado corresponde al sintagma; el doble subrayado, al paradigma.

<sup>22</sup> Las antonimias marcadas paradigmáticamente serían: «amado / odiado», o «amoroso / odioso».

<sup>23</sup> «Acobardarse / atreverse» o «desmayarse / estar consciente».

<sup>24</sup> «Alentado / desalentado» o «mortal / inmortal, viviente».

<sup>25</sup> «Hiela / abrasa» o «enciende / apaga».

<sup>26</sup> «Antigua / moderna, actual» o «nuestra / suya, ajena».

<sup>27</sup> «Armada / desarmada» o «desnuda / vestida».

- «noche / día», pág. 53  
 «da / recibe», pág. 54  
 «nací / muero», pág. 55  
 «pagas / debes», pág. 59  
 «ganado / perdido», pág. 67

Sólo se detecta el procedimiento léxico, y no se observan ejemplos en el sintagma de antónimos recíprocos funcionales.

2<sup>o</sup>c) Antonimia gradual:

2<sup>o</sup>c<sub>1</sub>) En el paradigma:

- «pobre / rico», pág. 49  
 «negra / blanca», pág. 53  
 «medio / extremos», pág. 59  
 «humilde / altivo», pág. 60  
 «bajo / alto», pág. 65  
 «pesados / livianos», pág. 67

Aquí, en estos ejemplos, se utiliza el procedimiento léxico.

2<sup>o</sup>c<sub>2</sub>) En el sintagma (antónimos graduales funcionales):

- «llano / alto»<sup>28</sup>, pág. 49  
 «breves / muchos»<sup>29</sup>, pág. 50  
 «nueva / antigua»<sup>30</sup>, pág. 64  
 «estrecho / grandeza»<sup>31</sup>, pág. 65

En estas parejas de antónimos sólo se emplea el procedimiento léxico.

2<sup>o</sup>d) Antonimia múltiple asociada:

2<sup>o</sup>d<sub>1</sub>) A través de antónimos en diferentes planos:

- «creer SOSPECHAS / negar VERDADES»<sup>32</sup>, pág. 55

<sup>28</sup> Las antonimias marcadas paradigmáticamente serían: «llano / ondulado» o «alto / bajo».

<sup>29</sup> «Breves / extensos» o «muchos / pocos».

<sup>30</sup> «Nueva / vieja» o «antigua / moderna».

<sup>31</sup> «Estrecho / anchura» o «grandeza / pequeño».

Obsérvese, también, la irregularidad paradigmática al oponer adjetivo a sustantivo, y no a otro adjetivo, que sería gramaticalmente lo esperable.

<sup>32</sup> La oposición «creer / negar» se establece en el sintagma entre antónimos complementarios funcionales, puesto que en el paradigma las oposición sería: «creer / dudar» o «negar / afirmar». Obsérvese que «creer» puede funcionar como quasisinónimo de «afirmar», pero «sospechas» no actúa sinónimicamente con respecto a «verdades», ya que cuando se sospecha se corre el doble riesgo de la verdad o mentira.

Por otra parte, la oposición «sospechas / verdades» se establece en el paradigma entre antónimos graduales, puesto que se puede establecer el siguiente orden: \*mentiras / sospechas / verdades.

En el mismo caso estaría el siguiente ejemplo: «tierno se ALLEGA, airado se RETIRA». A través del subrayado simple se marca la antonimia gradual sintagmática, y mediante el subrayado doble, la antonimia complementaria paradigmática.

2<sup>o</sup>d<sub>2</sub>) A través de antónimos en idénticos planos:

«desengaño ... MUERTE / engaño ... VIDA»<sup>33</sup>, pág. 58

2<sup>o</sup>d<sub>3</sub>) a través de sinónimos - antónimos:

«dos contrarios<sup>34</sup>, dos muertos<sup>35</sup>, dos deseos<sup>36</sup>,  
pues muelo en FUEGO y me deshago en LLANTO»<sup>37</sup>, pág. 66

2<sup>o</sup>d<sub>4</sub>) mezcla de los tres casos anteriores:

«Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso»<sup>38</sup>, pág. 60

3<sup>o</sup>) En el **Doblete etimológico** nos encontramos con 2 subtipos:

3<sup>o</sup>a) Doblete etimológico de base morfológica:

«rompida» - «rota», pág. 64  
p.p. regular, débil / p.p. irregular, fuerte.

<sup>33</sup> Tanto la pareja «desengaño / engaño» como «muerte / vida» se mueven dentro de la antonimia complementaria en el paradigma. La única diferencia observable es el procedimiento lingüístico empleado; en la primera pareja: procedimiento morfológico sintético y en la segunda pareja: procedimiento léxico.

<sup>34</sup> Aclara la antonimia.

<sup>35</sup> Aclara la sinonimia entre «muelo» y «deshago».

<sup>36</sup> Vuelve a aclarar la antonimia entre los dos contrarios: «fuego» / «llanto».

<sup>37</sup> Entre «muelo» y «deshago» se establece una sinonimia en el sintagma a través de una relación unívoca, ya que morir es deshacerse, pero deshacerse no es necesariamente morir. Entre «fuego» y «llanto» se establece una antonimia complementaria funcional en el sintagma, puesto que en el paradigma las oposiciones serían: «fuego / hielo» o «llanto / risa».

<sup>38</sup> Entre «desmayarse» y «atreverse» se establece una antonimia complementaria en el sintagma, pero entre «atreverse» y «estar furioso» se establece una sinonimia en el sintagma e introduce la variante de antonimia gradual a la antonimia complementaria anterior.

Entre «áspero» y «tierno», y entre «liberal» y «esquivo» se establece una antonimia gradual en el sintagma, respectivamente. Pero, a su vez, entre «áspero» y «esquivo», y entre «tierno» y «liberal» se establece una sinonimia en el sintagma.

Entre «alentado» y «mortal» se establece una antonimia complementaria en el sintagma, pero entre «difunto» y «vivo» se establece una antonimia complementaria en el paradigma. A su vez, entre «alentado» y «vivo», y entre «mortal» y «difunto» se establece una sinonimia en el paradigma.

Entre «leal» y «traidor» se establece una antonimia complementaria paradigmática, pero entre «cobarde» y «animoso» se establece una antonimia gradual (recuérdese «desmayarse, atreverse, estar furioso» del primer verso) paradigmática. A su vez, entre «cobarde» y «desmayarse» se establece una sinonimia en el sintagma, y entre «animoso» y «atreverse» se establece una sinonimia en el paradigma.

En el mismo caso estaría el siguiente ejemplo de la pág. 60:

«mostrarse, **alegre, triste, humilde, altivo,**

enojado, valiente, FUGITIVO,

satisfecho, ofendido, RECELOSO».

3<sup>º</sup>b) Doblete etimológico de base fonética:

«huyeron - fugitivo», pág. 51

f- > h<sup>i</sup>- > 0 / f- latina conservada

-g<sup>e.i</sup>- > y / -g<sup>e.i</sup>- > x

4<sup>º</sup>) En la **Antítesis** nos encontramos con 6 subtipos:

4<sup>º</sup>a) Verbo - Adjetivo: procedimiento léxico:

«Árboles, ya mudó su fe constante», pág. 50

«hablar entre las mudas soledades», pág. 55

4<sup>º</sup>b) Sustantivo - Adjetivo: procedimiento léxico:

«En tus mudanzas ¿quién será constante?», pág. 52

4<sup>º</sup>c) Adjetivo - Adjetivo: procedimiento léxico:

«frías cenizas de la ardiente llama», pág. 54

4<sup>º</sup>d) Sustantivo - Sustantivo: procedimiento léxico y morfosintáctico:

«por quien los males de tu bien padezco», pág. 55

«lince sin vista», pág. 61

4<sup>º</sup>e) Verbo - Sustantivo: procedimiento léxico:

«¿cuándo se mudará vuestra firmeza?», pág. 58

4<sup>º</sup>f) Antítesis múltiple asociada:

4<sup>º</sup>f<sub>1</sub>) Adjetivo - Adjetivo - Verbo: procedimiento léxico:

«los duros jaspes, los rebeldes bronces

se ablandan...», pág. 52

4<sup>º</sup>f<sub>2</sub>) (Verbo - Sustantivo) / (Verbo - Sustantivo): procedimiento léxico:

«olvidar el PROVECHO, amar el DAÑO», pág. 60

5<sup>º</sup>) En el **Oxímoron** nos encontramos con 4 subtipos, actualizándose el procedimiento léxico en todos ellos:

5<sup>º</sup>a) Adjetivo - Sustantivo:

«humilde hazaña», pág. 59

5<sup>º</sup>b) Adjetivo - Verbo:

«con pálido color, ardiendo en ira», pág. 66

5<sup>º</sup>c) Adjetivo - Adjetivo:

«con clara voz y pocas veces mucha», pág. 60

5<sup>º</sup>d) Oxímoron múltiple asociado:

5<sup>º</sup>d<sub>1</sub>) (Adjetivo - Sustantivo) / (Adjetivo - Sustantivo):

«los montes LLANOS y los mares SECOS», pág. 61

6<sup>º</sup>) En la **Perífrasis** nos encontramos con 3 subtipos, actualizándose el procedimiento léxico en todos ellos:

6<sup>º</sup>a) Sintagma nominal:

- 6<sup>º</sup>a<sub>1</sub>) Determinante - Adjetivo - Adjetivo participial - Sustantivo:  
 «y estuvo la greciana, hurtada joya», pág. 65 (por Elena)
- 6<sup>º</sup>a<sub>2</sub>) Determinante - Sustantivo - Adjetivo:  
 «mas tal hielo aún no teme el fuego eterno», pág. 53 (por infierno)
- 6<sup>º</sup>b) Frase:  
 6<sup>º</sup>b<sub>1</sub>) (Sintagma nominal + Sintagma preposicional):  
 «Divino sucesor del nuevo Alcides», pág. 54 (por el Duque de Alba)
- 6<sup>º</sup>b<sub>2</sub>) (Sintagma nominal + Sintagma preposicional + Sintagma preposicional):  
 «Milagro del autor de cielo y tierra», pág. 63 (por Dios)
- 6<sup>º</sup>c) Oración:  
 6<sup>º</sup>c<sub>1</sub>) (Antecedente) + (Subordinada adjetiva de relativo):  
 «de la ciudad famosa que se llama ejemplo de soberbias acabadas», pág. 54 (por Troya)

7<sup>º</sup>) En la **Metáfora** nos encontramos con 2 subtipos:

7<sup>º</sup>a) Metáfora en 2<sup>a</sup> fase, con 41 casos, que a su vez se subdivide en:

7<sup>º</sup>a<sub>1</sub>) Metáfora B de A (S. nominal + S. preposicional): 21 casos:

«el cierzo de la edad ligera», pág. 52

7<sup>º</sup>a<sub>2</sub>) Metáfora A es B (Sujeto - cópula - atributo):

«si eres el mismo Dios», pág. 64

7<sup>º</sup>a<sub>3</sub>) Metáfora aposicional (A,B,B,B...):

«Alba, Lucinda, cielo, sol,  
 luz, día», pág. 66

7<sup>º</sup>a<sub>4</sub>) Metáfora coordinante:

«encarcelando al sol dorado y rubio», pág. 58

7<sup>º</sup>a<sub>5</sub>) Metáfora de relativo:

«seque la rosa que en tus labios crece», pág. 52

7<sup>º</sup>b) Metáfora en 3<sup>a</sup> fase, con 8 casos:

«encendida la nieve en dos corales», pág. 62

8<sup>º</sup>) En la **Alegoría** nos encontramos con 3 subtipos:

8<sup>º</sup>a) Alegoría en 2<sup>a</sup> fase, con 4 casos, que a su vez se subdivide en:

8<sup>º</sup>a<sub>1</sub>) Metáforas B de A (S. nominal + S. preposicional) encadenadas:

«y cuando el arco de marfil bruñido  
de sus dientes Lucinda los despojos  
 con la saeta de su lengua asido ...», pág. 64

8<sup>º</sup>a<sub>2</sub>) Metáforas que presentan una variante de B de A, con alejamiento y elisión de A por presencia del determinante posesivo «su»:

«el mar del tiempo, ni su blanca espuma

- cubra tu frente en su nevado invierno»<sup>39</sup>, pág. 68
- 8<sup>o</sup>a<sub>3</sub>) Metáforas A es B (sujeto - cópula - atributo):  
 «... ... siendo entonces  
 la tinta sangre y el cuchillo pluma», pág. 52
- 8<sup>o</sup>b) Alegoría en 3<sup>a</sup> fase, con 7 casos:  
 «Suspenso aquel divino movimiento  
 del sol de sus estrellas celestiales», pág. 62
- 8<sup>o</sup>c) Alegoría múltiple asociada, en 2<sup>a</sup> fase - 3<sup>a</sup> fase, con 3 casos y 2 variantes:
- 8<sup>o</sup>c<sub>1</sub>) Variante B de A:  
 «sol de HERMOSURA...  
norte del mar...  
 ÉMULA al sol como a la luna faro»<sup>40</sup>, pág. 63
- 8<sup>o</sup>c<sub>2</sub>) Variante de B de A, dados el alejamiento y elipsis de A, por presencia de los determinantes posesivos «su» y «tu»:  
 «lloran mis ojos con igual porfía  
su claro sol<sup>41</sup>, que otras montañas dora», pág. 64  
 «Santa verdad, dignísimo decoro  
 del mismo cielo, que tu sol<sup>42</sup> encierra», pág. 64
- 9<sup>o</sup>) En la **Metonimia** nos encontramos con 4 subtipos:
- 9<sup>o</sup>a) Símbolo - simbolizado:  
 «César», pág. 59 (por Jefe supremo), «estrella», pág. 62 (por destino)  
 «pecho», pág. 65 (por valor), «coronas», pág. 65, (por reinos).
- 9<sup>o</sup>b) Lugar - habitante del lugar:  
 «Roma», pág. 61 (por romanos), «cielo», pág. 65, (por Dios).
- 9<sup>o</sup>c) Materia - objeto:  
 «acero», pág. 62 (por espada)
- 9<sup>o</sup>d) Concreto - abstracto:  
 «lengua», pág. 66 (por decir), «pluma», pág. 66 (por escribir).

<sup>39</sup> El primer determinante posesivo presupone «el mar del tiempo», el segundo determinante posesivo, presupone todo lo anterior «la blanca espuma del mar del tiempo», quedando el resultado final como sigue: 'cubra tu frente el nevado invierno de la blanca espuma del mar del tiempo'.

<sup>40</sup> El subrayado simple pertenece a la 3<sup>a</sup> fase; en cambio, el doble subrayado corresponde a la 2<sup>a</sup> fase de metaforización.

<sup>41</sup> El claro sol de la amada.

<sup>42</sup> El sol de tu cielo, es decir, el sol del cielo que tú eres, referido a la amada; por lo tanto, el sol del cielo de la amada.

10º) En la **Sinécdoque** nos encontramos con 1 subtipo: «*pars pro toto*»:

«hacienda ... .. alma ... .. CONQUISTA  
oro ... .. amor ... .. RESISTA»<sup>43</sup>, pág. 64  
«rendida, pues, la mano victoriosa», pág. 67 (por persona).

11º) En el **Políptoton** nos encontramos con 2 subtipos:

11ª) Políptoton ortodoxo, con mayor número de casos, que presenta un doble ritmo:

11ª<sub>1</sub>) Ritmo binario: 6 casos:

«si sabes, tú sabrás si eres dichosa», pág. 57

11ª<sub>2</sub>) Ritmo ternario: 1 caso:

«pensar que piensa en otro si en mí piensa», pág. 64

11ºb) Políptoton heterodoxo, con 2 casos:

11ºb<sub>1</sub>) O bien, porque no cambia la forma verbal como en los casos anteriores, sino que hay presencia / ausencia del clítico personal átono pseudorreflexivo incoativo:

«ir y quedarse y, con quedar, partirse,  
partir sin alma e ir con alma ajena»<sup>44</sup>, pág. 55

11ºb<sub>2</sub>) O bien, porque se sale de la esfera del sintagma verbal propia del políptoton, aplicándose el mismo recurso derivativo al sintagma nominal; es decir, se pasa del paradigma de la conjugación al de la declinación<sup>45</sup>:

«que esté seguro yo de mí conmigo», pág. 55

En este ejemplo se ve muy bien marcado el ritmo ternario.

12º) En la **Anfibología** nos encontramos con 2 subtipos:

12ª) Sustantivo real (< metáfora opaca) o sustantivo metafórico:

«Ciego, llorando, niña<sup>46</sup> de mis ojos», pág. 66

12ºb) Verbo en participio de pasado o sustantivación del participio de pasado:

«vos mi ganado<sup>47</sup> y yo vuestro perdido», pág. 67

<sup>43</sup> En las dos primeras parejas (hacienda - oro; alma - amor) la relación de contigüidad se establece por un proceso de antonomasia. En la última pareja (conquista - resista), ya no hay relación de contigüidad, sino una antonomia complementaria en el sintagma.

<sup>44</sup> Además, en este 2º subtipo hay una complicación del artificio ya que se establece el políptoton entre dos verbos antónimos complementarios: quedar / quedarse, en oposición a partir / partirse, reforzándose el ritmo binario con su múltiplo el cuatro.

<sup>45</sup> Como se sabe en el pronombre personal quedan restos de la declinación latina.

<sup>46</sup> Niña: 'pupila' y 'término hipocóristico de cariño mío'.

<sup>47</sup> Verbo ganar en p.p. en oposición a «perdido», aunque se genere gramaticalmente una silepsis (dama = ganado), y sustantivación del p.p. con significado colectivo de 'animal': sustantivo de discurso.

13º) En la **Paronomasia** nos encontramos con 1 subtipo:

13ª) Nombre propio / concreto - Nombre común / abstracto:  
 «trocando el bajo por el alto polo,  
 a Fez en fe, y a vuestros montes claros...», pág. 65

14º) En la **Diseminación - Recolección** nos encontramos con 2 subtipos:

14ª) Se respeta la morfología de las palabras que se recogen, no así el orden sintáctico:

«Muerte  
 Marte  
 Amor  
 Muerte, Amor, Marte», pág. 58

14ºb) Ni se respeta la morfología (en cuanto al número: singular / plural, en distribución quiástica) de las palabras recogidas ni el orden de colocación:

«ribera  
orillas  
 lirios  
 agua  
 arena  
 lirios, orilla, arena, agua y riberas», pág. 51

15º) En el **Paralelismo** se observan 3 subtipos:

15ª) Paralelismo teniendo en cuenta el parámetro antonimia:

15ª<sub>1</sub>) Por procedimiento morfosintáctico en el paradigma:

«aguardar ... .. DESENGAÑO  
no aguardar ... .. ENGAÑO», pág. 64

15ª<sub>2</sub>) Por procedimiento léxico en el paradigma - sintagma:

«vida ... .. REGALO  
muerte ... .. VENENO»<sup>48</sup>, pág. 67

15ºb) Paralelismo teniendo en cuenta el parámetro sinonimia en el sintagma:

15ºb<sub>1</sub>) Por procedimiento léxico:

«fuego ... .. FRÍO  
abrase ... .. FRESCOR  
rojos ... .. VERDES», págs. 50-1

15ºc) Paralelismo múltiple asociado, teniendo en cuenta 3 parámetros:

15ºc<sub>1</sub>) Sinécdoque + Antonimia complementaria en el sintagma: procedimiento léxico:

«hacienda ... alma ... CONQUISTA  
 oro ... amor ... RESISTA», pág. 64

<sup>48</sup> El subrayado simple corresponde al paradigma; el doble subrayado, al sintagma.

15<sup>o</sup>c<sub>2</sub>) Antonimia gradual en el sintagma - paradigma + Sinonimia en el paradigma: procedimiento léxico-morfosintáctico:

«de tibiaza en hielo ... .. SE DESHACE  
de mi fuego ... .. SE CONSUME Y ARDE»<sup>49</sup>, pág. 51

15<sup>o</sup>c<sub>3</sub>) Anáfora total + Anáfora parcial (verbo-sustantivo de la misma familia léxica): procedimiento léxico:

«alegre ... .. LLORANDO  
alegre ... .. LLANTO», págs. 52-3

16<sup>o</sup>) En el **Epíteto** nos encontramos con 3 subtipos:

16<sup>a</sup>) Epíteto propio, con 63 casos:

16<sup>a</sup><sub>1</sub>) Antepuesto: 41 casos:

«olorosa verbena», pág. 50, «duros jaspes», pág. 52, «verde hierba», pág. 65

16<sup>a</sup><sub>2</sub>) Postpuesto: 22 casos:

«a Júpiter olímpico», pág. 50, «céfiro blando», pág. 53

16<sup>b</sup>) Epíteto accidental, con 75 casos:

16<sup>b</sup><sub>1</sub>) Antepuesto: 32 casos:

«hermosos ojos», pág. 53, «dulce desdén», pág. 55

16<sup>b</sup><sub>2</sub>) Postpuesto: 43 casos:

«galán rico y mancebo», pág. 64, «la primavera deleitosa», pág. 65

16<sup>c</sup>) Epíteto contextual<sup>50</sup>, con 12 casos:

16<sup>c</sup><sub>1</sub>) Antepuesto: 6 casos:

«cándidos grumos de lavada cera», pág. 52, «oír la dulce voz de una sirena», pág. 55

16<sup>c</sup><sub>2</sub>) Postpuesto: 6 casos:

«del Tajo la corriente caudalosa», pág. 50,  
«saliendo de la casa húmeda y fría del Escorpión», pág. 54

17<sup>o</sup>) En el **Pleonismo** nos encontramos con 4 subtipos:

17<sup>a</sup>) Verbo - Adjetivo: 2 casos:

17<sup>a</sup><sub>1</sub>) S.V. (núcleo) - S. Adj. (sujeto): elementos de oraciones distintas, y que sirven de base para la hipérbole: «huyeron más que el aire fugitivo», pág. 51

<sup>49</sup> La oposición «hielo / fuego» se marca en el paradigma; «tibiaza» paradigmáticamente se opondría a \*calentura o a \*frialdad, dada la *gradatio*. Por otra parte, «arde» es un sinónimo, por metáfora, sintagmático de «se consume», y este último es un sinónimo paradigmático de «se deshace».

<sup>50</sup> Para precisar el concepto de epíteto contextual, remito a M<sup>a</sup> Azucena Penas, «Estudio histórico del epíteto contextual en español», *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al prof. Luis Gil*, II/2, (1997), págs. 653-61.

17<sup>a</sup>a<sub>2</sub>) S.V. (núcleo) - S. Adj. (ady. modal): elementos de la misma oración, que no incurren en hipérbole: «me has engañado con firmas falsas», pág. 59

17<sup>b</sup>) Verbo - Sustantivo: 5 casos:

17<sup>b</sup><sub>1</sub>) S.V. (núcleo) - S.N. (sujeto): elementos de la misma oración, que no incurren en hipérbole:

«lloran mis ojos con igual porfía», pág. 59

17<sup>b</sup><sub>2</sub>) S.V. (núcleo) - S.N. (O. directo): elementos de la misma oración, que no incurren en hipérbole:

«lloraré mis daños», pág. 54

17<sup>b</sup><sub>3</sub>) S.V. (núcleo) - S. prep. (ady. modal): elementos de la misma oración, que no incurren en hipérbole: «como durmiendo en regalado sueño», pág. 67; que sí incurren en hipérbole: «ni con más ojos mira el firmamento», pág. 65

17<sup>c</sup>) Verbo - Adverbio: 1 caso:

17<sup>c</sup><sub>1</sub>) S.V. (núcleo) - Adverbio (ady. modal-locativo): elementos de la misma oración que no incurren en hipérbole: «mas como las reliquias dentro encierra», pág. 59

17<sup>d</sup>) Pleonasma múltiple asociado: 2 casos:

17<sup>d</sup><sub>1</sub>) Verbo (S.V. núcleo) - subordinada adjetiva de relativo sustantivada con oficio de Objeto directo: «deja que goce lo que más le agrada», pág. 66

17<sup>d</sup><sub>2</sub>) Verbo (S.V. núcleo) - Sustantivo (S.N. O. directo de otro S.V. núcleo «alzando») - Sustantivo (S. N. O. directo de «dijo»): elementos de oraciones distintas, que no incurren en hipérbole: «dijo, alzando la voz, palabras tales», pág. 62.

Se establece en 9 casos un ritmo binario y sólo en Verbo - Sustantivo - Sustantivo, un ritmo ternario.

18<sup>o</sup>) En la **Hendíadis** nos encontramos con 2 subtipos:

18<sup>a</sup>) En la mayoría de los casos la estructura sintáctica viene representada por una coordinación copulativa y al corregirse la hendíadis, se genera un Sintagma nominal + un Sintagma preposicional, con inversión léxica de los términos en los que se establece dicha hendíadis, con aparente hipérbaton sintáctico:

«Este es el río humilde y la corriente», pág. 50 → ‘la corriente del río’

«perdióse su corona y su riqueza», pág. 52 → ‘la riqueza de su reino (por corona)’

«Es fuerza de mi estrella y su aspereza», pág. 58 → ‘de la aspereza **de** mi estrella’

«Templa de Etna y volcán la ardiente fragua», pág. 58 → ‘del volcán de Etna’ → ‘del volcán Etna’

(en aposición especificativa, tras la elisión del Sintagma preposicional).

18<sup>º</sup>b) En sólo una ocasión se genera, al corregirse la hendíadis, un Sintagma nominal, ya no un Sintagma nominal + un Sintagma preposicional como en los 4 casos anteriores, sin inversión léxica de los términos:

«si en palabras me traes y en engaños», pág. 59 → ‘si en palabras **engañosas**<sup>51</sup> me traes’.

19<sup>º</sup>) En la **Anáfora** nos encontramos con 2 subtipos:

19<sup>º</sup>a) Anáfora, atendiendo al significante: 3 casos:

19<sup>º</sup>a<sub>1</sub>) Sintagma preposicional anaforizado: 2 casos:

— con ritmo ternario: «Entre aquestas...  
Entre aquestas...  
Entre aquestas...», pág. 54

— con ritmo septenario: «Con...  
... ..  
Con...», pág. 60

19<sup>º</sup>a<sub>2</sub>) Verbo anaforizado: 1 caso, ritmo binario:

«Vense...  
Vense...», pág. 59

19<sup>º</sup>b) Anáfora, atendiendo al significado: 1 caso:

19<sup>º</sup>b<sub>1</sub>) Conjunción anaforizada (con el mismo significado causal): ritmo binario:

«que pues os vuelvo a mis entrañas rotos», pág. 67

20<sup>º</sup>) En la **Negación expresiva** nos encontramos con 2 subtipos:

20<sup>º</sup>a) Negación de un Sintagma preposicional:

20<sup>º</sup>a<sub>1</sub>) No cuantificado: «y no con alma ingrata y mano escasa», pág. 64

20<sup>º</sup>a<sub>2</sub>) Cuantificado: «ni con más ojos mira el firmamento cuando la noche calla más serena», pág. 65

20<sup>º</sup>b) Negación de un Sintagma verbal:

20<sup>º</sup>b<sub>1</sub>) cuantificado: «no me ablandara más que bronce / o jaspe», pág. 68

21<sup>º</sup>) En la **Amplificatio** nos encontramos con 1 subtipo:

21<sup>º</sup>a) Amplificación de una corrección:

«Y si esto es poco, del mar Indio al Mauro», pág. 64

## CONCLUSIONES

De los cuatro tipos de figuras estudiadas (figuras semánticas, morfológicas, sintácticas y textuales), los resultados que se derivan de la presente investigación son los siguientes, según el orden de importancia que presentan:

<sup>51</sup> Ya no engaños, por lo tanto, ha habido una transcategorización de sustantivo a adjetivo.

1<sup>o</sup>) Figuras semánticas: 10 tipos analizados, 210 ejemplos registrados.

2<sup>o</sup>) Figuras sintácticas: 5 tipos analizados, 173 ejemplos registrados.

3<sup>o</sup>) Figuras morfológicas: 3 tipos analizados, 12 ejemplos registrados.

4<sup>o</sup>) Figuras textuales: 3 tipos analizados, 8 ejemplos registrados.

Por lo tanto,

— 1<sup>a</sup> consecuencia: las figuras semánticas son preferentemente las empleadas por Lope en los Sonetos de la Parte I de sus *Rimas*, seguidas de las figuras sintácticas a cierta distancia; la proporción es todo (100%) / mitad (50%); todo (100%) / tres cuartos (82'38%), aproximadamente, en la cuantificación: 10/210 frente a 5/173, respectivamente.

Y ya a bastante distancia se hallan las otras dos figuras, las morfológicas y las textuales, bastante igualadas entre sí: la proporción es todo (100%) / dos tercios (66'66%), en la cuantificación: 3/12 frente a 3/8, respectivamente.

— 2<sup>a</sup> consecuencia: dentro de las figuras semánticas, son más abundantes las equivalencias semánticas (6 tipos - 137 casos) que las licencias semánticas (4 tipos - 73 casos).

Con respecto a las equivalencias semánticas y atendiendo al eje paradigmático en la unidad palabra, la variante o tipo más registrado es el de la antonimia, exactamente la antonimia complementaria por procedimiento léxico; y atendiendo al eje sintagmático en la unidad oración, la variante más registrada es la de la antítesis. Por consiguiente, el binomio antonimia - antítesis, se revela como un pilar semántico fuerte en el sistema retórico y gramatical de Lope de Vega.

Con respecto a las licencias semánticas, y atendiendo al eje paradigmático en la unidad palabra, el tipo más empleado es el de la metáfora, que tiene su prolongación en la alegoría en el eje sintagmático de la oración. Abundan las metáforas de 2<sup>a</sup> fase, frente a las de 3<sup>a</sup> fase, y se reparten la presencia o el uso a un 50% las metáforas B de A, con las metáforas expresadas lingüísticamente a través de una oración atributiva, A es B. Por el contrario, en la alegoría, abunda la metaforización en 3<sup>a</sup> fase.

De nuevo encontramos en la metáfora otro pilar semántico fuerte que añadir al anterior para configurar las claves retóricas y gramaticales en la lírica lopesca.

3<sup>a</sup> consecuencia: en las figuras sintácticas, abundan, en cambio, las licencias sintácticas y, dentro de ellas, el lugar preferente lo ocupa el epíteto. Lope emplea 3 tipos de epítesis: propia, accidental y contextual. He podido comprobar que los más numerosos son precisamente los epítetos accidentales y dentro de ellos los postpuestos al sustantivo, con 43 casos; seguidos muy de cerca por los epítetos propios antepuestos, con 41 casos.

Como curiosidad he de apuntar que si en los epítetos propios abunda la anteposición y en los epítetos accidentales abunda la posposición, en los epítetos contextuales aparece un empate en la posición que ocupa este tipo de epíteto con respecto al sustantivo.

En las equivalencias sintácticas el puesto preferente lo ocupa el paralelismo, y sus 3 procedimientos están equilibrados en el número de ejemplos que presentan, teniendo en cuenta un triple parámetro: a) antonimia, b) sinonimia y c) antonimia-sinonimia o sinécdoque-antonimia. En los tres hay un predominio del procedimiento léxico.

4ª consecuencia: con respecto a las figuras minoritarias, es decir, las morfológicas y las textuales, por este orden, se observa:

a) en las figuras morfológicas sólo aparecen equivalencias morfológicas, ya no licencias morfológicas. Y en ellas el recurso más abundante es el políptoton ortodoxo de ritmo binario; b) en las figuras textuales o pragmáticas, aparecen tanto las equivalencias como las licencias textuales.

En el grupo de las equivalencias textuales el único tipo registrado es la anáfora. Predomina la anáfora por el significante (sintagma preposicional) y el ritmo binario.

Y en el apartado de las licencias textuales, abunda la negación expresiva a través de un sintagma preposicional que incluye un término cuantificado.

Me gustaría, para terminar, citar a L. Wittgenstein<sup>52</sup> cuando dice: «Entender una oración significa entender una lengua. Entender una lengua significa dominar una técnica». Efectivamente, para llegar a entender los textos poéticos de Lope, no sólo necesitamos entender unas cuantas oraciones de una lengua, la española de los siglos XVI y XVII, sino que nos resulta absolutamente imprescindible bucear en la técnica, tanto gramatical como retórica, que las constituyen e iluminan.

M<sup>a</sup> AZUCENA PENAS IBÁÑEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

---

<sup>52</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Great Britain: Basil Blackwell Ltd., 1986, pág. 59.

DEL ARTE NUEVO DE LOPE  
AL ARTE «REFORMADO» DE BANCES:  
ALGUNAS CUESTIONES DE POÉTICA DRAMÁTICA

El título de esta ponencia alude a dos elementos, Lope y Bances, así como al espacio temporal que los separa. La razón radica en que voy a intentar trazar, tomando como punto de partida los escritos teórico-poéticos de ambos, lo que se puede calificar como la curva de arco que sigue la conceptualización de la *comedia* a lo largo de un siglo. Quede, pues, claro que no voy a ir más allá de lo dicho por ambos autores en tales textos<sup>1</sup>. Y no es casual que el primero escriba en el primer decenio del XVII (1605-1608) y el segundo en el último (1693-94). Como tampoco lo es que Lope recoja la inmediata tradición italiana de los debates teóricos entre preceptistas y creadores, ni que Bances, reformulando el arte de la *comedia* se sitúe en la realidad cambiante del tiempo de los *novatores*. Precisaré que he tomado la expresión «arte reformado» para referirme a Bances de Marc Vitse, a quien volveré en otro momento de mi exposición.

LOPE Y EL NEOARISTOTELISMO

La obra dramática de Lope de Vega —por centrarnos en él metonímicamente— se construye como respuesta moderna ante la concepción «antigua» de

---

<sup>1</sup> Quiero decir que no tendré en consideración ni las obras dramáticas de ambos autores ni, en el caso de Lope, los textos espigados —siguiendo una sugerencia de Menéndez Pelayo— por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid: CSIC, 1961, o los de las dedicatorias, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. de Thomas E. Case, Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1975.

los neorristotélicos. Perdiendo el respeto a Aristóteles, Lope no sólo demuestra su aristotelismo, sino que empuja el desarrollo del teatro y de la teoría dramática hasta el nivel más avanzado de la modernidad. Y eso es así tanto por su defensa de la fusión de géneros y de una nueva concepción del uso del tiempo y el espacio dramáticos, como por el papel que juega el público en esa nueva visión del teatro. Su dramaturgia es una experimentación constante que no descarta ni los temas arriesgados o perturbadores, ni las formas más caóticas, ni los tratamientos más variados, incluyendo algunos cercanos a lo que llamaríamos tragedia o comedia en su sentido clasicista. Ahora bien, ¿cómo expresa Lope su paradigma poético-estético?

En 1609 publica su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>2</sup>. Y lo compone el autor de éxito, mimado por el público, por los autores y por las compañías de teatro —por no hablar de las actrices—, que toma la pluma para escribir una defensa de su modo de hacer teatro que es, además, el modo que caracteriza a una parte considerable, por no decir a todos los dramaturgos del momento. Puesto que Lope ha encontrado, a partir de las experiencias valencianas, la fórmula del teatro nacional español (podríamos mejor decir castellanocéntrico), ocupa una posición hegemónica tanto en el circuito comercial del teatro como en el patronazgo privado que ejercen aristócratas, cabildos y ayuntamientos.

Conocidos son algunos de los estudios fundamentales que se han dedicado al *Arte nuevo*, entre los que es preciso mencionar los de Karl Vossler<sup>3</sup>, Menéndez Pidal<sup>4</sup>, José F. Montesinos<sup>5</sup>, Miguel Romera Navarro<sup>6</sup>, Rinaldo Froldi<sup>7</sup>, Juana de José Prades y, definitivamente, el de José Manuel Rozas<sup>8</sup>, al que habría que añadir el de Emilio Orozco<sup>9</sup>. En cierto sentido, el *Arte nuevo* es una autodefensa y respuesta a quienes censuran el modo de hacer teatro que Lope ha sido capaz de imponer en los corrales españoles. Y, entre aquellos que le atacan o han atacado, están los neorristotélicos (Torres Rámila, Mártir Rizo) y, obviamente, Cervantes. Y la respuesta de Lope a dichos ataques puede muy bien resumirse en ese «perdiendo respeto a Aristóteles» con que Alberto Blecua tituló uno de sus traba-

<sup>2</sup> Para la datación y destinatario del poema, vid. Juana José de Prades, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid: CSIC, 1971, págs. 3-27.

<sup>3</sup> *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1933, págs. 144 y ss.

<sup>4</sup> «Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, págs. 69-143.

<sup>5</sup> «La paradoja del Arte nuevo», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1967, págs. 1-20.

<sup>6</sup> *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid: Yunque, 1935, en particular, págs. 15-146.

<sup>7</sup> *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca: Anaya, 1968, págs. 161-78.

<sup>8</sup> *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976.

<sup>9</sup> *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.

jos<sup>10</sup>. Si Vossler había establecido el carácter del texto de Lope como forma personal de la epístola (*sermo*) horaciana —o del discurso oratorio para Orozco— señalando el tono irónico del mismo, y Frolidi ha subrayado la base aristotélica que hay en las argumentaciones lopescas —de donde José Luis de Miguel ha llegado a afirmar que el *Arte nuevo* «es el más serio intento de trasladar la preceptiva aristotélica al contexto teatral español»<sup>11</sup>—, creo que el mayor acierto de Rozas ha consistido en separar las partes prologal y epilodal —donde se concentran la erudición, o pseudoerudición, y la ironía del autor— de lo que llama el «contenido doctrinal» del *Arte nuevo*, esa mezcla de «la ironía, la erudición y la experiencia del dramaturgo»<sup>12</sup>. Y, dentro de esa parte doctrinal, Rozas ha sabido ver cómo Lope sigue «consciente o inconscientemente [...] la única visión del mundo literario que tenía desde su aprendizaje en la escuela: la retórica antigua»<sup>13</sup>, expresada en la estructura subyacente al *Arte nuevo*: dispositio, elocutio, inventio y peroratio<sup>14</sup>.

El primer punto capital del *Arte nuevo* es, precisamente, aquel en el que se rompe radical y conscientemente con toda la preceptiva clásica y clasicista: la defensa de la fusión de géneros, es decir, la defensa de la *tragicomedia*, expuesta primero a dos niveles distintos: el temático, que abarca la calidad social de los personajes: «Elíjase el sujeto, y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes»<sup>15</sup> (vv. 156-7); y el tonal o formal: «Lo trágico y lo cómico mezclado / ... / harán grave una parte, otra ridícula» (vv. 174-7), a los que hay que añadir el de los estilos cuando más adelante escribe sobre Aristóteles: «ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica» (vv. 190-3). La firmeza con que está expresada la idea exime de cualquier otro comentario. Para Lope, ningún principio impide la mezcla de todos los elementos que caracterizan los modos trágico y cómico.

Rastreando el ambiente intelectual en que pudo situarse Lope para componer su *Arte nuevo* la crítica se ha orientado hasta ahora hacia la polémica que se produce en Italia sobre *Il pastor Fido* de Guarini, o incluso a las argumentaciones de Cintio sobre la tragedia mixta<sup>16</sup>. Sin embargo, no creo que se haya pres-

<sup>10</sup> «Perdiendo respeto a Aristóteles», *Arriba*, 8-IV-1962.

<sup>11</sup> «La *Poética* de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope», en *Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez. Estudios*, Granada: Universidad de Granada, 1989, pág. 686.

<sup>12</sup> Rozas, op. cit., pág. 47.

<sup>13</sup> Op. cit., pág. 46.

<sup>14</sup> Más radical en su lectura retórica del texto lopesco, Orozco, op. cit., pág. 10 y passim.

<sup>15</sup> Cito el *Arte nuevo* tal y como aparece editado por Rozas, op. cit., págs. 181-94, indicando el número o números de versos entre paréntesis en el texto.

<sup>16</sup> Puede verse Marvin T. Herrick, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France, and England*, Urbana: University of Illinois Press, 1962, en particular, págs. 63-92. Es una lástima que Herrick no incluyera para nada a España en su estudio. Asimismo, aunque más limitado sobre el contexto europeo, Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London: Tamesis, 1974, págs. 125-52.

tado suficiente atención al debate que suscitan las novelas de Cintio o el *Orlando* de Ariosto y el desafío que constituye la teorización de una forma de poema que no coincide ni con la épica ni con las formas dramáticas, quiero decir la *poesia romanzesca* o el poema narrativo de carácter novelístico. Y, no obstante, creo que es en esa discusión donde se encuentra el ámbito nocional en que se mueve Lope al pensar, concebir y teorizar su teatro. En efecto, y ciñéndonos a la actitud hacia las autoridades, la posición de Giraldo Cintio era ya en 1554 suficientemente clara<sup>17</sup>, aunque es sin duda Giuseppe Malatesta quien expresa con la mayor virulencia en 1589 su falta de respeto por ellas, reclamando, frente a Aristóteles, Platón, Homero y Virgilio, los derechos de la razón y la luz del discurso<sup>18</sup>. Pero, además, Giovanni Battista Pigna, en 1554, ya comparaba la novela (*il romanzo*) a la *Odisea*, con su mezcla de lo alto y lo bajo, afirmando que «per molta varietà di casi infiniti sarà ciascun Romancio, il quale ne gradi delle persone sarà etiandio di due sorti. ma piu alle sopreme mirerà, che all'infime: & quasi ogni sua attione sarà illustre»<sup>19</sup>.

Y es en este terreno de la ruptura con la división genérica en el que la justificación de Lope, además de por el deleite que causa en el vulgo, sobre lo que volveremos después, va más allá de su simple gusto: «buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-80)<sup>20</sup>. La idea, tomada de Serafino Aquilano, se relaciona con un problema afrontado por Cervantes entre otros. ¿En qué consiste la hermosura? Para Lope radica en la variedad; para Cervantes y otros neoaristotélicos, en la proporción del todo con las partes, es decir, en la variedad sometida a la unidad. Juana de José Prades resumió los intentos por localizar la alusión lopesca y restituyó su hallazgo a Díez Canedo<sup>21</sup>, puntualizando exactamente el lugar preciso del que proviene. Sin embargo, la noción expresada con tanta precisión en el verso de Aquilano se vuelve lugar común en los debates teóricos de preceptistas y comentaristas italianos<sup>22</sup> y es,

<sup>17</sup> A diferencia de su opinión al defender la forma novelística, al tratar del teatro «always tried to justify his dramatic practice by the authority of Aristotle» (M. T. Herrick, op. cit., pág. 69).

<sup>18</sup> «Mi marauigliarei molto di uoi che uoleste attribuire tanto all'autorità degli antiqui se non fosse, ch'io uedo quasi tutto'l mondo perduto in simile errore [...] Et, tirando tuttauia error da errare, pensano, che assai minor obbligo tenghiamo noi al lume del nostro discorso, & alla nostra ragione medesima, che non all'autorità di Virgilio, d'Homero, & degli altri, & par loro altrettanto il dire, si discosta da Aristotele, ò da Platone, quanto il dire, si discosta dall'vso della ragione, si discosta dall'esser huomo giuditioso, conseguenza ueramente importuna, & p[er]ijena d'arroganza», cit. en Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961, pág. 662.

<sup>19</sup> Cit. en Weinberg, op. cit., pág. 445.

<sup>20</sup> Vid. las páginas que le dedica a la *variedad* José María Maravall, *La cultura del Barroco* [1975], Barcelona: Ariel, 1981, págs. 379-81.

<sup>21</sup> «Estudio preliminar», op. cit., págs. 124-5.

<sup>22</sup> Ladino, por ejemplo, ya en 1482 insistía en ese aspecto: «Virtus maxima est poema multa uarietate distinguere. Animum enim auditoris ex uarietate delectamus: et attentum reddimus: et ab omni fastidio remouemus» (cit. en Weinberg, op. cit., pág. 81).

definitivamente, piedra angular en toda la construcción teórica de Lope. Giraldo Cintio, en 1554, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, argumenta a favor de la diversidad de acciones porque aportan variedad, que es condición del placer<sup>23</sup>. Mas, volvamos otra vez a Malatesta, quien no duda en atacar el criterio de la unidad de acción para verlo sustituido por la variedad o multiplicidad de acciones. En su defensa, presenta dos argumentos: primero, la unidad de acción no es deseable puesto que la variedad es más agradable para el gusto moderno y, segundo, que tal unidad nunca fue deseable ya que a los seres humanos de todas las épocas les ha gustado siempre la variedad, pues, según Malatesta, esta inclinación hacia la variedad se halla en el alma humana lo mismo que en toda la naturaleza<sup>24</sup>.

Al entrar en el tema de las unidades, podría resultar hasta cierto punto sorprendente el énfasis que pone Lope en la unidad de acción, aunque sabemos que fue la única verdaderamente expuesta por Aristóteles: «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica» (vv. 181-3). Como he dicho al principio, no voy a detenerme aquí en el modo en que Lope se ajusta o se aleja de estas ideas en su propio teatro. Pero, precisamente por considerar la variedad como eje estético y poético central en su concepción de la naturaleza y, en consecuencia, de su representación dramática, el problema de las unidades se plantea en términos diferentes a los de quienes parten de una visión de la naturaleza como conjunto sometido a leyes que le confieren cierto sentido de unidad. En ese supuesto, sí es necesario volver a los debates que tienen lugar en Italia, ámbito en el que la polémica sobre la multiplicidad o variedad y su relación con la unidad recibe una atención particular. Cintio, justificando el género novela, no tiene otra salida que romper con la unidad de acción, puesto que la base del mismo se encuentra en la multitud de acciones. Sin embargo, al afrontar el problema de lo verosímil, no deja de abordar el modo en que las diversas partes deben unirse en un todo, aunque no va más allá de sugerir la idea de una cierta proporción<sup>25</sup>. Pigna, en el mismo año, propone una

<sup>23</sup> «Però che porta questa diuersità delle attioni con esso lei la uarietà, laquale è il condimento del diletto, & si da largo campo allo Scrittore di fare Episodi, cio è digressioni grate, & introdurre auenimenti, che non possono mai auenire (senon con qualche sospetto di biasimo) nelle Poesie, che sono di una sola attione», cit. en Weinberg, op. cit., pág. 435.

<sup>24</sup> «Se noi miramo bene alla natura dell'anima, chiarò è, ch'ella tragge particular diletatione dalla varietà delle cose, & al contrario particular noia, e stanchezza dalla vniformità, & identità loro», cit. en Weinberg, op. cit., pág. 664. Antes que Malatesta, Filippi Pedemonti había escrito en 1546: «Nam poetica & artes quamplurimæ nobiles naturam tamquam ducem sequuntur; quæ quidem mirum in modum uarietà gaudet» (ibid., pág. 117). Desde luego, no son los únicos en insistir en ello.

<sup>25</sup> «Et deue in queste digressioni esser molto aueduto il Poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra [...] dando con esse a tutte le parti la debita misura, & il diceuole ornamento, con tale proportione, che se ne ueda riuscire un regolato, & ben composto corpo», cit. en Weinberg, op. cit., pág. 436.

solución que Weinberg ha calificado de «impressionistic»<sup>26</sup> y, desde luego, tan insuficiente como la imprecisa formulación lopesca.

En la parte doctrinal los comentarios sobre la verosimilitud no dejan de chocar si se relacionan con lo dicho en la parte prologal. Afirma en ésta: «Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o *poesis*, y éste ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (vv. 49-53). Pero en la parte doctrinal las alusiones a lo verosímil se limitan a los lugares donde habla del *decoro* y del lenguaje. En el primer caso, dice: «Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo se ha de imitar lo verisímil» (vv. 284-5); no obstante, preconiza el disfraz varonil de la mujer que, como todo el mundo sabe, no era ni real ni verosímil. En el segundo, escribe: «No gaste pensamientos ni conceptos / en las cosas domésticas, que sólo / ha de imitar de dos o tres la plática; / mas cuando la persona que introduce / persüade, aconseja o disüade, / allí ha de haber sentencias y conceptos, / porque se imita la verdad sin duda» (vv. 247-53). Entonces, ¿cómo imitar las acciones y costumbres de la época si se introducen mujeres disfrazadas de hombre —que no era la cosa más frecuente en sus días— y no se debe gastar conceptos en las cosas domésticas? Alguien ha afirmado que «a la altura de 1600 no puede hablarse de la verosimilitud como principio universal e inmutable, sino que se hace necesario reconciliar ese principio con las experiencias vividas»<sup>27</sup>, y Antonio Regalado, en su estudio sobre Calderón, ha insinuado que Cervantes somete la verosimilitud a un tratamiento «irónico, paradójico y esquivo»<sup>28</sup>. Sin embargo, parecen olvidar que la noción de verosimilitud es en sí misma diacrónica, por lo que la universalidad abarca la temporalidad, en la medida en que cada época puede y debe determinar lo que para ella resulta verosímil frente a las anteriores. Además, lo verosímil está o debe estar contextualizado genéricamente, por lo que no puede funcionar igual en una comedia, una tragedia o un libro de viajes y aventuras. Y, sin embargo, Moratín, paradójicamente, subrayará ya en el XVIII el valor del teatro lopesco como inmejorable representación de las costumbres nacionales. Nótese, sin embargo, el acento puesto por Lope en el *decoro* de los personajes (vv. 269-93), fusión de la idea retórica y de su experiencia.

<sup>26</sup> Op. cit., pág. 445.

<sup>27</sup> Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid: Cátedra, 1986, pág. 33.

<sup>28</sup> Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Destino, 1995, t. I, pág. 705.

Detengámonos un momento en el concepto de *vulgo*<sup>29</sup>, que tanta importancia tiene en la justificación del dramaturgo. Lope, en la parte prologal parece tener una idea precisa: «Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-8). *Hablarle en necio* parece presuponer aquí que se trata de ese vulgo ignorante, brutal y monstruoso que algunos identificaron con la hidra de cien cabezas. Sin embargo, conviene fijarse un momento en la única cita espigada por Castro y que presenta una concepción positiva del vulgo en Cervantes. Escribe éste en el *Quijote*, II, 16: «Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo». Es evidente que Cervantes contrapone a los ignorantes con los *sapientes*, o, en otras palabras, a una minoría culta con una mayoría ignorante. Lo interesante es cómo subraya que esa división no tiene ninguna relación, en principio, con las clases sociales<sup>30</sup>. Díez Borque ha insistido en que tal división doctos-vulgo se da exactamente igual en el caso de Lope, aunque atribuyéndole a éste un aristocratismo que le llevaba a identificar noble con discreto<sup>31</sup>. Si bien la primera separación está clara en el *Arte nuevo*, la segunda idea no aparece en forma alguna. Es decir, que excluidos los doctos, el resto del público de los corrales es el vulgo. Una interpretación todavía más radical ha proporcionado J. M. Maravall, para quien la teorización del papel del vulgo —tan presente, para Lope, en el teatro como en la novela— se sitúa entre las técnicas de persuasión de arriba abajo, «en la misma dirección que van la imposición autoritaria o la orden ejecutiva», es decir, como mecanismo para la «obediencia activa»<sup>32</sup> del pueblo. Y aún califica el

<sup>29</sup> Ya Américo Castro le dedicó algunas páginas al tema del vulgo en *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1980, págs. 213-5, y lo mismo hizo Bataillon en su *Erasmus y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, t. I, págs. 235-48 y t. II, *passim*. Aunque Castro puso el acento en la actitud despectiva hacia el vulgo en Cervantes, muy consciente de la supremacía del docto y de la fe en la cultura, Otis H. Green, «On the Attitude toward the *Vulgo* in the Spanish *Siglo de Oro*», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), págs. 197-8, siguiendo una nota de William L. Fichter a *El sembrar en buena tierra* de Lope, matizó tales afirmaciones, subrayando cómo Cervantes siempre añade alguna expresión —tan suya, por otro lado— para evitar precavidamente una lectura literal y generalizadora que no deseaba. Bataillon, por su parte, insistió en la valoración que Erasmo y los erasmistas españoles hacían del vulgo como portador de valores intelectuales y expresivos de primera magnitud, aunque desde una percepción dual o bifronte del mismo. A. Porqueras Mayo, «Sobre el concepto del *vulgo* en la edad de oro», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 114-27, ha insistido en el carácter negativo del *vulgo* en Lope, además de añadir algunas referencias textuales más.

<sup>30</sup> Tal idea, compartida por Gracián, está en el origen de las opiniones de Feijoo, Cadalso, Ganivet y Ortega.

<sup>31</sup> «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Teoría y realidad del teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, pról. de Manuel Sito Alba, coord. de Francisco Ramos Ortega, Roma: Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pág. 302.

<sup>32</sup> Op. cit., págs. 168-9.

*Arte nuevo* como «perfecto recetario de *kitsch*»<sup>33</sup>, entendido éste como «sucedáneo de la cultura», «contracultura popular», «cultura de baja calidad», «cultura mala, pero siempre con suficiente parecido con la superior cultura para que puedan designarse con la misma palabra», «cultura vulgar —no popular— de baja calidad»<sup>34</sup>. No creo que merezca la pena detenerse ahora en estos comentarios.

Al referirme a la variedad ya recordé que Malatesta había argumentado a favor de la misma basándose en el gusto moderno. Su justificación le lleva a considerar que «what the people likes is necessarily good»<sup>35</sup>, como resume Weinberg. Pero lo más llamativo es que Malatesta también es consciente de la división que existe entre los eruditos y el vulgo. Éste, en consecuencia, comprende a todos aquellos que no son eruditos. Sin embargo, el gusto moderno al que se refiere no es precisamente el de los *sapientes*, sino el de los otros. Y llega a expresar claramente la idea de que el escritor debe pensar en el gusto del vulgo al escribir<sup>36</sup>. En otras palabras, el escritor puede y debe justificar su modo de escritura por el gusto del vulgo, y no por el de los sabios, doctos o letrados.

En esa línea, y frente a la opinión de los neoaristotélicos, Lope considera que la razón única y fundamental por la que él ha escrito y escribe comedias a su manera y, en consecuencia, puede teorizar a su manera, es por el *gusto del vulgo*. Un gusto que ya se había expresado en el placer con que asistía a obras escritas antes que él —haciendo una breve historia de la *comedia*— e incluso al mismo tiempo que él. Tanto lo que se refiere al abandono de los preceptos clasicistas como en lo que trata de la forma específica que debe cobrar la comedia, incluyendo detalles como el de la posición del desenlace, el disfraz varonil, el ámbito de la diégesis, todo, absolutamente todo, está justificado por el *gusto del vulgo*, es decir, por el deleite que obtienen los espectadores ante y con la representación: «Yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo» (vv. 209-10). Pero ese concepto de *gusto* subsume la percepción lopesca de la idiosincrasia nacional, es decir, que no se trata sólo de una noción digamos pre-estética, sino de algo más complejo, pues no es sólo individual. Por ejemplo, cuando escribe: «Porque considerando que la cólera / de un español sentado no se temple / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el *Génesis*» (vv. 205-8), ¿es eso una parte del *gusto* como noción estética? Bergamín ha sabido encuadrarlo muy bien en una determinada visión del ser español de la época<sup>37</sup>. En resumen, el *Arte nuevo* de Lope constituye la

<sup>33</sup> Ibid., pág. 189, n. 16.

<sup>34</sup> Ibid., págs. 188-9.

<sup>35</sup> Weinberg, op. cit., pág. 664.

<sup>36</sup> «La mira precipua del Poeta deue essere di componersi in modo tale ne' suoi scritti, che prima possa piacere al volgo, che à gli eruditi, perche piacendo à quello, piace, com'io diceuo, ancor à questi altri ma, piacendo à questi, non è di necessità, che piaccia à quello», cit. en Weinberg, pág. 665.

<sup>37</sup> José Bergamín, *Mangas y Capirotas. (España en su laberinto teatral del siglo XVII)*, Madrid: Ediciones del Centro, 1974, págs. 94-6.

primera teorización que no parte de una concepción abstracta y libresca de lo que *debe ser* el teatro, ni de la práctica de los autores de la antigüedad —Séneca, Terencio y Plauto en especial—, sino de la realidad y experiencia del éxito teatral contemporáneo y, por tanto, de los elementos que, según Lope, conforman el gusto de los espectadores, que son quienes dan y quitan el éxito. Hay, desde luego, que resaltar que Lope elude irónicamente la conciencia de ser él mismo el moldeador de dicho gusto y, por tanto, de tener responsabilidad alguna en su configuración. Para Lope, la idea del éxito es fundamental, pues «quien con arte agora las escribe / muere sin fama y galardón» (vv. 29-30); y lo es porque afecta al futuro pero también al bolsillo del día. Lope, por tanto, está respondiendo al comentario cervantino de que las comedias se han vuelto mercadería vendible con un rotundo sí, en efecto, y en consecuencia hay que saber cómo venderlas de la mejor manera posible. Si para Cervantes y otros reformadores sigue siendo esencial la doble finalidad del teatro (deleitar e instruir) y la separación de géneros como producto de una acertada imitación, Lope, por su parte, no encuentra otra justificación para el teatro que el éxito. Puesto que éste depende del gusto del público, eso es lo primero que hay que observar para, acto seguido, adaptarse a él. La moderna individualidad de Lope radica ahí: en que no se siente sometido a ninguna autoridad salvo la del público que acude a los corrales, es decir, a la ineluctable ley del mercado<sup>38</sup>.

#### BANCES CANDAMO, ESCRITOR LÍMITE ENTRE BARROCO E ILUSTRACIÓN

Hacia fines de 1693 o principios de 1694 Bances Candamo abandona su manuscrito del *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, que quedará para siempre inacabado y sólo verá parcialmente la luz en 1902, cuando lo publique Serrano y Sanz. Desde entonces, habrá que esperar hasta que Duncan Moir lleve a cabo en 1970 lo que se puede considerar sin duda la edición definitiva del texto conservado en sus diferentes versiones. Y, sin embargo, el trabajo de Bances es de una significación esencial en la evolución de la teoría —estética y poética— del teatro. En primer lugar, porque se puede considerar la

<sup>38</sup> Díez Borque, art. cit., pág. 312, ha afirmado que la ruptura de Lope con el arte (clasicista) «nos plantea la duda de si se trata de un auténtico convencimiento en su íntimo sistema estético o de consciente sumisión a los gustos de un público», recordando la opinión de Riley sobre la dependencia del escritor profesional respecto a su público. El artículo de Eugenio Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*, ed. cit., págs. 257-70, muestra hasta qué punto Lope creía íntimamente en ese sistema estético. Lo que Lope tal vez no podía aceptar es que, una vez modelado por él mismo el gusto teatral de la época, pudiera cambiar y escapar, digamos, de su «control». El modo en que teoriza y escribe comedias demuestra que su modo de regirse por la ley del mercado es esencial en su faceta de dramaturgo. No creo, por tanto, que se dé en él la escisión que propone Díez Borque. Otra cosa son los géneros que no parecen tan influidos por dicha ley.

última elaboración teórica producida en el siglo XVII; en segundo, por las valiosísimas apreciaciones que contiene sobre la evolución de la *comedia*, es decir, un primer intento de historiarla; en tercero, por la luz que arroja sobre nuestra percepción de la dramaturgia del propio Bances y, por extensión, de la de toda su época; en último lugar—y éste es el que nos interesa aquí—, porque, como escribe Moir, «forma una trabazón esencial entre la preceptiva de González de Salas y la de Luzán»<sup>39</sup>.

Tanto Moir<sup>40</sup> como Arellano<sup>41</sup> han puesto de relieve el aristotelismo de Bances. En ello, el dramaturgo no es —ni pretende ser— nada original, lo sabemos. Ya Vilanova<sup>42</sup>, aun sin incluir a Bances, había descrito y comentado con agudeza la tradición aristotélica que se da en toda la preceptiva literaria española de los siglos XVI y XVII; Sánchez Escribano y Porqueras Mayo<sup>43</sup> nos habían proporcionado una antología de los textos polémicos con interpretaciones más que discutibles y cuyas limitaciones ha subrayado Vitse<sup>44</sup>, quien añade textos fundamentales<sup>45</sup>; este último, a su vez, con sentido crítico y desde una postura determinada por su periodización de la *comedia* durante todo el siglo, ha regresado a la polémica teatral del XVII, enlazando apropiadamente el debate moral con el debate estético<sup>46</sup>. Pero el aristotelismo de Bances —es decir, el clasicismo o, mejor, «neoclasicismo», que incluye a Aristóteles, Horacio, santo Tomás, Benio, el Pinciano, González de Salas y Cascales en su diálogo crítico—, a finales del siglo XVII, cobra una dimensión nueva o representa, como sostiene Vitse, aunque en una interpretación del teatro de la *comedia* que no comparto, «una revolución copernicana, una verdadera inversión de los principios informantes del *Arte nuevo*»<sup>47</sup>.

El aristotelismo ya no funciona como la mera afirmación de principios que realizan los doctos al margen de la realidad viva de la comedia, una realidad que

<sup>39</sup> Duncan W. Moir, «Prólogo», en *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, de Francisco Bances Candamo, edición de Duncan W. Moir, London: Tamesis: 1970, pág. CI.

<sup>40</sup> «Prólogo», op. cit., págs. LXVII y ss.

<sup>41</sup> Ignacio Arellano, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberorromania*, 27-28 (1988), págs. 42-60; y «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42 (1988), págs. 169-92.

<sup>42</sup> Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dir. Guillermo Díaz Plaja, Barcelona: Vergara, 1953, t. V, págs. 567-692.

<sup>43</sup> Francisco Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1972.

<sup>44</sup> Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990, págs. 28-249.

<sup>45</sup> *Ibid.*, págs. 87-168.

<sup>46</sup> Op. cit.; además, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, dir. José María Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, t. 1, págs. 473-612.

<sup>47</sup> «El teatro en el siglo XVII», op. cit., págs. 503-4.

se caracteriza por el foso insalvable que separa a los teóricos de los poetas. En Bances el aristotelismo —que incorpora a Horacio y algunas ideas de santo Tomás<sup>48</sup>— está vinculado a una crítica precisa de la comedia anterior, así como a la propia producción dramática y a los valores y perspectivas que él mismo le confiere. Pero, y ello es todavía de mayor interés, se enmarca contradictoriamente en la corriente de la naciente ilustración<sup>49</sup> o, si se quiere, en la tendencia neoclásica que se está convirtiendo en el movimiento neoclásico, por utilizar la diferencia establecida por Sebold<sup>50</sup>. Y aquí radica mi diferencia mayor con la interpretación de Vitse, quien ve en Bances la «castration de la ‘Comédie nouvelle’<sup>51</sup>», es decir, como un momento de degradación de la *comedia* que cuadra perfectamente con su percepción del teatro clásico del Siglo de Oro como movimiento que, a partir de la producción bajo el primer Felipe IV, sólo puede decaer: primero, estancarse (hasta 1680); después, banalizarse y readaptarse<sup>52</sup>. Para mí, la obra de Bances no constituye, como cree Vitse, el «testament de la théorie dramatique du XVIIe siècle<sup>53</sup>», sino que representa el mayor esfuerzo consciente por orientarse contradictoriamente en una dirección innovadora, sin renunciar a algunos aspectos centrales de la *comedia*. En ese sentido, el ensayo historiográfico de Bances se sitúa en un momento de crisis de conciencia cultural. Como ha escrito F. López, refiriéndose a los esfuerzos por inventariar e historiar el pasado reciente: «Dans les temps de décadence [...] il semble que ce soient là des tâches qui s’imposent parce qu’elles rassurent, parce que le passé console du présent»<sup>54</sup>. Ver en ello una castración, o ver estancamiento en el teatro de medio siglo, responde a un juicio estético-ideológico que no comparto y que plantea un problema esencial: ¿cuándo rompe el teatro español con la *comedia*? Me atrevería a decir que, precisamente y al margen de las continuidades, en el momento en que se contempla retrospectivamente para juzgarlo e historiarlo, es decir, como mínimo, con la labor de Bances.

La concepción del teatro que Bances expresa en su obra tiene algunos puntos de apoyo principales: el teatro como imitación, el decoro, la verosimilitud, la poesía como superadora de la historia, el concepto de tragedia, o la finalidad

<sup>48</sup> M. Vitse, *Éléments*, op. cit., págs. 216-21.

<sup>49</sup> J. M. Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 1, nº 2 (1965), págs. 18-22; Ana Suárez, «Bances Candamo: Hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura*, 55, nº 109 (1993), págs. 5-53.

<sup>50</sup> Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid: Fundación March; Cátedra, 1985, pág. 41.

<sup>51</sup> *Éléments*, op. cit., pág. 216.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pág. 22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pág. 216.

<sup>54</sup> François Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1976, pág. 171.

pedagógica del hecho teatral. En el *Theatro de los theatros* se define la comedia como imitación: «El primero instituto de el Poeta es la imitación y el intento principal de la Comedia es imitar»<sup>55</sup>. Ahora bien, recordemos que también Lope —aunque en la parte prologal— había dicho que había que imitar las acciones de los hombres y sus costumbres. Y si Lope lo decía, ¿qué hay de nuevo en Bances? Podríamos decir que la conciencia con que éste usa el concepto de imitación como *mimesis* es más que evidente, y tal concepto se podría ampliar o completar con lo que dice sobre las relaciones historia-poesía. Pero la cuestión tiene más trascendencia de lo que parece. Porque la discusión no radica en la noción de *mimesis* frente a la de *invención*, como ha querido plantearse, sino en dos aspectos concomitantes: qué se entiende por naturaleza (esa naturaleza que hay que imitar) y por medio de qué procedimientos dramáticos se lleva a cabo dicha imitación, es decir, la representación en forma teatral de la naturaleza. El asunto es, desde luego, demasiado amplio como para resolverlo aquí, y Vitse no llega a proporcionar una respuesta satisfactoria<sup>56</sup>. Digamos, sin embargo, que el elemento de diferenciación progresiva que va teniendo lugar a lo largo del XVII y culminará en el XVIII es el cambio de énfasis, que pasa de la variedad a la unidad como rasgo distintivo fundamental de la naturaleza y, por tanto, de su imitación. Representar la variedad exige una concepción espacio-temporal determinada —sin limitaciones en ninguno de los dos sentidos—, en tanto que representar la unidad presupone coordenadas de índole opuesta.

Más adelante Bances define la imitación como «introducción de personas metafóricas, que propiamente se dice *mimesis*, por la cual se fingen y representan en la idea palabras, acciones y bultos de personas reales y verdaderas» (pág. 63). Es posible, como señaló Moir<sup>57</sup> que no hiciera falta insistir demasiado en un concepto que todo el mundo conocía y sobre el que no se requerían mayores precisiones. En otro lugar señala Bances que para hacer de las comedias «útiles e inculpables diuersiones» es preciso «imponerle preceptos fijos, ajustados al arte y al decoro, y sacados del mismo Poema y de su uso» (pág. 56). Subrayemos, primero, el acento puesto en la *utilidad* de la obra teatral; y, segundo, que en las palabras citadas Bances expresa una noción de imitar diferente del concepto de *mimesis*, pues aquí se trata de las reglas que derivan de la imitación de las obras de los mejores ingenios. Su conciencia sobre la diferencia entre *mimesis* e imitación parece tan clara como en cualquiera de los autores del XVIII, ya que

<sup>55</sup> *Theatro de los theatros*, ed. cit., pág. 33. En adelante, citaré por esta edición, modernizando la ortografía e indicando el número de página entre paréntesis en el texto.

<sup>56</sup> *Éléments*, op. cit., págs. 170-80.

<sup>57</sup> «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», en *Classical Drama and Its Influence*, edición de M. J. Anderson, London: Methuen & Co., 1965, págs. 191-228.

recoge la opinión aristotélica —que es principio de todo el pensamiento clasicista y neoclásico— de que las reglas no se le imponen desde fuera al poeta, sino que se deducen del poema mismo, producto de la creación del talento natural de los grandes poetas, como otra forma de imitar a la naturaleza.

Bances, como hemos visto, habla de reglas y preceptos para la poesía dramática, siguiendo en parte lo apuntado por Pellicer, cosa que sólo los teóricos se habían atrevido a expresar. Y su postura tiene dos aspectos convergentes. El primero de ellos es que los dramaturgos deben estudiar y conocer los preceptos del arte para componer comedias. Así, escribe:

Los primeros inventores de ellas [las comedias españolas] pudieran haber dado entonces la ley al gusto de el Pueblo, ignorante hasta allí de su artificio, si no hubieran sido hombres ajenos de los preceptos de esta arte. Los que siguieron atendieron más a dar gusto al concurso para atraerle que a cumplir las reglas de el Poema, y los más posteriores hicieron aparte leyes a la Comedia Española [...] De haber quedado estos preceptos en costumbre sólo, y no en arte, se ha seguido el que se hayan escrito por uso y no por estudio, y que él que acierta algo es imitando lo que ve y no observando lo que debe (pág. 49).

Rozas llamó la atención sobre el modo en que en el *Theatro de los theatros* se produce «un desplazamiento del problema del vulgo»<sup>58</sup>, pero no tanto en el sentido que hemos visto o sobre el que volveremos después como en la separación del «uso y la experiencia vulgares, de lo científico»<sup>59</sup>. Sin embargo, no se trata, como cree Rozas, de «enfrentar razón e intuición»<sup>60</sup>, sino de racionalizar la experiencia intuitiva y práctica<sup>61</sup>. La experiencia histórica de la comedia —la experiencia como expresión de la naturaleza junto a la razón del ser que reflexiona— debe servir de origen a una preceptiva que pueda ser utilizada como referencia tanto por los escritores como por el público y los censores. De ese modo pretende Bances matar tres pájaros de un tiro: que los dramaturgos escriban según un arte —el arte, por fin, de la *comedia*—; que el público sepa dónde se encuentran los hallazgos y esfuerzos del escritor; que los censores puedan juzgar con una base sólida sobre la licitud o ilicitud de una obra.

<sup>58</sup> Art. cit., pág. 20.

<sup>59</sup> Loc. cit.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>61</sup> «En lo moderno pienso asegurar cuanto enseñe con mis comedias y con otras, porque todas las pruebas ceden a la de la experiencia», (*Theatro de los theatros*, ed. cit., pág. 59).

El segundo aspecto de su postura consiste en la exposición dispersa y sin pretensión sistemática de algunos de esos preceptos<sup>62</sup>. En el §2 del Artículo Segundo, primera versión, Bances va indicando algunas reglas. Por ejemplo, el poeta no debe nunca alabar «la fragilidad de una mujer» (pág. 34); «es regla también indispensable que no se pueda poner el delito sin el castigo de él, por no dar mal ejemplo» (pág. 34); «Precepto es de la Comedia inviolable que ninguno de los Personajes tenga acción desairada, ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga una ruindad, ni cosa indecente» (pág. 35); «El mayor cuidado del Poeta, y otro precepto de la Cómica, es no escoger casos horrosos ni de mal ejemplar, y el Patio tampoco los sufre» (pág. 35). Moir ha hecho hincapié en varios lugares sobre lo que considera «la clasicización progresiva del pensamiento de los dramaturgos»<sup>63</sup>, relacionada con los ataques al teatro, la censura teatral, así como «la etiqueta y el grave decoro externo de la corte de Felipe IV y Carlos II»<sup>64</sup>. Sin embargo, el papel que juegan el decoro y la verosimilitud en ese proceso de clasicización, tan bien estudiado por Moir, pese a orientarse en el sentido del movimiento neoclásico, presenta diferencias esenciales con él. Puesto que lo que a Bances y otros autores les parece verdadera *mimesis*, decoroso y verosímil será objeto de críticas rigurosas por parte de los neoclásicos. Y es precisamente en ese espacio en que se coincide en los términos pero se distancia en las significaciones donde se alberga la especificidad de la transición entre Barroco e Ilustración y lo que permite calificar a Bances, como lo ha hecho Rozas, de «escritor límite»<sup>65</sup>, aunque no coincida con el modo en que éste lo define: «escritor que dentro del Siglo de Oro, como exceso y descomposición de él, tiende —inconscientemente— hacia el siglo XVIII»<sup>66</sup>.

Al decir Bances de ciertos argumentos dramáticos que «el patio no los sufre» está emitiendo una afirmación más que significativa respecto a su concepción del público y, cómo no, del gusto del público. El sentido que Bances le quiere dar al teatro depende estrechamente de un factor esencial: su papel como dramaturgo áulico, lo que le permite vivir al margen de los avatares diarios del teatro comercial, es decir, fuera de la ley del mercado. Es esa circunstancia la que le permite despreciar a los «ignorantes escritores venales» (pág. 52) y, más allá, el que «reciban leyes del bárbaro gusto de el Pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores» (pág. 52). Las característi-

<sup>62</sup> La razón de esa dispersión se halla en el estado inacabado del manuscrito, puesto que la intención expresa de Bances sí era proporcionar un estudio sistemático y completo. Véase, por ejemplo, *Theatro de los theatros*, ed. cit., pág. 58.

<sup>63</sup> «Prólogo», op. cit., pág. LXXIX.

<sup>64</sup> Loc. cit.

<sup>65</sup> Art. cit., pág. 1.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pág. 2.

cas de su público —la corte— son esenciales a la hora de inclinarle a esa consideración sobre la finalidad y función «social» del teatro (aspecto éste en el que se diferencia de dramaturgos como Cañizares, pero se aproxima —salvando las distancias— a los Luzán, Iriarte, Jovellanos o Moratín). Puesto que sus espectadores son los reyes y la alta nobleza que les rodea en palacio, la representación teatral tiene que satisfacer más que nada la doble exigencia horaciana de deleitar e instruir. Pero Bances toma muy en serio ambos elementos. De ahí que se esfuerce sistemáticamente por poner de relieve el contenido didáctico de su teatro y que, basándose en esos criterios, critique obras de Lope, de Rojas Zorrilla, de Moreto o incluso de Calderón. Instruir al público, pues los poetas cómicos son «Maestros del Pueblo» (pág. 51), repitiendo en cierto modo lo que ya escribiera Pellicer, que tiene al escritor de comedias como «maestro público del pueblo»<sup>67</sup>. Él, por su posición como dramaturgo áulico, tiene un «pueblo» muy restringido: su audiencia se reduce, en primer término, a los monarcas y su corte, es decir, a la familia real y a la alta nobleza. Con los mismos presupuestos teóricos, los ilustrados pasarán a delimitar el concepto de público en un sentido más amplio que Bances pero, asimismo, limitado y, en otros términos, elitista. Es sólo el contenido sociológico de esa élite lo que cambia de uno a otros.

En el planteamiento teórico-práctico de Bances es idea esencial la necesidad de *reformular* el teatro, en lo cual, desde luego, tampoco es pionero. Baste recordar lo que escribe Cervantes en el capítulo 48 de la Primera Parte del *Quijote*<sup>68</sup>. Su reforma afecta tanto a los valores morales de la obra como a su organización técnica, de ahí la importancia fundamental que concede al decoro y al arte. Curiosamente, utiliza Bances al menos dos argumentos —también cervantinos— que volverán a resonar en el siglo XVIII: uno, que viendo los extranjeros lo que se escribe sobre el teatro, cómo no van a tenernos por bárbaros; y dos, que los enemigos de la reforma utilizan como criterio para oponerse el decir «que no serán del gusto del Pueblo» (pág. 56). Por supuesto que no se trata de la misma reforma que propondrán los ilustrados, pero la idea es sin la menor duda coincidente. Algo parecido puede decirse respecto al estilo, pues Bances afirma —refiriéndose a su propio *Theatro de los theatros*— que «será el que fuere más natural, sin artificio la distribución de la obra, ésta y el alma de ella la verdad» (pág. 58), donde reverberan nociones platónicas y aristotélicas que impregnan los textos clasicistas anteriores y neoclásicos posteriores.

Antes hubiera podido decir que el aristotelismo cervantino parece ser el mayor obstáculo teórico a su inserción en el circuito comercial y a la posibilidad de ocupar ahí un lugar hegemónico, en tanto que la modernidad lopesca radica en su alejamiento de los principios clasicistas para dejar sólo en pie la autoridad

<sup>67</sup> En Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, op. cit., pág. 265.

<sup>68</sup> Vid. el cuadro-resumen que ofrece Vitse en op. cit., págs. 85-6.

del gusto del público, juez con derecho propio por pagar la entrada al corral. No obstante, podríamos plantear también que, si eso es así, por qué entonces el aristotelismo en cuestiones dramáticas se convertirá en el basamento teórico de la nueva modernidad que surge en Europa a fines del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII. En otras palabras, si los aristotélicos a lo largo del XVII parecen representar un modo de entender el teatro enfrentado a los adalides de la modernidad —Lope, Tirso, Calderón—, el aristotelismo que asumirá Bances Candamo a finales de ese siglo, rompiendo con la presión de la ley del mercado sobre la poética dramática, representará más bien el adelanto o el arranque de la nueva modernidad, la que, partiendo de una fusión casi imperceptible del racionalismo y el sensacionismo, dará origen a la comedia de costumbres bien separada de la tragedia histórica. Modernidad que, en otra vuelta de tuerca del devenir humano, llevará a la modernidad romántica.

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN  
McGill University

## DE CICERÓN A QUINTILIANO: RETÓRICA DE LOS ESTILOS Y DOCTRINA DE LA ESCRITURA

Entre las obras retóricas de Cicerón merece destacarse especialmente el *Orator*, compuesta ya en plena madurez. Tras el tratado *De inventione*, contemporáneo de la Retórica *Ad Herennium*, que puede que sea la redacción por escrito de los apuntes escolares (*commentaroli*) que tomó a sus maestros griegos de joven, Cicerón ofrece en el *De oratore* su concepción humanística de la oratoria; en el *Brutus* una historia de la oratoria romana objetiva y con personajes reales, y en el *Orator* un tratado sobre el arte de la oratoria, de carácter más abstracto e ideal, en el que pone el acento sobre la elocución, el ritmo de la prosa y el *pathos*, como los rasgos que caracterizan al mejor orador.

Respecto a su estructura (Leeman, pág. 188 ss.), aparte del prólogo y el argumento, el grueso del tratado lo ocupan los 62 párrafos dedicados **a la elocución**, 43 de ellos **a los 3 estilos**, para mostrar que el orador debe utilizarlos todos, no sólo el humilde, como los aticistas, y 85 a la prosa rítmica, para probar la importancia de ésta en la oratoria.

Un pasaje de capital importancia para entender bien el *Orator* es el del párrafo 43, donde hace la división de la materia. Dice en él:

*Quoniam tria uidentur sunt oratori, quid dicat et quo quidque loco et quo modo, dicendum omnino est quid sit optimum in singulis, sed aliquanto secus atque in tractanda arte dici solet. Nulla praecepta ponemus, neque enim id suscepimus, sed excellentis eloquentiae speciem et formam adumbrabimus, nec quibus rebus ea paretur exponemus, sed qualis nobis esse uideatur (Cic., Or., 43).*

«Puesto que el orador tiene que mirar tres cosas, a) qué puede decir y b) en qué lugar y c) de qué modo debe decir cada cosa, es necesario exponer ciertamente qué es lo mejor en cada una de ellas, pero de una manera algo diferente de como suela hacerse al enseñar el arte. No impondremos precepto alguno, pues no nos hemos propuesto esto, sino que bosquejaremos **la idea y la forma** de la elocuencia eminente; ni expondremos con qué medios se la adquiere, sino de qué naturaleza nos parece que es».

Cicerón plantea aquí las tres cosas (*tria*), es decir, las tres operaciones retóricas que debe tratar con respecto al orador: a) la invención («qué puede decir»=*quid dicat*), b) la disposición («en qué lugar»=*quo loco*) y c) la elocución («de qué modo»=*quo modo*); pero señala que lo va a hacer de distinta manera que es tradicional, apuntando varias novedades en su tratamiento. Hablará de la **elocuencia mejor**, delineando su forma ideal (*species et forma*) y sin imponer preceptiva alguna, y no expondrá los medios con la que ésta se consigue (*quibus rebus paretur*), sino *su modo de ser o los rasgos característicos que la definen*, es decir, su *qualitas*.

Las dos primeras operaciones de la invención y la disposición las tratará brevemente por considerarlas menos relevantes, para explicar con más amplitud la elocución, o **modo de expresión** (*quo modo*) de lo ya hallado y ordenado, pues piensa que es mucho más importante para la oratoria, y que es en ella en definitiva donde sobresale y se revela el perfecto orador<sup>1</sup>.

De ahí que examina a continuación brevemente la elocución del filósofo (62-4), del sofista (65), del historiador (66) y de los poetas (67-8) y, una vez aislada la del orador de todas ellas, expone con detalle cómo debe ser ésta, anticipando primero la teoría de los tres estilos y la necesidad que tiene el orador de adaptarse a ellos, de acuerdo con los principios del *decorum* (*lo apto, apropiado o adecuado*), para explicar luego cada uno de ellos con más pormenores.

En el pasaje con que abre este apartado dice así:

*Est igitur eloquens... is qui in foro causisque ciuilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare necessitatis est, delectare suauitatis, flectere uictoriae: nam id unum ex omnibus ad obtinendas*

<sup>1</sup> «Expongamos», dice, «ya el modelo del orador perfecto y de la suprema elocuencia. El propio nombre (de elocuencia) indica que el orador perfecto sobresale sobre todo en esto, en la **elocución**, mientras que las demás operaciones (invención, disposición, memoria y acción) permanecen en la sombra, pues ese orador no es llamado «inventor», ni «compositor», ni «actor, aunque domine todas esas funciones, sino «retor», en griego, y «elocuente» en latín, a partir de la «elocución». Y es que de esas otras funciones que hay en el orador, todo el mundo reivindica una parte, pero el poder supremo de la palabra, es decir de la **elocución**, sólo es concedido al orador» (Cic., *Or.*, 61).

*causas potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo; in quo uno omnis uis oratoris est* (Cic., *Or.*, 69).

«Es pues elocuente... aquel que en el foro y en las causas civiles habla de forma que pruebe, agrade y convenza: probar en aras de la necesidad, agradar en aras de la belleza y convencer en aras de la victoria, esto último es lo que más importancia de todo tiene para conseguir la victoria. Pero son tanto los géneros del estilo como las funciones del orador: **preciso** a la hora de probar, **medio** a la hora de deleitar y **vehemente** a la hora de convencer».

Retengamos bien su contenido por la especial trascendencia que posee, como en seguida veremos.

Ya en la parte introductoria del tratado habían sido pergeñados en los párrafos 21-2 por Cicerón los tres estilos: **el vehemente** (o grandilocuente=*gradiloquus*), caracterizado por la gran profundidad de pensamiento y elegancia de palabra, la vehemencia y la variedad, y la capacidad para mover y arrastrar los ánimos, en el que distingue dos subtipos según el uso que hacen de él los autores, uno más tosco y otro más pulido; **el sencillo y agudo** (*tenuis, acutus*), apropiado para exponer y demostrar todo con claridad y de forma sobria y apretada, también con dos subtipos, uno más rudo en la composición y otro más armonioso; y **el intermedio** (*medius*) que no recurre a la agudeza del segundo ni a la amplitud del primero, aunque participe en algunas cualidades de ambos, y que se caracteriza por la facilidad y la uniformidad. Expuesta esta distinción, considera que el mejor orador es aquel que sea capaz de utilizar los tres niveles como hizo Demóstenes en su famoso discurso *Pro corona* en defensa de Ctesifonte, donde, según Cicerón, «al principio comenzó a hablar con calma (*summissius*); después, al discutir sobre las leyes, lo hizo de una forma más vigorosa (*pressius*); y luego, tras inflamar poco a poco a los jueces, cuando los vio ya encendidos, se elevó con más audacia (*audacius exultauit*), dando libre desahogo a su espíritu en el resto del discurso» (26).

Luego, en el pasaje que anticipa a la descripción de los tres géneros insiste en la misma idea, pero añadiendo un aspecto nuevo muy importante a su consideración:

Será pues elocuente... aquel que en las tres causas forenses y civiles habla de forma que **pruebe, agrade y convenza**: probar en aras de la necesidad; agradar en aras de la belleza; y convencer, en aras de la victoria; esto último es, en efecto, lo que más importancia de todo tiene para conseguir la victoria. Pero **los géneros del estilo son tantos**

como los de las funciones (*officia*) del orador: preciso (*subtile*) a la hora de probar, medio (*modicum*) a la hora de deleitar; y vehemente (*uehementius*) a la hora de convencer» (69).

Herenio ya había expuesto la teoría de los tres géneros, pero basaba su clasificación en la elocución estrictamente, señalando sus respectivas cualidades en relación con el uso de las palabras y la construcción: el **estilo grave** (*gravis*) caracterizado por una ordenación verbal suave y apropiada (*leuis et ornata*); el **medio** (*mediocris*), caracterizado por el uso de palabras de condición más humilde, pero no muy bajas ni muy vulgares (*humiliora, nec infima et peruulgatissima*); y el **simple** (*attenuata —oratio—*), que se rebaja hasta el uso corriente del lenguaje correcto habitual (*usitatissima puri sermonis consuetudo*)<sup>2</sup>.

Pues bien, como señala Leeman (págs. 189 y ss.), la importancia del pasaje visto del párrafo 69 estriba en que, gracias a él, sabemos que Cicerón **fue el primero** en Roma que, además de basarse en la elocución como Herenio para clasificarlos, combinó la teoría de los tres géneros **con los tres oficios o funciones del orador**. «El orador», dice, «los adaptó a sus propios fines disponiéndolos en orden jerárquico: convencer o mover, agradar y enseñar». El fin del estilo vehemente, convencer o mover (*flectere*), es lo más importante para él, pero ello no indica que piense que el orador siempre se tenga que mover en ese nivel elevado, sino que, al contrario, el mejor orador deberá aplicar la doctrina del *decorum* y saber ensamblar esa triple variedad de géneros.

Por último, el orador hace una descripción detallada de cada uno de ellos, con sus requisitos y características (76-90; 91-6; 97-9), en los que no podemos entrar. Sintetizamos, como ejemplo, los más salientes del **humilde** (*humile*) o **ático** que ahora expone el primero (76-90):

- Imita la lengua ordinaria (*consuetudo*).
- Evita el ritmo y el periodo con cierto descuido en la construcción (*neglegentia*).
- Persigue la pureza de lenguaje (*latinitas*), la claridad (*perspicuitas*) y la propiedad (*decorum*).
- Aparece sin adornos (*ornatus*) llamativos ni abundantes, haciendo un uso discreto de las figuras de palabra —la metáfora la más frecuente— y de las de pensamientos.

<sup>2</sup> *Ad Her.*, IV, 8-9, con los ejemplos respectivos. Un análisis detallado de éstos puede verse en Marouzeau, págs 194-6. Para su historia diacrónica, con sus distintas ramificaciones, préstamos e innovaciones en los principales autores, véanse sobre todo los trabajos de Augustyaniak, Quadlbauer, Adamik y Hendrickson.

— Utiliza las sentencias agudas y frecuentes.

— Recurre a lo ridículo (chistes agudezas y otros recursos ingeniosos), coincidiendo en ello con el estilo ático.

En fin, fiel a su propósito, Cicerón se mueve aquí, en el *Orator*, en el plano teórico, aunque señalando la necesidad de mezclar los tres estilos y de acercarse a Demóstenes como modelo, pero **sin aludir para nada a los medios (*quibus rebus*) para conseguirlo.**

Esta carencia me incitó a preguntarme e investigar si insistía en alguna otra obra en este aspecto, indicando cómo se debe proceder para conseguir el estilo y mostrando las cualidades ideales requeridas para el orador. He aquí la respuesta a mis pesquisas.

Cicerón no lo trata en sus obras directamente, ni con suficiente amplitud, aunque sí disemina algunas ideas sobre ello a lo largo de éstas, y en concreto, en dos pasajes del *De oratore*, una por boca de Craso y otra por boca de Antonio.

En el capítulo 29, 133 del libro I, ante la petición que hace Cota a Craso para que explique a sus contertulios el fundamento de la oratoria, éste le contesta que les hablará, más que sobre el intricado arte oratorio, sobre su propia capacidad para este oficio, señalándoles el método que solía usar cuando lo ejercía.

Primero les expone una síntesis de los preceptos más comunes de retórica que aprendió reconociendo su utilidad (I, 31, 137 y ss.), pero enseguida les hace ver también la gran importancia y utilidad de ciertos ejercicios, especialmente el de la escritura:

Lo principal de todo, dice, es escribir mucho (aunque, en realidad, es lo que menos hacemos, porque huimos de todo gran trabajo); la pluma (el estilo) es el mejor y más excelente preceptor y maestro (*stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister*), y no sin razón, porque si el discurso meditado vence a la improvisación, cuánto más no la vencerá la asidua y diligente escritura. Porque todos los argumentos y todos los recursos oratorios, ya procedan del arte, ya del ingenio y la prudencia, se nos presentan y ofrecen cuando los buscamos afanosamente y los contemplamos con toda la atención de nuestro espíritu; y todas las sentencias y palabras que son más brillantes en cada género, es necesario que pasen una tras otra por los puntos de la pluma. La misma colocación y armonía de las palabras no se perfecciona sino escribiendo con cierto número y cadencia, no ciertamente poético, sino oratorio (I, 33, 150).

Y en los párrafos siguientes recomienda ejercicios diarios como los que él hacía tratando de imitar a los mejores autores; la composición utilizando los tópicos, la traducción de las obras mejores<sup>3</sup> y las lecturas de todo tipo:

Léanse, dice, los poetas, conózcase la historia, recórranse los escritores y maestros en todo género de las letras humanas; y para ejercicio provechoso, alábeseles intérpreteseles, corríjaseles, vitupéreseles y refúteseles (I, 34, 158).

En el libro II, 21, 89 a 23, 99, será Antonio el que hace ver a sus contertulios la importancia de la imitación, del ejercicio y sobre todo de la escritura, poniendo ejemplos concretos de oradores como el de un tal Sulpicio, que adquirió una gran elocuencia con la imitación de Lucio Craso, a quien él le proponía como modelo, pero que habría alcanzado un estilo aún más sobrio, sin duda, si se hubiera ejercitado más escribiendo<sup>4</sup>.

Veamos ahora cómo aborda Quintiliano en sus *Institutines oratoriae* este tema de la formación del orador.

Quintiliano, como Cicerón, considera también la elocución como la operación más importante para el orador, pero cree que no es suficiente conocerla teóricamente, sino que hay que echar mano de otros medios (cfr. *quibus rebus*) para la formación auténtica del orador, como son la lectura, la escritura y la imitación.

Ya en los dos primeros libros, movido por su afán pedagógico alude a algunas actividades como éstas que se deben realizar por el niño bajo la mirada del gramático y del rétor.

En el libro I, en los capítulos 5 y 6 sugiere los autores que deben leer los niños y cómo deben hacerlo, y los primeros ejercicios de escribir que deben abordar, como la composición sencilla de fábulas similares a las de Esopo, de chrías y etiologías, etc.; en el II, indica en el capítulo 4 los primeros ejercicios del que estudia retórica; en el 5 y 6, los oradores, historiadores y escritores en

<sup>3</sup> «Después me ejercité, durante toda mi juventud, en traducir los mejores discursos de los oradores griegos. Esto tenía la ventaja de que, al poner en latín lo que antes había leído en griego, no sólo buscaba yo las palabras mejores entre las que usamos, sino que introducía, a modo de imitación, algunos vocablos nuevos entre nosotros con tal de que fueran propios» (Cic., *De or.*, I, 34, 155).

<sup>4</sup> «Así pues», dice, «el primero entre mis preceptos será mostrar a quien se debe imitar (y que se deben perseguir sobre todo aquellas cualidades en las que sobresale el modelo); después debe añadirse el ejercicio, con el que se reproduce el modelo que se imita, pero no como muchos que conozco que sólo imitan lo más fácil», (ibid., II, 22, 90). Y tras hacer una reseña de los que considera mejores modelos, señala la necesidad de hablar y escribir para imitarlos mejor: «el que quiera conseguir esto con la imitación, debe perseguirla no sólo con ejercicios frecuentes y numerosos de elocuencia, sino sobre todo con la escritura», (ibid., II, 22, 96). Sólo así conseguiría Sulpicio un estilo más sobrio.

general que debe leer; y en el 8 insiste en la lectura, e incluso aprendizaje de memoria, de lugares escogidos de historiadores y oradores, para adquirir la abundancia de expresión y un buen estilo.

Pero Quintiliano no considera esto suficiente, ni tampoco el conjunto de la exposición de la retórica que hace en su obra desde los libros III al IX, incluida la de la elocución. Será en el libro X donde culmine su teoría sobre la formación del orador, ofreciendo las orientaciones oportunas sobre la lectura, la escritura y la imitación, tras exponer su postura al comienzo mismo del libro sobre la prelación que hay que dar a cada una de ellas. Así comienza el libro, tras la exposición de la elocución realizada en el VIII y el IX:

*Sed haec eloquendi praecepta, sicut cogitationi sunt necessaria, ita **non satis ad uim dicendi ualent**, nisi illis firma quaedam facilitas, quae apud Graecos εἴλις nominatur, accerit: ad quam scribendo plus an legendo an dicendo conferatur, solere quaeri scio. Quod esset diligentius nobis examinandum si qualibet earum rerum possemus una esse contenti (Quint., Inst., X, 1, 1).*

«Pero estos preceptos de la elocución (lib. VIII-IX), si bien son necesarios para un conocimiento teórico, **no tienen sin embargo la eficacia suficiente para conseguir la fuerza de la oratoria**<sup>5</sup> a no juntarse a ellos una firme facilidad que los griegos llaman *exis*, de la que no ignoro que **se disputa sobre** si se adquiere mejor escribiendo, leyendo o perorando».

Quintiliano, pues, toma partido en esta disputa defendiendo que estas actividades se hallan unidas y trabadas entre sí de tal manera que, si alguna de ellas falta, el trabajo se hace inútil para las otras; que la elocuencia no es sólida sin el ejercicio constante de escribir y que escribir sin leer y sin tener un ejemplar que seguir avoca a la desorientación que supone la falta de un guía adecuado; y, por otra parte, señala con gran acribía que, aunque el oficio del orador sea hablar elegantemente y lo más importante desde el punto de vista teórico para la oratoria sea la elocución, después la imitación y por último la escritura (y la lectura), sin embargo, desde el punto de vista práctico, es al contrario: lo primero es la lectura y la escritura, después la imitación y por fin la elocución<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Es decir, no son suficientes para formar un verdadero orador.

<sup>6</sup> «En realidad», dice, «consistiendo el oficio de éste en hablar elegantemente, la elocución es lo primero de todo, y que de aquí tuvo su principio esta facultad es cosa clara; después se le siguió inmediatamente la imitación, y últimamente también la diligencia o cuidado en el escribir. Pero como no se puede llegar a lo sumo sino por los principios, así en el discurso de la obra comienza a ser de menos consideración lo que es primero» (Quint., Inst., X, 3-4).

Por eso mismo, a continuación adopta un modo de proceder contrario al seguido por Cicerón: puesto que ya ha realizado la explicación de la preceptiva de la elocución en los libros precedentes VIII y IX, expone **los medios que hay que utilizar (quibus rebus)** para conseguir la mejor oratoria poniendo en práctica lo que ha preceptuado. El párrafo con que anuncia la materia a tratar resulta así la contrapartida del que vimos en Cicerón:

*Verum nos non quomodo sit instituendus orator hoc loco dicimus (nam id quidem aut satis aut certe uti potuimus dictum est), sed athleta qui omnis iam perdidicerit a praeceptore numeros quo genere exercitationis (1) ad certamina praeparandus sit. Igitur, eum qui res inuenire et disponere sciet, uerba quoque eligendi et collocandi rationem perceperit, instruamus qua (sc. ratione) in oratione quod didicerit facere quam optime, quam facillime possit (Quint., Inst., X, 1, 4).*

«Pero no tratamos en este lugar **de qué manera ha de formarse un orador** (pues esto lo hemos explicado ya, o bastante, o al menos como hemos podido), sino con **qué género de ejercicios** se ha de preparar para los combates el atleta que ya ha aprendido de su entrenador todos los golpes. Así pues, a aquel que ya sepa encontrar y disponer las cosas y que haya entendido también el método para escoger y colocar las palabras, instruyámosle también con el método adecuado para que con **mayor facilidad pueda poner en práctica mejor en el discurso aquello que hubiera aprendido**».

Quintiliano, pues, no se queda en lo ideal, en el plano teórico, sino que da aquí un paso más en la búsqueda del mejor orador, bajando al nivel práctico. Ésta es la finalidad del libro X.

En efecto, tras este preámbulo del capítulo 1, señala que el primer medio para ello es conseguir acopiar un buen caudal de léxico, lo que sólo se podrá lograr **leyendo y oyendo lo más selecto**; pero que, entre estos dos medios, se dará preferencia a la lectura porque en ésta es más acertado el juicio que en la simple escucha, ya que hay más tiempo para la reflexión; la lectura es libre y se puede repetir cuantas veces se quiera para captar mejor las ideas; se debe leer por largo tiempo los mejores modelos y releer lo leído, como ocurre con la comida<sup>7</sup>; y en atención a las grandes ventajas que se derivan de la lectura, acce-

<sup>7</sup> «Así como tragamos la comida después de haberla mascado, y casi liquidado, para que con mayor facilidad sea digerida, así también la lección se ha de pasar a la memoria e imitación, no en toda su crudeza, sino después de haberla ablandado y como masticado con mucha repetición», (ibid., X, 1, 19).

diendo a las peticiones que le hacen para que proponga los autores que se deben leer realiza un extracto de ellos, ofreciendo el canon de los mejores escritores griegos y romanos que le resultarán más útiles al orador; en él incluirá no sólo oradores, como en principio cabría esperar, sino también poetas de distintos géneros (épicas, líricos, cómicos y trágicos), e historiadores y filósofos, trazando un boceto de lo que se ha considerado por algunos, como luego veremos, como la primera Historia de la Literatura Latina.

El capítulo 2 lo dedica a la imitación, pues considera que la adquisición de gran parte del arte oratorio se consigue mediante esta actividad, de ahí su necesidad y su utilidad<sup>8</sup>. Quintiliano, pensando en el orador, pasa por alto la teoría del «entusiasmo» expuesta por Demócrito y defendida por Platón, y la creencia de Cicerón y Horacio en la fuerza de la inspiración para el poeta<sup>9</sup>. Para él el discurso es, en gran medida, el resultado del estudio crítico de las obras más importantes de la prosa y de la poesía griegas, y de sus correspondientes latinas (cfr. Cousin, pág. 588). La creación original y el estudio crítico se combinan para la mimesis, como criterio de la obra de arte. Entre otros preceptos que se deben observar para que la imitación sea más eficaz cabe destacar éstos: la imitación debe hacerse con cautela dejando lugar también a la propia invención. Nadie se debe contentar con igualar a lo que imita<sup>10</sup>, pues debe esforzarse por exceder en perfección a otros. Para que la imitación suponga un progreso sobre el modelo debe haber una rivalidad fecunda, pero hay que ver a quiénes se imita y sopesar bien las propias fuerzas, como recomienda Horacio en la *Poética*<sup>11</sup>, y atenerse con cuidado a la distinción de géneros, como sostiene también Horacio y Cicerón<sup>12</sup>, pues cada género tiene su ley.

El capítulo 3, dedicado específicamente a la escritura, es, sin duda, el eje central del libro. En efecto, los medios propuestos en los dos capítulos anteriores, la lectura y la imitación, son medios extrínsecos que para ponerlos mejor en práctica hay que recurrir al interior de uno mismo. El que ahora propone es intrínseco, es decir, lo hemos de buscar en nosotros mismos por medio de la pluma, una tarea laboriosa, pero de suma utilidad. Para confirmar su idea, Quintiliano

---

<sup>8</sup> [...] «No se puede dudar de que gran parte del arte se contiene en la imitación, pues así como lo primero consiste en inventar, y esto es lo principal, así también resulta útil imitar lo que se ha inventado» (Quint. *Inst.*, X, 2, 1).

<sup>9</sup> Demócrito, *Fragm.*, 18d. Platón, *Ión*, 534b; *Fedro*, 244. Cic., *Diu.*, I, 80; *De or.*, II, 46. Hor., *Carm.*, II, 19; III, 1.

<sup>10</sup> Eso coincidiría con el plagio. Horacio ha definido muy bien la posición de los escritores antiguos en este sentido en *Poet.*, 131-5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, *Poet.*, 38: *sumite materiam uestris, quis scribitis, aequam / uiribus et uersate diu quid ferre recusent, quid ualeant ueri.*

<sup>12</sup> Hor. *Poet.*, 86-118, donde propone que hay que mantener el propio tono y estilo; y Cic., *De op.*, 1.

se apoya en el *De oratore*, donde, como hemos visto (pág. 4), Cicerón insiste por boca de Craso en que la pluma es el mejor artesano y maestro de la elocuencia<sup>13</sup>.

A continuación propone una serie de principios básicos a tener en cuenta, sobre el modo de escribir, lo que se debe escribir, el tiempo en qué hacerlo, etc., y algunos consejos prácticos. Ante todo, es «necesario escribir con mucho cuidado y lo más que se pueda» para adquirir mayor facilidad, como la tierra, que debe ser bien escavada y labrada para fecundar mejor (X, 3, 1).

Se debe escribir, no con precipitación, sino con esmero, aunque se tarde, y con exactitud y propiedad, buscando en ella la mayor perfección. El mismo ejercicio proporcionará la facilidad. Si estamos empeñados en ello, poco a poco irán ocurriendo las expresiones y se logrará una composición más fluida y perfecta: «escribiendo con precipitación», afirma, «no se consigue escribir bien, mientras que escribiendo bien se logra hacerlo con rapidez» —*cito scribendo non fit ut bene scribatur, bene scribendo fit ut cito*— (X, 3, 10).

Hay que intentar escribir lo mejor posible, pero tanto como se pueda, sopesando las propias fuerzas y ajustándose al tema. El principio lo recoge de Horacio y con él Quintiliano pretende evitar el excesivo perfeccionismo, por resultar inalcanzable, poniendo el ejemplo de un tal Julio Segundo al que no le salía como quería el exordio por sus pretensiones estilísticas excesivas (X, 3, 12-4).

Ayuda mucho a escribir también el método, que puede ser doble: reflexionar «lo que pide el tema, lo que reclaman las personas, las circunstancias y las disposiciones del juez, en cuyo caso la naturaleza entonces nos sugiere lo que debemos escribir»<sup>14</sup>, o comenzar a escribir de repente siguiendo el ímpetu de la inspiración para volver luego al tema y corregir los yerros que se hayan escapado, un procedimiento peor, porque al volver sobre lo escrito se corrigen más los aspectos formales quedando el fondo que se precipitó sobre la pluma como una selva confusa.

<sup>13</sup> «Estos» (la lectura y la imitación), dice, «son por cierto los medios que tomamos del exterior para alcanzar la elocuencia; mas en aquellos medios que hemos de adquirir por nosotros mismos, aporta también grandísima utilidad la pluma, al paso que comporta mucho trabajo. Y no sin razón Marco Tulio llama a ésta: causa y maestra excelentísima de decir. Y al atribuirle a Luco Craso este parecer en sus discusiones sobre el orador (cfr. *De or.*, I, 33, 150: *Stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister*; *ibid.*, 257. *Stilus ille tuus, quem tu uere dixisti perfectorem dicendi esse ac magistrum, multi sudoris est.*), unió su dictamen a la autoridad de aquél» (Quint., *Inst.*, X, 3, 1).

<sup>14</sup> La fuente en este caso es sin duda la sentencia de Catón: *rem tene, uerba sequuntur*.

Para escribir se necesita un lugar retirado y el más profundo silencio, pero no se puede admitir como algunos defienden (Horacio, Tácito, Plinio y otros)<sup>15</sup> que lo mejor es retirarse a lugares desiertos y a los bosques, cosa aceptable para los poetas, pues piensa que el retiro es «más un estímulo para la relajación o diversión que para la refexión»<sup>16</sup>, y recuerda que Demóstenes se encerraba en un lugar donde no podía ver ni oír nada<sup>17</sup>. Con todo, es conveniente, según él, habituarnos a las molestias y ruidos<sup>18</sup> para conseguir que «la imaginación se construya su propio retiro entre ellas, en los viajes, en los combites» y en otros lugares.

Respecto al tiempo, dado que es preciso estar sano, descansado y atento, Quintiliano piensa que basta con aprovechar el día, salvo que sea preciso hacerlo de noche, pero considera que la vela de por la noche es más apreciable, siempre que nos hallemos robustos y descansados.

A estos principios añade varios consejos prácticos, fruto de su experiencia pedagógica, como el de escribir en tablillas de cera para poder borrar, con interlineas bien espaciadas, márgenes suficientes, y otros (X, 3, 31).

El capítulo 4 lo dedica a la corrección, una actividad de la escritura de gran utilidad, puesto que, según él, «la pluma no aporta menos a una buena composición cuando borra que cuando escribe»<sup>19</sup>. Añadir, y quitar lo que falta o sobra es más fácil, pero cambiar lo que no se ha escrito adecuadamente es mucho más difícil y trabajoso.

Hay que realzar lo bajo, rebajar lo hinchado y reducir lo superfluo, como exigía Horacio en la Satira I, 10 a Lucilio, si viviera en su tiempo: «borraría muchas cosas de sus poemas», dice, «cercenaría todo lo superfluo en la expresión que se ha infiltrado en ello, y al componer sus versos con frecuencia se rascaría meditabundo la cabeza y se roería las uñas hasta lo vivo»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Hor., *Ep.*, II, 2, 77: *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*; *Carm.*, I, 1, 30. Tac., *Dial.*, IX: *Poetis, si modo dignum aliquid elaborare et afficere uelint, relinquenda conuersatio amicorum et iucunditas urbis deserenda cetera officia, utque ipsi dicunt, in nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est*. Plin., *Ep.*, IX, 10, 2: *Poemata quiescunt, quae tu inter nemora et lucos commodissime perfici putas*. Cfr. también G. Schnayder, págs. 69-72.

<sup>16</sup> «La amenidad de las selvas, las corrientes de los ríos, el suave viento que sopla entre las ramas de los árboles, el canto de las aves y la misma libertad que la vista tiene para explayarse con anchura se llevan más la atención, en tanto grado que esta diversión más me parece a mí que distrae que recoge la imaginación». (Quint., X, 3, 24).

<sup>17</sup> Plutarco, *Dem.*, 7.

<sup>18</sup> «No se ha de resistir a lo que nos incomoda y debemos acostumbrarnos a que el recogimiento de nuestra imaginación supere todo lo que estorbe», (Quint., X, 3, 28).

<sup>19</sup> Quint., *Inst.*, XI, 4, 1: «*Neque enim sin causa creditum est stilum non minus agere cum delet*».

<sup>20</sup> Hor., *Sat.*, I, 10, 68-72: «*Si foret hoc nostrum fato delapsus in aeuum, / detereret sibi multa, recideret omne quod ultra / perfectum traheret et in uerso faciendo / saepe caput scaberet uiuos et roderet ungues* (alusión a la reflexión)».

Lo mejor para hacerlo es dejar trascurrir un tiempo, como aconseja también Horacio en la *Carta a los Pisones*: «Si alguna vez escribieras algo», dice, «que descienda a los oídos del juez Mecio, de tu padre y a los míos y se guarde en la caja hasta el año noveno<sup>21</sup>, encerrado dentro el pergamino»; pero Quintiliano precisa que debe haber un límite en el tiempo, criticando a Cina por los 9 años que tardó en escribir su *Smyrna* y a Isócrates por los 10 de su *Panegírico*. Esta actitud dilatoria no tiene ninguna utilidad en la oratoria, aunque sí que tiene sentido entre los poetas.

Hay que corregir y someter a la lima lo escrito mucho tiempo y en muchos pasajes, como dice asimismo Horacio a los Pompilios: «Vosotros, oh sangre pompilia, reprende el poema al que muchos días y muchos borrones no reprimieron y no castigaron hasta la uña», asegurándoles que el Lacio sería más fuerte por la lengua que por las armas, si los poetas romanos no rechazaran la labor de la lima y la dilación (*mora*)<sup>22</sup>. Pero Quintiliano también precisa en este sentido que la corrección debe tener un término, pues la lima debe servir para pulir la obra, no para destruirla (*ut opus limae non exerat*).

En fin, esta teoría sobre la escritura la completa en los capítulos siguientes: en el 5 con la invitación a la traducción del griego, por su riqueza, y la traducción y variaciones de los autores latinos; en el 6 con la exposición de la teoría de la meditación o reflexión continua, tan estrechamente unida a la escritura; y en el 7 con la demostración de la utilidad de la lectura, la escritura y la traducción para la adquisición de la improvisación.

Llegados aquí podemos resumir brevemente el modo de proceder de Cicerón y Quintiliano.

Cicerón en el *Orator* teoriza sobre la parte más importante de la elocuencia definiendo los tres estilos y otras cualidades que competen al orador ideal y dejando al margen la práctica, de la que sólo habla de pasada en su primer tratado *De oratore*, como hemos visto, pues él mismo reconoce que también esta obra es algo distinto de una preparación a elocuencia: «Yo he compuesto», escribe a Léntulo<sup>23</sup>, «a la manera de Aristóteles tres libros sobre la oratoria en forma de conferencias dialogadas... ellos **descartan resueltamente los preceptos corrientes** y abrazan toda la doctrina de los antiguos, tanto la de Isócrates como la de Aristóteles»; y con parecido sentido le dice a su hermano Quinto al comienzo del *De oratore* (II, 10): «Espero que no pongáis estos libros entre aquellos con-

<sup>21</sup> Hor., *Poet.*, 386-90: el consejo que da utilizando la expresión ordinal *nonumque in annum* se puede entender como una alusión general, indicando un tiempo ilimitado, o como una alusión a los 9 años que tardó Cina en dar a luz su poema *Smyrna*.

<sup>22</sup> «Vos, o / Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non / multa dies et multa litura coercuit atque / praeseptum deciens non castigat ad unguem».

<sup>23</sup> Cic., *Fam.*, I, 9, ed. L. A. Constans, 159.

cernientes a las leyes de la palabra que pueden ser ridiculizados **por la pobreza de las reglas que exponen**»<sup>24</sup>.

Quintiliano, en cambio, tras la exposición de la teoría retórica general y de la elocución, para hacerla más eficaz, la completa en el libro X, con las normas y consejos que hemos apuntado, orientados hacia la escritura para conseguir una oratoria mejor.

En este sentido, las opiniones que se vierten sobre este libro son distintas, según que se considere sólo el canon de escritores que da, o que se valore en conjunto su contenido. Así Dolç (pág. 50) señala que «su importancia excepcional estriba particularmente en la reseña de la literatura griega y latina que nos traza en el primer capítulo, a propósito de las lecturas útiles al alumno de oratoria». Sin embargo, sin negar la validez de dicha valoración, teniendo en cuenta que la presentación de esos modelos y su lectura, como el propio Quintiliano reconoce, es externa al orador y está destinada al **ejercicio de la escritura** como medio principal para hablar mejor, se puede considerar con mayor propiedad que lo que late en dicho libro es un «embrión de metodología y un **manual crítico del arte de escribir**»<sup>25</sup>. De ahí el título de nuestra comunicación.

Las circunstancias por las que atravesaba la oratoria, desde la época de Cicerón, su ocaso y refugio en una retórica artificial, con la multiplicación de ejercicios escolares irreales, artificios estilísticos y ornatos de todo género, de declamaciones ampulosas y de discursos rimbombantes de leguleyos en las causas, y la invasión de la afectación y el conceptismo en la literatura (Dolç, págs. 45-6) incitaron sin duda a Quintiliano a completar el arte retórica con la exposición de este libro insistiendo en la necesidad de la escritura y lectura de los mejores modelos por parte del orador, de forma continua.

¿Cuál es entonces el lugar que el rétor destina a los estilos, y cómo y dónde los trata?

Considerando, como Cicerón, que la cuarta virtud de la elocución es la más importante, pero consecuente con su propia idea de que antes se ha de adquirir la facilidad de escribir y meditar, desplaza la doctrina sobre el modo de decir con el estilo más conveniente hasta libro XI<sup>26</sup>, como culminación de la exposición de la teoría y de la práctica oratoria que ha hecho en los anteriores: en él muestra los distintos estilos y géneros de elocuencia que deben emplear los oradores para exponer el discurso atendiendo a la esfera interna de la obra del arte y a la esfera externa del hecho social (Lausberg, §1057).

<sup>24</sup> Ibid., *De oratore*, II, 10.

<sup>25</sup> Por la razón apuntada, eliminamos de esta frase de Dolç la alusión que en ella se hace a la lectura.

<sup>26</sup> «Adquirida ya la facilidad de escribir, de meditar y de perorar también de repente, síguese el cuidado de decir de modo conveniente, lo que constituye como muestra Cicerón la cuarta virtud de la elocución y la que en mi juicio es más necesaria de todas», (Quint., *Inst.*, XI, 1).

En cambio las teorías sobre los estilos y sus distinciones, que no son más que una sistematización de los preceptos del decoro o conveniencia, los retrasa hasta el capítulo diez del último libro (XII, 10), en el que estudia el tercer componente del hecho retórico, la obra en sí misma, por considerar los rasgos del estilo como una caracterización de la *qualitas* o modo de ser del discurso.

En suma, Quintiliano realiza una exposición pormenorizada y exhaustiva de la retórica, exponiendo el sistema teórico completo de esta arte, pero insistiendo también en los medios prácticos más útiles y necesarios para conseguirla, lo que no había hecho Cicerón en ninguno de sus tratados. De ahí que la *Institutio oratoria* de nuestro rétor jugara luego un papel predominante en la Edad Media, durante la cual la elocuencia latina contribuyó de forma decisiva al nacimiento del Humanismo (Guillemin, Boskoff).

\* \* \*

Veamos finalmente un breve apunte sobre la proyección posterior de esta teoría de los estilos.

La distinción de los tres estilos se seguirá enseñando después de Cicerón y Quintiliano, e incluso cobrará una importancia mayor desde que Servio la introdujo en sus comentarios sobre la *Eneida*<sup>27</sup>. A él se debe la tesis de que el estilo de las tres obras principales de Virgilio se acomoda perfectamente a los tres estilos acuñados por la retórica. De ahí que desde ese momento se acepte y continúe esa distinción retórica por la poética, aunque no era propia de ella<sup>28</sup>, y que «no desaparecerá ya nunca del todo en la enseñanza escolar. Cuando en los siglos XII y XIII florecen las artes poéticas, editadas y estudiadas en el famoso libro de Faral, hay simplemente un desarrollo más de la tripartición de los estilos» (Fontán, 1974, págs. 95-8).

Esta tripartición se describe gráficamente en los tres sectores de la *Rota Vergili* en los que se inscriben los términos y los conceptos propios de cada uno los estilos. Así, en un poema de estilo *gravis*, como la *Eneida*, su protagonista es el guerrero, su animal el caballo, su instrumento la espada, y su árbol el cedro; en uno de estilo *mediocris*, como las *Bucólicas*, su protagonista es el labrador, su animal el buey, su instrumento el arado y su árbol un manzano; y en uno de estilo *humilis*, como las *Églogas*, su protagonista es el pastor ocioso, su animal la oveja, su instrumento el cayado y su árbol un haya.

<sup>27</sup> Con estas palabras de Servio en el proemio de las bucólicas: «*Tria sunt characteres, humilis, mediis, gandiloquus, quos omnes in hoc inuenimus poeta*».

<sup>28</sup> Aristóteles no distinguió en la poética más que dos géneros de estilo, ni quizá tampoco Horacio; y otro tanto ocurrió con los poetas de la época augusta que, según Fontán (1964), sólo distinguieron el estilo *tenuis* y el *grandis*.

Como ha señalado también Fontán, aunque con ello no se pretendía otra cosa que determinar técnicamente el estilo de los poemas estudiados en clase y sugerir a los aspirantes a poetas los personajes y **realia** adecuados al género elegido, ésta preocupación por los tres estilos penetró en toda la literatura tardomedieval y protohumanística<sup>29</sup>, tanto en prosa como en verso, en lengua latina y en lengua vulgar. Un ejemplo claro de ello sería Dante, quien en su tratado *De vulgari eloquentia* se afanó por definir la lengua vulgar que corresponde a cada uno de los estilos.

En España, entre los humanistas, García Matamoros reelaborará en su *De tribus dicendi generibus* la teoría Ciceroniana, multiplicando los ejemplos con las obras de este autor, pero con la particularidad de que en su tratado conjuga la teoría de Cicerón con el pragmatismo de Quintiliano, pues expone los preceptos, insistiendo repetidamente que se trata de un método práctico para la formación estilística: ejemplifica el vocabulario, las figuras, los periodos, etc. Luis Vives, en cambio, recoge la orientación de Quintiliano en su retórica, como se desprende de la introducción que anticipa al libro segundo, donde compara con el hombre la oración, de la que puede haber tantas especies como rostros, como decía Quintiliano, y cuyas características corporales (grandeza, pequeñez, etc.), son equiparables (y viceversa) a los géneros.

Por su parte, el padre Granada, bebe también en ambas fuentes; pero se separa de ellas en parte y en parte las acepta: rechaza la distinción de géneros según los temas, pues para el cristiano todos los temas son grandes, pero acepta la distinción de esos mismos según la función del orador: Dios como tema de un discurso provocará distinto estilo, según que el orador intente enseñar, deleitar o mover a su amor, etc.

Sin embargo, enseguida comenzó a dejarse de lado esta distinción por algunos autores, como Salinas, quien ya no la incluyó en su *Retórica en Lengua Castellana* de 1541.

---

<sup>29</sup> Pero también se admiten otros estilos. Así Juan de Garland defiende en su *De arte poetica, metrica y rithmica* (1195-1272) que existen tres estilos según la condición de los hombres y que de acuerdo con ello, Virgilio había escrito sus tres obras; pero que, además de esos tres estilos admitidos por los antiguos, había otros cuatro empleados por los escritores modernos (gregoriano, tuliano, hilariano e isidoriano), teniendo cada uno de ellos como modelo el estilo del escritor nombrado (Murphy, pág. 187).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adamik, T., «Cicero's theory of three kind of style», *ACD*, 31, (1995), págs. 3-10.
- Artaga, E., *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, 1997.
- Augustyaniak, C., *De tribus et quattuor diendi generibus quid docuerint antiqui*, Varsovia, 1957.
- Boskoff, P. S., «Quintilian in the Late Middle Ages», *Speculum*, 17, (1952), págs. 71-8.
- Fontán, A., *Humanismo Romano*, Barcelona: Planeta, 1974, págs. 94-9.  
— «Tenuis... Musa? La teoría de los *χαρακτερες* en la poesía augústea», *Emérita*, 32, (1964), págs. 193-208.
- Cousin, J., *Études sur Quintilien*, París, 1936.
- Dolç, M., *M. Fabio Quintiliano. Institución oratoria*. (Libro décimo), Barcelona: C.S.I.C., 1947.
- Guillemin, A. M., «Cicéron et Quintilien», *REL*, 37, (1959), págs. 183-94.
- Hendrickson, G L., «The origin and meaning of the ancient characters of style», *AJPh*, 26, (1905), pág. 249 y ss.
- Joachin Adamietz, G., *Quintilian's «Institutio Oratoria»*, *ANRW*, II, 32, 4, págs. 226-71.
- Leeman, D. A., *Orationis ratio*, Bolonia, 1974, págs. 183-93; 437-9 y notas.
- Marouzeau, J., *Traité de Stylistique Latine*, París, 1974, págs. 194-6.
- Murphy, J. J., *La Retórica en la Edad Media*, México, 1986.
- Quadlbauer, F., «Die genera dicendi bis Plinius d. J.», *Wiener Studium*, 71, (1958), págs. 55-111.
- Schnayder, G., «Solitudinis auctoritas apud ueteres quae fuerit», *Eos*, 58, (1969-70), págs. 69-72.
- Tovar, A. y Bujaldón, A. R., *Marco Tulio Cicerón. El orador*, Barcelona: Alma Mater, 1967.

VICENTE PICÓN GARCÍA  
Universidad Autónoma de Madrid

## DE ERUDITIONE POETICA

*Ut antiquitatis nichil penitus ignoretur*  
(Arce de Otálora, 674)

### EL TÉRMINO *ERUDICIÓN*

El término *erudición* no ha sido unívoco a lo largo de la historia, sino que ha tenido varios significados. En un principio llega a identificarse con el Humanismo, como hace Antonio Mancinello (pág. 270), basado en Aulo Gelio (XII, 15):

Poetas [...] eloquentiam bonasque mores efficere, quamplurimi & iure testantur. Qui verba latina fecerunt, humanitatem appellarunt id propemodum quod Graeci paideían vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artes dicimus, quas qui sinceriter cupiunt appetuntque ii sunt vel maximi humanissimi.

En el Siglo de Oro sigue con este significado, aunque, a veces, se le identifique con el de imitación, como veremos. A partir del XVIII va perdiendo este sentido primitivo, degradándose poco a poco, como podemos comprobar en las distintas definiciones que le ha dado la Real Academia.

En 1732 se publica el tercer tomo del llamado *Diccionario de Autoridades*. En él los académicos testimonian que el concepto de erudición ha perdido su relación directa con el conocimiento de la antigüedad clásica y la definen como «doctrina, disciplina escogida y selecta».

Ya a finales de siglo, en 1791, en la tercera edición del *Diccionario* amplían más la definición y nos dicen que es «instrucción selecta y extendida en varias ciencias, artes y otras materias».

Pero a algún académico le debió de parecer excesivo lo de la *instrucción selecta* y convenció a sus compañeros para que no apareciese en la definición, por lo cual en la sexta edición, en 1822, escriben que es simplemente una «instrucción en varias ciencias, artes y otras materias».

En 1869, en la undécima edición, añaden una segunda acepción en la cual la instrucción deja paso a un lectura; eso sí, de varios libros y con aprovechamiento: «variada lectura con aprovechamiento».

En 1925, en la decimoquinta edición, perfilan esa segunda acepción, añadiendo lo de lo culto: «lectura varia, docta y bien aprovechada».

En la última edición, la de 1992, añaden una tercera que, a mi parecer, degrada más el término: «amplio conocimiento de los documentos relativos a una ciencia o un arte». Así tendremos a un ingeniero erudito en internet.

#### LA ERUDICIÓN EN EL SIGLO DE ORO

En cuanto a la erudición poética en el Siglo de Oro, se puede identificar, hasta cierto punto<sup>1</sup>, con la imitación de los clásicos. Ésta es una vía que, junto con la de las academias literarias, nos conducirá al barroco y, más concretamente, al culteranismo sin necesidad de recurrir a extravagancias como la de afirmar que la poesía culterana es una transposición de la escritura críptica de los judíos o la de que es un efecto de la decadencia española. Estas «originalidades» ignoran que el culteranismo es un fenómeno estético y que se dio en otros países europeos; por lo cual, en cuanto que fenómeno estético deberemos explicarlo (si no exclusivamente, sí principalmente) por causas estéticas y, en cuanto que común a otros países, habremos de buscar en ellos qué circunstancias coinciden con las que en España se dieron. Resulta así, p. e., que, si bien en Italia y en España no se dan idénticos condicionantes sociopolíticos, sí se dan los estéticos, y éstos son capaces de explicar la poesía de un Marino y de un Góngora.

Nuestros autores, a fin de evitar los posibles escándalos derivados del paganismo de la cultura clásica, lo primero que hacen, como no podía ser menos, es procurar integrar esta teoría de la erudición dentro de las doctrinas cristianas. Es necesario estudiar a los antiguos, pues en ellos se encuentra todo el conocimiento, es más, hay que arrebatarles aquellas doctrinas verdaderas, ya que, en último término, pertenecen al cristianismo, es decir, a la religión revelada, depositaria de la Verdad, como dice Juan Luzón en el «Prólogo a la Duquesa de Frías» de su *Cancionero o Suma de la Filosofía Moral*:

<sup>1</sup> En su aplicación práctica: para componer o para analizar una obra.

Dixo el glorioso san Agustín (en el lib. de la Doctrina christiana) que lo que los filósofos dixeron acomodado y conforme a nuestra santíssima fe, no solamente debemos tenerlo en mucho, pero debemos aprovecharnos dello, **quitándolo dellos como de injustos poseedores.**

#### ANTECEDENTES

Volvamos a la imitación y, dejando aparte las teorías extranjeras puesto que no hay tiempo para más, hagamos unas calas en los autores españoles a fin de ver cómo ha evolucionado a lo largo del Siglo de Oro. Ya el Marqués de Santillana, en la *Introducción [...] al centiloquio de sus Prouerbios e Castigos*, para defenderse de quienes le acusaban de plagio, escribía:

Diciendo yo haber tomado todo, o la mayor parte, destos proverbios de las doctrinas e amonestamientos de otros: así como de Platón, e de Aristóteles, e de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de los otros filósofos e poetas, **los cuales non contradigo, mas antes me place que así se crea e sea entendido.** Pero estos que he dicho lo que ordenaron e fizieron, de otros lo tomaron; e los otros de otros, e los otros de aquellos que por luenga vida e sutil inquisición alcanzaron las experiencias e causas de las cosas (f<sup>o</sup> aiii<sup>r</sup>).

Don Íñigo, deslumbrado por el descubrimiento de los clásicos [en esta fascinación hemos de situar el origen de la doctrina de la *imitatio*], escribe una selección de sentencias sacadas de estos autores; pero quienes no sentían esa admiración por la antigüedad, lo acusaron de plagiaro y, como no sabía defenderse pues el Humanismo no está todavía arraigado, al hacerlo, recurre a aquello de «mal de muchos...».

Un paso más lo da otro autor del mismo siglo XV, Hernán Núñez, el Comendador Griego. En sus comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena inicia la doctrina de la erudición poética, basada en el viejo argumento de autoridad: «los nuevos scriptores adquieren mayor auctoridad si confirman lo que dizen con testimonios de idóneos y aprobados auctores» (f<sup>o</sup> 5r). Y así, para atraerse la atención y benevolencia de los lectores, afirma, en el prólogo, que no es el primero en intentar acercar al público una obra, estimada por su erudición y estilo.

#### EL BROCCENSE

La doctrina de Hernán Núñez hubo de influir en nuestros autores, pues sus comentarios a Mena se estuvieron reeditando durante casi un siglo: hasta que en

1592 aparecieron las del Brocense. Efectivamente, junto a Hernán Núñez hemos de situar al otro comentarista de *El laberinto de Fortuna*, Francisco Sánchez de las Brozas. Su postura es diferente a la del Comendador Griego, no en vano había triunfado el Renacimiento y los gustos literarios habían cambiado, como afirma en la «Nota previa». Aunque el público prefiera obras más ligeras, *Las Trescientas* siguen siendo, por su lenguaje, un modelo de pureza, porque:

La materia que trata es una filosofía moral y un dechado de la vida humana, **ilustrada con diversos ejemplos de historias antiguas** y modernas, donde se halla doctrina, sabor y elegancia [por eso será su] trabajo bien recibido, principalmente de aquellos que están hartos o apartados de leer cosas lascivas y amorosas («Al lector S»).

Sale al paso de posibles objeciones acerca de la falta de amenidad de la obra de Mena, pues quienes las hacen «no advierten que una poesía heroica como esta, para su gravedad, tiene necesidad de usar **palabras y sentencias graves y antiguas** para levantar el estilo» (id.).

El profesor de Salamanca ha elegido un «poeta grave y de grande ingenio y erudición»<sup>2</sup>, que presenta, según María Rosa Lida (pág. 64), «las primeras muestras castellanas de imitación consciente y meditada del arte antiguo, y por ellas se sitúa Mena en el umbral de la poesía sabia que reconoce por príncipes a Boscán y a Garcilaso».

En sus otros comentarios, los dedicados a las obras de Garcilaso, identifica las fuentes concretas de los poemas, lo que fue mal recibido y, en la segunda edición, tuvo que explicar su concepto de la *imitatio*, que no todos entendían o aceptaban:

Digo y afirmo que **no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos**. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay otra razón, sino porque **les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar** (pág. 25).

Pide al poeta, como vemos, cultura, erudición que se refleje en la obra, e imitación, emplear los versos del modelo de tal modo asimilados que «ya no se llaman ajenos, sino suyos» (pág. 26).

<sup>2</sup> Dedicatoria del impresor, Lucas Junta. En Gallardo, III, 733.

## HERRERA

Avancemos un poco más y veamos las anotaciones de Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso. Prescindamos, por demasiado conocida, de la defensa del valor del poeta que imita frente al imitado, que hace el maestro Francisco de Medina en su prólogo al lector y vayamos a las anotaciones del mismo Herrera, en las cuales profundiza en el comentario estilístico, añadiendo observaciones sobre estética, p. e., las teorías sobre el amor y su relación con la belleza: amor es anhelo de belleza y nace de la vista.

Ante la reacción de algunos por las anotaciones del Brocense, Herrera defiende su doctrina sobre la imitación y las fuentes literarias. Tenemos ya aquí casi una verdadera teoría de la erudición poética. Pero se fija más en la *elocutio* que en la *inventio*; más en la inspiración o estro poético y en la forma, que en el contenido de la imitación; es decir, hay que imitar más la dulzura del verso que los conceptos (todo lo contrario de lo que pedía Castillejo):

Me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, i la inorancia, en que se an sepultado; que **procurando seguir solo al Petrarca i a los Toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas**; i queriendo alcançar demasiadamente aquella blandura i terneza, se hazen umildes i sin composicion i fuerça. Porque de otra suerte se à de buscar o la floxedad i regalo del verso, o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio y consideracion de juizio [...] yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envegecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, **si no endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a estos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos [...]** No todos los pensamientos i consideraciones de amor, i de las demás cosas, que toca la poesía cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los antiguos, porque es tan derramado i abundante el argumento de amor, i tan acrecentado en sí mesmo, que ningunos ingenios pueden abraçallo todo (págs. 71-2).

Al mismo tiempo considera al castellano y a los poetas españoles capaces de superar al latín y a los latinos, pues los clásicos no son dioses. Del mismo modo que —argumenta— después de Fidias ha habido escultores que perfeccionaron su arte, así puede haber poetas que mejoren a los clásicos. Efectivamente, desde una perspectiva de la filosofía platónica, cada humano posee el recuerdo de lo que contempló en el mundo de las ideas, y cuanto se haga nunca llegará a igua-

lar al modelo ideal, por eso siempre habrá un artista que añada un nuevo detalle o un nuevo aspecto al recuerdo concreto que otro tuvo:

I como aquel grande artifice, quando labrò la figura de Iupiter, o la de Minerva, no contemplava otro de quien imitasse i traxesse la semejança; pero **tenia en su entendimiento impressa una forma o idea maravillosissima de hermosura**, en quien mirando atento, enderaçava la mano i el artificio a la semejança della; assi conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo mas aventajado que puede alcançar la imaginacion, para imitar della lo mas hermoso i ecelente [...] **No son indinas de ser leidas i estimadas las elegias i sonetos, cuyos intentos son comunes, si no las que son umildes i vulgares**, porque no es grandeza del poeta huir los concetos comunes; pero si, quando los dize no comunmente. I quanto es mas comun, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espiritu i, si se puede dezir, mas divino (pág. 295).

LÓPEZ MALDONADO

Las ideas han ido evolucionando, Ya en el último tercio de siglo López Maldonado en el «prólogo» a su *Cancionero* (1586, pero privilegio de 1584), al defender que el seguir los pasos de quienes nos han precedido en estos quehaceres proporciona mayor seguridad en el acierto que no el abrir caminos nuevos, nos ofrece el testimonio de que la erudición se había puesto de moda. Así afirma:

Y si me dijeren que no hago cosa nueva, porque Garcilaso, a quien yo pongo por ejemplo desta poesía, lo hizo, y Boscán, y otros muchos [...] digo a esto que **tanto es en mí más loable, cuanto ha sido hecho antes por más entre los celebrados poetas**. Porque ni a mí me estuviera bien presentar novedades, donde **hay tantos que sepan examinar lo que sabe más a la antigüedad, porque eso tienen por mejor**, ni osara yo a ventura fiar mis trabajos e solo el gusto del mundo sin tener con quien escusarlos.

LOPE DE VEGA

Vamos ahora a un poeta que, tal vez, pudiera parecernos reacio a que lo encadrásemos en esta corriente de la erudición. Me refiero a Lope de Vega: «con razón vega, por lo siempre llana».

Uno de los complejos de Lope era el de la falta de erudición como lo muestra al acumular citas y autores en algunas obras; al atacar a jóvenes cuyos poemas mostraban que la poseían; o al defender (*La Dorotea*, f. 196v), medio en broma, las doctrinas de la imitación y de la lima:

¿Cómo compones?  
 —Leyendo,  
 y lo que leo, imitando,  
 y lo imitado, escribiendo,  
 y lo que escribo, borrando,  
 de lo borrado escogiendo.

El Fénix de los ingenios no sólo en la práctica, al menos aparente, se muestra seguidor de estos presupuestos, también en la teoría expresará la necesidad de ser erudito en todos los campos. Así en el *Elogio* que escribió para el *Desengaño de Amor en rimas* (cancionero a imitación de la primera parte del de Petrarca) de su compañero de academia, don Pedro Soto de Rojas (págs. 13-4) nos dice Lope que:

Cualquiera medianamente versado en la lección antigua, sabrá sus loores, conviniendo tantos, así latinos como griegos, en que toda la poesía está llena de natural filosofía [...], **pues ser filósofo y ser poeta son convertibles**. Parte de la filosofía racional la llamó Savoranola, y así viene a ser al poeta precisamente necesario su conocimiento, porque, como no se puede saber la especie ignorando el género [...], **ninguno puede ser sin ella verdadero poeta** [...] Debe ser admitida justamente a la dignidad de las demás facultades, sin negarle el asiento que merece, **porque las comprende todas**, y porque se le harán dar las armas, a quien deben más que a la mejor historia.

A mostrar que poseía esa erudición y esos conocimientos filosóficos se encaminan los comentarios al soneto «La calidad elemental resiste» tanto en *La dama boba* como en la epístola «A don Francisco López de Aguilar» (uno de los autores de la *Expostulatio spongiae*) de la *Circe*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> El soneto lo publicó con un breve comentario en *La dama boba* (1613), acto I, esc. VII; como independiente en *La Filomena* (1623); y con un extenso comentario en la «Epístola a don Francisco López de Aguilar» (1624).

LUIS CARRILLO

Sin embargo, a los mayores defensores de la erudición poética los encontramos en Andalucía: Herrera, que ya hemos visto, y, especialmente, don Luis Carrillo y Sotomayor, de quien, como resulta evidente, hemos tomado el título para estas palabras.

El caballero cuatralbo exige al perfecto poeta que tenga, sí, conocimiento de la antigüedad clásica, pero también que sea experto en todas las ciencias. Lo podemos ver en el siguiente párrafo, en el que, al fin y al cabo, no hace más que recoger opiniones ya expresadas por el Pinciano y que repetirá Soto de Rojas unos meses más tarde:

Pues así es que éstos [los clásicos] (mediante el modo de escribir usado dellos) alcanzaron el fin último de los poetas, que es la fama: luego **todos los que siguieren sus pisadas de la suerte que ellos**, tendrán igual fama con ellos. Forzosa consecuencia será, pues, que la poesía usada de algunos modernos de este tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena y, imitándoles, se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones **y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren** (págs. 73-4).

Habla, por una parte, de poesía *imitadora de los antiguos*, lo cual ya conocíamos; pero, al mismo tiempo, advierte que el poeta no debe *ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren*. Ya Quintiliano exigía ambos requisitos al perfecto orador y los poetas de nuestro Siglo de Oro, que a la hora de tratarlos resultan mayoría, los reclamarán tanto para la creación como para la crítica.

TRILLO Y FIGUEROA

Francisco de Trillo y Figueroa llega a identificar poema y erudición; así al quejarse por la falta de mecenas que apoyen a los poetas, sobre todo si les dedican poemas laudatorios, afirma:

Tengo muy larga experiencia, de **cuán poco agradecidas son entre los nuestros las obras de erudición, y aun entre aquellos que por tocarles en parte o en todo el sujeto**, debieran aplaudirlas y gratificarlas (pág. 420).

La poesía, sobre todo la épica, ha de ser algo más que una simple narración de hechos, pues:

La cultura y excelencia de un idioma, de un estilo, de un poema consiste en lo que se aleja del común y vulgar, así en palabras, frases, conceptos y arrojamientos, **como en erudición, adornos, imitaciones** y fábula o ficción, que es el alma del poema (pág. 428).

De ahí que llegue a afirmar que Ariosto podrá ser un buen versificador, pero es un mal poeta:

¿Adónde habrá sufrimiento para leer todo un Ariosto, tanta inmensidad de otavas ociosas, **sin cultura, erudición ni propósito**, que parece vestía, comía, dormía, hablaba y andaba aquel autor en otavas y vulgaridades? (p. 422).

El conocimiento derivado del contacto con los libros, es un requisito previo a la composición de poemas; por eso Trillo afirmará que se formó convenientemente primero y que sólo cuando ya poseía un bagaje cultural suficiente, empezó a escribir: «Con estos preceptos, **conocimiento y larga lección de autores**, entré a sondear el gran mar de la poesía» (pág. 442).

Pero no le basta con una cultura previa, será preciso, una vez terminado el poema, guardarlo durante unos años, como pedía Horacio. Claro que él añade un matiz nuevo al precepto del latino; él guardará su obra, para, comparándola con los modelos, realizar las correcciones pertinentes:

En cuanto al tiempo que he gastado en escribir este poema [...] ocho veces le he escrito en ocho años, letra por letra, por mi mano, **confiando aun sus más mínimas cláusulas con los mayores poetas del orbe** [...] sin omitirles letra (pág. 430).

La perfecta erudición, además, es difícil, por eso abundan «los escritores de erudición descansada» (pág. 431), es decir, quienes escriben más que leen, porque encontramos «algunos eruditos de un libro, que no saben lo que hay en los otros» (pág. 366). Sin embargo, un autor no se puede limitar a un solo libro, sino que sus conocimientos tienen que ir ampliándose, podríamos aplicar el proverbio latino *ars longa vita brevis*.

Admírame mucho la arrogancia con que estos escritores **obstentan dos lugarcitos de erudición muy pagados de haberlos hallado**, vendiéndolos por muy esquisitos, como si no estuvieran impresos y no hubiera en otra parte quien tuviese libros; pero admírame mucho más la candidez con que escriben, dexando pasar la vista por los mismos

lugares que citan, tan apriesa como si fuesen huyendo, y es sin duda que huyen de la verdad (pág. 438).

La erudición, en cuanto que consideremos válido el principio de autoridad, nos proporcionará armas para esgrimir las contra nuestros contrarios. Esto lo aplica al crítico: «Quisiera empero conociesen algunos que **el que tiene un libro más que su enemigo, tiene más una lanza con que herirle**» (pág. 441).

Volviendo sobre las doctrinas herrerianas, escribiré que el poema, además de la erudición, ha de mostrar la inspiración del poeta, el *deus in nobis* de que hablaba Ovidio (*Fast. VI*): «¿A qué llamaríamos culto? ¿a qué grande y conceptuoso? [...] aquel estilo que procede de **un ardor inextinguible, cebado en la erudición de lugares esquisitos**» (pág. 433).

Esta es la causa de que, como decía Herrera, un tema no se agote en un solo poeta y que cada poeta pueda utilizar, de diferente manera, un mismo lugar, de acuerdo con sus propias cualidades:

**La grandeza de la poesía sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron**, porque [...] ¿quién duda que mis palabras (aun diciendo yo lo mismo que en ellos hay) no podrían ser tan vigorosas, ni de tanta autoridad? Y así como en una espada es grande la diferencia que puede haber en manejarla aquesta o aquella mano; así para que una sentencia pueda hacer buen golpe, mucho importa el peso de valiente autoridad, ya de todos conocida (pág. 432).

Pero ese ardor inextinguible, es decir, esa inspiración no sólo es necesaria al poeta; también el crítico debe poseerla:

Para saber juzgar la grandeza, frase, numerosidad, imitación y estructura de los versos, **no solamente es menester ser gran latino, tener mucha erudición y estudio; sino también el mismo aflato y furor del poeta a quien censura** (pág. 356).

Ideas que se podrían aplicar a ciertos críticos actuales, sobre todo angloparlantes, quienes, sin apenas conocer un autor e ignorando toda una época, edifican castillos de arena acerca de nuestra cultura que, aunque con muy buena apariencia, se caen, como la estatua de Nabucodonosor, al solo contacto con un par de datos que reflejen aspectos de la realidad ignorados por ellos, pues sus teorías tienen los pies de barro. Se muestran, eso sí, claros seguidores del precepto: «no dejes que la fea realidad te estropee una bella teoría».

## SOTO DE ROJAS

El granadino de ascendencia gallega Pedro Soto de Rojas, en el *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje* (págs. 26-7), al hablar de los temas que debe tocar el poeta, afirma, repitiendo ideas que ya habían expuesto el Pinciano y Carrillo de Sotomayor:

Los sujetos, acerca de los cuales se ocupa el poeta, son todas las cosas divinas y humanas, cuyo conocimiento es bien que tenga, **siendo general en todas las ciencias y artes liberales**, como lo advierte Mancinelo.

En la nota «Al que leyere» del *Paraíso*, dice que la imitación se ha de hacer asimilando la fuente de tal modo que no aparezcan como un plagio manifiesto:

Se puede juzgar [...] si las voces o frases adoptivas parecen naturales, si el latino o el extranjero concepto se entresaca sin riesgo, **si las imitaciones selectas descubren indicios de robos** (pág. 370).

## DECADENCIA

Hemos visto cómo la importancia concedida a la erudición ha ido en aumento. Pero llega un momento en que, como se ha abusado tanto de ella, los autores reaccionan contra ella, ya pidiendo originalidad al poeta, ya criticando a los falsos eruditos. No debemos olvidar que cuanto mayor sea la importancia concedida a la inspiración, tanto menor será la de la imitación; por eso Zabaleta (pág. 387), para alabar a Gerónimo de Cárcer, escribe que su estilo «es tan esquisito, que de la manera que él no imitó a nadie, puede ser de nadie imitado».

Tampoco faltó la burla, como la de Cervantes (*Quijote*, 1615, cap. XXII) contra los abusos en que incurrieron algunos de estos eruditos:

Respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república [...] Otro libro tengo [...] que es de grande erudición y estudio.

## CONCLUSIÓN

El término *erudición* no era unívoco, sino que, según las épocas, incluye desde el conocimiento de la cultura grecorromana hasta el de cualquier doctrina más o menos selecta; como tal conocimiento tuvo una gran influencia en la poesía del

Siglo de Oro, especialmente en la épica; esta influencia aumenta, cuando al saber de la antigüedad se le suma el de los descubrimientos actuales.

#### EJEMPLO PRÁCTICO

Puesto que el profesor Sevilla me pidió una parte práctica, veamos, para terminar, cómo Góngora se atiene a estas teorías en el siguiente fragmento de su Soledad primera.

Náutica industria investigó tal piedra,  
 que, cual abraza yedra  
 escollo, el metal ella fulminante  
 de que Marte se viste, y, lisonjera,  
 solicita el que más brilla diamante  
 en la nocturna capa de la esfera,  
 estrella a nuestro polo más vecina,  
 y, con virtud no poca,  
 distante la revoca,  
 elevada la inclina  
 ya de la Aurora bella  
 al rosado balcón, ya a la que sella  
 cerúlea tumba fría  
 las cenizas del día.  
 En esta, pues, fiándose atractiva  
 del norte amante dura, alado roble,  
 no hay tormentoso cabo que no doble,  
 ni isla hoy a su vuelo fugitiva.

En él une sus conocimientos de la antigüedad clásica con los más modernos de las ciencias experimentales o filosofía natural. En primer lugar ha imitado el pasaje de la *Medea* (vv. 301 y ss.) de Séneca sobre los primeros navegantes, al que ha añadido conocimientos posteriores; en segundo lugar, en ese eludir aludiendo a que se refería Dámaso Alonso (págs. 92-113), tenemos una referencia al hierro, metal con que Vulcano forjó la armadura de Marte y los rayos de Júpiter; en tercer lugar, una exposición de cómo se comporta la brújula. Con otras palabras, en el discurso del «político serrano» ha imitado la *dispositio* del coro trágico de Séneca; en la *inventio* ha unido la erudición, sus conocimientos de la cultura clásica, y los de su mundo contemporáneo a los que le proporcionaba su inspiración; finalmente, es en la *elocutio*, ha mostrado su dominio del lenguaje; pero en todos brilla con su luz propia.

En su deseo de humanizar lo inerte, de que hablaba Pabst (pág. 68), convier- te la atracción imán-norte magnético en una relación amorosa, humana. Era fre- cuente representar esta atracción psíquica por la ejercida el imán sobre el acero. Ya León Hebreo (fº 131) había relacionado la seducción amorosa con la fuerza del imán:

Sofía: ¿No tiene el amor naturaleza de piedra imán, que une los diversos, aproxima los distantes y atrae lo grave?

Filón: Aunque el amor es más atractivo que la piedra imán, al fin el que no quiere amar es más pesado y resistente que el hierro.

También Alejandro (*Deleitar aprovechando*, pág. 82) dice: «seguíla, yo su imán, ella, mi norte».

Góngora, como en el *Polifemo* (197-8) donde Galatea es el imán y Acis el acero, hace que el magnetismo físico aparente entre la aguja de la brújula y la Estrella Polar se manifieste como una relación amorosa en la que ambos son capaces de atraerse. Defiende que el deseo amoroso en la mujer es igual que el del hombre, como lo podemos comprobar, además de en algunos romances bur- lescos, en la narración de cómo los recién casados se retiran después de las fies- tas de las bodas:

[...] Himeneo

por templar en los brazos el deseo  
del galán novio, de la esposa bella,  
los rayos anticipa de la estrella (vv. 1067-70).

Veamos cómo estaba al día en sus conocimientos. La magnetita era conocida en la antigüedad, como también su propiedad de moverse, si estaba sobre agua o sobre una aguja; pero el aprovechar esta cualidad para orientarse parece ser un descubrimiento medieval («investigó tal piedra»); y, a finales del s. XVI, unos quince años antes de que Góngora compusiese las *Soledades*, se pudo determi- nar la declinación, es decir, la variación según la época y la latitud. El P. Acosta (págs. 47 y 50) lo atestigua<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Además téngase presente que en 1614, como leemos en los *Comentarios de don García de Silva y Figueroa*, los pilotos sólo podían conocer (y no muy exactamente) la latitud, mientras que igno- raban la longitud, dudando si se encontraban cerca de Brasil o de Guinea. V. especialmente las págs. 92 y ss. donde habla de dos «enbaidores» que pretendían mostrar que con su brújula «se podían perfecta- mente y con toda distinción conocer los grados de longitud a que los marineros llaman altura de Leste- Oeste».

El uso de la piedra imán y del aguja de marear, ni la topo yo en los antiguos ni aun creo que tuvieron noticia de él [...] El no haber sido cosa muy antigua téngolo para mí por llano.

El hierro tocado y refregado con la parte de la piedra imán, que en su nacimiento mira al Sur, cobra virtud de mirar al contrario, que es el Norte, siempre y en todas partes; pero no en todas le mira por igual derecho. Hay ciertos puntos y climas donde puntualmente mira al Norte y se afija en él; en pasando de allí ladea un poco o al Oriente o al Poniente, y tanto más cuanto se va más apartando de aquel clima. Esto es lo que los marineros llaman, nordestear y noruestear.

El hierro de que está hecha la armadura de Marte. Es el mismo material con que Vulcano fabrica los rayos de Júpiter («metal fulminante»). Tenemos un protozeugma al sobreentenderse el verbo «abraz», expreso en la oración anterior: «como se abraza la hiedra al escollo, se abraza la magnetita al hierro». Por otra parte *solicitar* significa, según el *Diccionario de Autoridades*, ‘buscar, pretender’ y ‘procurar atraer a amores con instancia a alguna persona’; lo cual está en consonancia con «lisonjera». Pero ¿quién atrae a quién? Vayamos a la sintaxis:

Tal piedra, que [...] abraza [...] el metal y, lisonjera, solicita el [...] diamante [...] y [...] la revoca [...] la inclina.

Otro protozeugma, el de «que» (expreso en la primera oración se sobreentiende en las restantes), causa un cierto equívoco. Fijémonos en las funciones de «tal piedra que»: empieza como sujeto de «abraz» y, según podemos deducir de la disposición, también de «solicita», pero termina como complemento directo de «revoca» e «inclina», pues parece evidente que sea la estrella la que incline a la aguja en otras direcciones. La aguja comienza solicitando el norte; pero la Estrella Polar la revoca y la inclina en una dirección u otra. Esta ambigüedad sintáctica favorece la identificación que hace Spitzer (pág. 163-4) entre la relación imán/estrella polar y la relación amante/amada. El P. Acosta también se refiere a ella: «disputen otros e inquieran la causa de esta maravilla, y afirmen cuanto quisieren no sé qué simpatía».

El «que más brilla diamante» es la Estrella Polar, que, si no brilla con mayor intensidad, sí durante más tiempo. El mismo término latino, *a-damas*, que, de significar ‘acero’, pasó con el tiempo a significar ‘diamante’, llegando, en algunos pasajes concretos, a ser difícil su interpretación. Al pasar al romance hubo una contaminación fonética con un hipotético \**ad-amo* lo que favoreció su unificación con *amante* y, de ahí, el que los poetas se aprovecharan de este juego de palabras, como en estos versos de Villamediana al Alguacil de Corte, Pedro Vergel:

¡Qué galán que entró Vergel  
con cintillo de diamantes!  
Diamantes que fueron antes  
de amantes de su mujer.

Aunque puede haber una referencia al tópico de la ausencia en «distante la revoca, elevada la inclina», nos limitaremos a sólo el aspecto físico de la brújula. Cuando está alejada del norte, la aguja señala hacia la Estrella Polar; en el sentido etimológico, *re-vocar* sería ‘volver a llamar’ y; según el *Diccionario de Autoridades*, «volverse a avocar o corresponder los que por alguna razón habían estado separados»<sup>5</sup>. Cuando el barco está cerca del polo y la Estrella parece quedar sobre la brújula, la aguja vacila. El P. Acosta, como vimos, recuerda el término mariner y Pellicer (c. 443) anota:

Quando se navega debajo del Norte, que es estar elevada la estrella sobre la aguja misma, anda inquieta la aguja, y de oriente a poniente sin cesar, que es lo que llaman **nordestear** los pilotos.

Góngora nos dice que la hace señalar ya el oriente o balcón de la Aurora, la de los dedos de rosa (Homero), ya el occidente (de *occido*, ‘caer, sucumbir’ o ‘matar’), sepulcro marítimo del día.

En «del Norte amante dura», continuamos con la ambigüedad. Primero la Estrella Polar era «diamante»; ahora la magnetita es «amante dura» y, al mismo tiempo, «atractiva», es decir «que tiene la virtud de atraer hacia sí alguna cosa; como se dice comúnmente de la piedra imán» o, según el mismo *Diccionario de Autoridades*, «lo que aficiona y atrae la voluntad, como lo agraciado, [...] afable y benigno de trato». Por otra parte, las velas son como las alas de los pájaros, hacen que el barco vuele y pueda alcanzar cualquier «isla fugitiva». Emplea el calificativo «fugitivas», que normalmente acompañaba a ninfa, atestigua Guzmán; podemos, por tanto, ver aquí anunciado otro símbolo que desarrollará más adelante (vv. 485-497): las islas de Oceanía son como ninfas.

<sup>5</sup> Aunque, tratándose de don Luis, no debemos olvidar cualquier relación con la terminología jurídica; no creo que ésta sea aplicable aquí el concepto de «anular lo que se había concedido».

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acosta, Joseph de, *Historia natural y moral de las Indias* (1589), México: Fondo de cultura económica, 1985.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1960.
- Arce de Otálora, Juan de, *Los coloquios de Palatino y Pinciano*. Ed. de José Luis Ocasar Ariza, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- Carrillo y Sotomayor, Luis, *Libro de la erudición poética*. Ed. de Manuel Cardenal Iracheta, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Guzmán, M. L., «La persecución de la *ninfa* en la poesía castellana de los siglos de oro», *Rev. de la Fctad. de Letras y Ciencias* (La Habana), XXII (1916), págs. 102-6.
- León Hebreo, *La traducción del indio de los tres diálogos de amor de León Hebreo*, Madrid: 1590. Ed. facs. Sevilla: Padilla, 1989.
- Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> R., *Juan de Mena. Poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de..., 1984.
- López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana), *Los Proverbios con su glosa*, Sevilla: Menardo Ungut y Estanislao Polono, 1494. Facs. de Antonio Pérez Gómez, Valencia: Gráficas Soler, 1965.
- López Maldonado, *Cancionero*. Ed. fotolitográfica, Madrid: Libros antiguos españoles, 1932.
- Luzón, Juan, *Cancionero*. Ed. facs. de A. Rodríguez Moñino, Madrid, a costa de Julián Barbazán, 1959.
- Mancinello, Antonio, *De poëtica virtute, et studio humanitatis impellente ad bonum* (epístola a Antonio Petricae), en el libro *Sententiae veterum poetarum per locos communes digestae, Georgio Maiore collectore, multò quam antehac auctiores ac locupletiores*, Lugduni: Ioan Tornaesium, 1573.
- Mena, Juan de, *Las trescientas del famosissimo poeta Ioan de Mena*. Com. de Hernán Núñez, Sevilla, 1499.
- *Las obras del famoso poeta Juan de Mena*. Com. del Brocense, Madrid: Repullés, 1804.
- Pabst, W., *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. Trad. de Nicolás Marín, Madrid: C.S.I.C., 1966.
- Silva y Figueroa, *Comentarios de don García de Silva y Figueroa de la embajada que de parte del rey de España don Felipe III hizo al rey Xa Abas de Persia*, 1903, 2 vols.
- Soto de Rojas, Pedro, *Obras de don...* Ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid: C.S.I.C., 1950.
- Spitzer, Leo, «La Soledad primera de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso», en *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), págs. 151-76.

- Tirso de Molina, «La Patrona de las Musas», en *Deleitar aprovechando*, Madrid: Impta. Real, 1635.
- Trillo y Figueroa, Francisco de, *Obras de don...*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid: C.S.I.C., 1951.
- Vega, Lope de, *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, 1624). Ed. facs., San Sebastián: Biblioteca Nueva, 1935.
- *La Dorotea* (Madrid, 1632). Ed. facs. Madrid: Real Academia Española, 1951.
- Vera y Mendoza, Fernando de, *Panegyrico por la poesía* (Montilla, 1627). Ed. facs. de Homero Serís, Cieza: ...la fonte que mana y corre..., 1968.
- Zabaleta, Juan de, «A quien leyere» en *Obras varias* de Gerónimo de Cárcer y Velasco. Ed. de José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid: C.S.I.C., 1978.

JOSÉ RICO VERDÚ

Universidad Nacional de Educación a Distancia



## DE LA RETÓRICA A LA POÉTICA EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS EN LOS SIGLOS DE ORO

Es cierto que ni la Teoría poética ni la Retórica de los Siglos de Oro en España están a la altura de la práctica literaria. Pero ello no debe hacer que ignoremos los tratados escritos en esta época, no sólo porque podríamos citar unas cuantas decenas de Poéticas y de Retóricas de esos años, por sí solas testimonio del pensamiento artístico contemporáneo, sino, lo que es más importante, porque en algunas de estas obras observamos cuestiones muy interesantes.

Como no puedo ni creo que deba hacer un repaso de todas, ni siquiera de unas pocas de ellas (ese tipo de trabajo ya está hecho, y muy bien hecho), yo pretendo hablar de algo que a mi juicio es muy significativo y que nos da una imagen bastante aproximada de lo que sucede en estos dos siglos de Retóricas y, sobre todo, de Poéticas: *el cambio paulatino que se produce desde la Retórica hacia la Poética en los estudios literarios*.

Este cambio tiene importantes repercusiones y consecuencias en aspectos fundamentales de Teoría literaria, como son el principio de *imitatio* y el de *mimesis*, ambos con un mismo origen y asociados también a los conceptos de ficción, al de verosimilitud y al de mentira poética, cuestiones de las que me voy a ocupar. En definitiva, y anticipo ya el final de mi intervención, lo que ocurre en este período de tiempo es el cambio de una concepción ética de la literatura y el arte en general a una concepción estética de la misma.

Este cambio que anuncio podemos fecharlo, con Antonio García Berrio y Karl Kohut<sup>1</sup>, alrededor de 1580, año de la publicación de los *Comentarios* de Herrera a la poesía de Garcilaso y el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima. De los abundantes y valiosísimos datos que Antonio García Berrio nos ofrece en los dos volúmenes de su *Formación de la teoría literaria moderna* se observa fácilmente que antes de 1580, como señala Karl Kohut, proliferan los tratados retóricos, no existiendo prácticamente ningún tratado poético en sentido estricto, sucediendo lo contrario precisamente a partir de 1580 (antes de 1580 sólo cabe destacar *De arte poetica* del Brocense (1558) y *De poetica decoro* de Antonio Lulio (1554-1558). Pero ambas están insertas en sendos tratados retóricos: *De arte dicendi* y *De oratione* respectivamente).

Esto es así porque hasta que el Humanismo ampliara el *Trivium* tradicional (que estaba formado por la Gramática, la Retórica y la Dialéctica) añadiendo la Poesía y la Historiografía, con el auxilio ocasional de la Filosofía, conjunto de disciplinas que se llamó *Studia humanitatis*, hasta entonces, digo, la Poética era una disciplina difusa, inespecífica, que era tratada por los gramáticos y por los retóricos. Incluso la tradición humanista española hace recaer el interés de los estudios poéticos en la Métrica: El Brocense analiza textos literarios en sus estudios retóricos; Simón Abril acompaña su gramática latina de 1569 con un *Ars Poetica* que no es más que métrica; incluso las primeras poéticas en lengua vulgar —las de Sánchez de Lima y Rengifo (*Arte poética española*, de 1596), por ejemplo— apenas se salen de los límites de la métrica<sup>2</sup>.

Evidentemente, el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles a través de las traducciones y los comentarios de los italianos (Robortello especialmente) influye en este cambio. Y, sobre todo, entra en escena una nueva actitud que definirá precisamente el paso del Renacimiento al Barroco, es decir, que caracterizará al Manierismo. Me refiero a lo que se conoce como *cuestionamiento sistemático*.

Y donde mejor se ve en qué consiste este *cuestionamiento sistemático* es con respecto al concepto de *imitatio*. En esta época impera la creencia de que los mejores debían ser imitados, idea compartida por la casi totalidad de los humanistas de la época (entre ellos Julio César Escalígero), guiados por el reciente

<sup>1</sup> A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Poética manierista. Siglo de oro*, vol. II, Murcia: Universidad de Murcia, 1980; K. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid: C.S.I.C., 1973, pág. 32.

<sup>2</sup> R. Barilli, a modo de resumen, dice que durante la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento existieron tres grandes disciplinas: las *Artes Mechanicae*, la Poética y la Retórica, de las que las Mecánicas eran puramente instrumentales, la Poética inexistente y la Retórica absolutamente hegemónica. Véase R. Barilli, *Corso di estetica*, versión inglesa: *A Course on Aesthetics*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1993, págs. 4-31.

descubrimiento del legado poético grecolatino que hace que se sigan las actitudes literarias, críticas y teóricas de la época.

De acuerdo con este criterio, el Brocense se limita a destacar las semejanzas entre la poesía de Garcilaso y la de los más afamados grecolatinos, y lo hace porque no considera buen poeta a quien no imita a los mejores poetas clásicos (así lo justifica el propio autor en el prólogo a la segunda edición de sus *Anotaciones*). La imitación era entonces el patrón básico de escribir poesía y seguramente también el de criticarla.

Pero poco a poco aparecen testimonios que van más allá de la simple imitación de los modelos. Luis Vives se pronuncia alrededor de 1523 a favor de la imitación pero *intentando superar el modelo*<sup>3</sup>: «¿Hay servidumbre mayor —dice— que esta servidumbre voluntaria, de no atreverse a salir de la cruel dominación de un modelo?». Y continúa: «Tal es la imitación de éstos: roban, saquean, compilan, y para disimular el hurto dicen que imitan».

En el mismo sentido se muestra Sebastian Fox Morcillo en *De imitatione*, de 1554:

Así como sería absurdo acomodar a todos un mismo calzado, absurdo es imponer a todos una misma regla y forma para la imitación, como si todos los ingenios fuesen iguales.

La idea de que los antiguos no lo dijeron todo, que su invención y perfección se puede superar, se encuentra brillantemente expuesta en *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan. En esta obra expone este nuevo entendimiento de la *imitatio* cuando distingue tres grados de habilidad, tres ingenios diferentes:

1) El de los individuos que sólo son capaces de comprender las cuestiones «claras y fáciles».

2) El de aquellos que llegan a dominar todas las reglas y consideraciones del arte, claras, oscuras, fáciles y dificultosas, pero necesitan oír la ciencia de los buenos maestros que saben mucho y tener copia de libros y estudiar en ellos sin parar.

3) *Los ingenios inventivos*, tan perfectos que no necesitan maestros que les enseñen ni les digan cómo filosofar, porque de una consideración que les apunta el doctor sacan ellos ciento. A estos les compara con las *cabras* (en lengua toscana «caprichosos»), porque andan y pastan en solitario, por las alturas, sin buscar el cobijo del rebaño, sin seguir los pasos de los demás como hacen las ovejas. Es

---

<sup>3</sup> M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: C.S.I.C., 1949, vol. I, págs. 631-2.

necesario tener en cuenta además que cuando hablamos de «ingenio» no nos estamos refiriendo al ilustre concepto de «furor divino»; el primero emana de una fuente interior, del propio artista en nuestro caso, mientras que el segundo proviene de una fuente exterior, digamos de los dioses.

Finalmente, Fernando de Herrera, nuestro mejor tratadista en esta época, el más innovador de todos, considera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* que seguir a nuestros antepasados con excesivo respeto supone rechazar nuestros propios esfuerzos, actitud que califica propia de ignorantes y de torpes, pues en definitiva, como dice en la *Contestación a las Observaciones del Prete Jacopín*, «ombres fueron, como nosotros».

Herrera no rechaza el principio de imitación de los modelos clásicos como modelo de creación poética, no reprocha el estudio de los maestros grecolatinos. Sí lo hace de la mera apropiación sistemática de formas y de temas al modo en que lo hicieron los primeros petrarquistas, a los que acusa de falta de originalidad.

Imitación y originalidad son dos coordenadas compatibles que han de guiar la labor poética, cada vez acercándose más hacia la incontrolable irracionalidad artística, al furor divino, al ingenio, a la vena poética. Lo que sí debe quedar claro es que la imitación es en todo caso un punto de partida y no el objetivo final de ninguna composición. O como entenderán más tarde tanto Cervantes como Lope, que las reglas han de someterse siempre al talento, al ingenio, motor de toda creación poética.

Con idéntica raíz, pero entendida modernamente como proceso de creación artística, el concepto de *mimesis* está sujeto también a una fuerte revolución en el período central de estos dos siglos.

Para los poetas de los siglos XIV y XV lo más problemático de la poesía era su relación con la realidad, ya que la poesía, según ellos, trataba cosas reales y cosas inauditas. Más aún, la poesía «revela la verdad», es decir, cuando representa la realidad lo hace conforme a la verdad, aunque sea diferidamente, de forma mediada, mediante lenguaje figurado. Para Petrarca no hay discusión posible sobre el carácter falaz de la poesía, porque, para él, en la poesía resplandece siempre la verdad, y el poeta otorga a la verdad una forma diferente, no vulgar, no corriente, no accesible a cualquiera sino exquisita, extraordinaria, difícil.

Por su parte, Boccaccio afirma que «los poetas no mienten», porque no ocultan lo verdadero mostrando lo falso. Es importante observar que cree que ficción y verdad no tienen ninguna relación, como tampoco la hay entre ficción y mentira. Así lo piensa entre los nuestros Rengifo en su *Arte poética española*, de 1596, pero hasta entonces y desde la época romana, ausente la Poética y entregados en manos de la Retórica, las reflexiones sobre la ficcionalidad no remiten a la *mimesis* poética sino a la «mentira poética», de raigambre platónica y con una fundamentación moral. De hecho, lo que se llamaba mentira poética sólo tiene dos realizaciones admisibles o positivas:

1. El hermoso mentir.
2. La interpretación alegórica.

San Isidoro había observado que en arte no hay verdades y mentiras sino verdad y ficción (deberíamos decir realidad y ficción), pero lo cierto es que en la Edad Media y en el Renacimiento se sigue hablando de mentira poética incluso tras las traducciones y comentarios de la *Poética* de Aristóteles. Sin duda tuvo mucha culpa la concepción platónica que entiende la mimesis como un engaño, como una mentira, en una consideración negativa de la ficción, frente a la aristotélica que la sitúa por encima de la Historia y de la Filosofía.

La teoría poética renacentista prefiere el didactismo moralizante y no ve con agrado siquiera la supuesta igualdad teórica de su oponente en la dualidad horaciana. Pero a partir de 1550 comienzan a surgir en Italia los primeros intentos de desestabilizar el conservador equilibrio renacentista. El incipiente gusto por los motivos fantásticos de la épica y la polémica provocada por el *Orlando Furioso* suscitan las primeras defensas del deleite, que en España estarán a cargo de Lulio, Carvallo, Herrera y Pinciano.

La primeras respuestas a la concepción platónica, indudablemente insertas dentro de una nueva tradición aristotélica, arguyen que las mentiras de las ficciones no verosímiles (el colmo de las mentiras) son admisibles si encierran una verdad, es decir, si enseñan algo moralmente válido. No olviden que estos autores viven en una corriente que defiende una concepción ética del arte, y por supuesto de la literatura.

Está claro que al poeta corresponde hablar no sólo de cosas verdaderas sino mucho más el fingir, y aún esto en tanto grado que dice Aristóteles que sólo los que fingen son propiamente poetas. Esto no quiere decir que tengan que mentir, como nos dice Rengifo, sino que:

Habían de describir y pintar al vivo y fingir fábulas tales que aunque no hubiesen pasado fuesen muy semejantes a las que suelen acaecer.

Es decir, Aristóteles puro, como el que vemos en Cervantes, en la consideración de las ficciones verosímiles. ¿Y qué pasa con las ficciones no verosímiles? Como dice Luis Alfonso de Carvallo en *El cisne de Apolo*, de 1602, que sólo serán admitidas: «si miran a la verdad, escuchándola bajo tropos, alegorías y parábolas de moral sentido y fructuosa enseñanza»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, pág. 486.

Tenemos realidad (lo que ellos llaman verdad), ficción mimética (y por tanto verosímil) y ficción fabulosa o no mimética, que sólo será admisible (aquí incluso un avanzado como Vives se manifiesta a favor de la verdad y la utilidad del arte) si esconden (no demasiado) una verdad, si nos la muestran aunque sea de forma diferida y con intención de enseñarnos. Se trata de la implantación poética de la distinción retórica de sentido propio y sentido transpuesto, que ahora será sentido literal y sentido profundo.

Es decir, que la ficción no mimética, la ficción fabulosa, la ficción no verosímil, lo que hoy, con matices, llamaríamos ficción fantástica, únicamente es admisible hasta este momento si es útil, si proporciona algún tipo de enseñanza moral, si tiene una pretensión ética. Y entonces se admiten canónicamente las fábulas apologéticas, pues tienen como finalidad enseñar, instruir, adoctrinar. ¿Pero qué ocurre con las fábulas milesias y con los libros de caballería, por ejemplo, que son, dicen, ficción pura «porque mienten sin provecho y al descubierto», como dice Carvallo en *El cisne de Apolo*? Que únicamente pretenden deleitar, y nada más. Y la coletilla del nada más es importante, porque el deleite está presente también en las fábulas apologéticas, y en los discursos retóricos. Y también la belleza. Así nos lo dice Vives en los capítulos IV y V del libro III de *De ratione dicendi*. La diferencia está en que en el texto retórico y en las fábulas apologéticas tanto la belleza como el deleite están supeditados a un fin mayor, la persuasión y la útil enseñanza moral respectivamente, mientras que en algunos textos, como los citados, la diversión, el entretenimiento es el fin último y más importante. Por eso en un sistema artístico de carácter ético, en una concepción ética del arte es difícil la existencia de este tipo de ficciones, vamos a decir «puras».

Pero en este punto también se produce un cambio, lento pero decidido. Ya Antonio Lulio en *De oratione* se muestra mucho más esteticista, y cree que el deleite es el fin principal de la poesía, superior al de belleza y utilidad. No se trata todavía de una postura dominante, pero Lulio aporta testimonios de autoridad, aunque no sean muy fuertes. Recurre a argumentos pseudoteológico (entre otras cosas porque desde el clero será de donde lleguen los más furiosos ataques contra la defensa del deleite): «¿No se recreó Dios en la creación, como él mismo dice en el *Génesis*? ¿Por qué ha de ser pecaminoso el honesto deleite en el hombre?»<sup>5</sup>.

Esta idea de Lulio es tanto más valiosa por cuanto aparece en un tratado de Retórica y no de Poética. Digo esto porque la Oratoria sagrada (importantísima en estos años y en los pasados) juega en contra del hedonismo, pues el fin de la predicación es difundir fielmente la palabra de Dios y no entretener ni entretenerse en veleidades de poeta o de orador forense.

<sup>5</sup> Citado por A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, op. cit. vol. 2, pág. 429.

Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* vuelve a ser en este aspecto adelantado. Salvo unas breves alusiones a «versos lascivos», en ningún momento sugiere siquiera un propósito moral para la poesía y sí, en cambio, se refiere explícitamente al deleite, lo que, como dice García Berrio, supone un gran avance en Teoría poética, y más teniendo en cuenta que la postura hedonista es de más complicada defensa que el ingenio, pues no contaba con un respaldo doctrinal tan poderoso como la teoría del furor platónico e incluso de algunos pasajes aristotélicos y horacianos. En Herrera, la belleza, buscar nuevos modos de hermosura y deleitar, y se deleita por la belleza, son los dos fines de la literatura. Piensen que antes la belleza era también un medio para conseguir un fin, enseñar, y no un objetivo en sí misma.

En su *Phisosophia Antigua Poetica*, de 1596, Alonso López Pinciano integra la enseñanza y el deleite como fines de la buena poesía. Y tenemos que valorar este hecho porque se generalizará a partir de este momento la concepción igualitaria en esta dualidad, dignificando el deleite y situándolo al mismo nivel que el didactismo. Este incipiente hedonismo es lo que para Antonio García Berrio y para Oreste Macrí caracteriza más que ninguna otra cosa el Manierismo, más incluso que la distorsión formal o que la defensa del ingenio<sup>6</sup>. Por su parte E. C. Riley cree que la especulación sobre la finalidad del arte es una de las principales características del Barroco<sup>7</sup>.

La corriente formal-hedonista va a pugnar con la moral-contenidista durante el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco, pero ninguna de las dos corrientes desaparecerá nunca; lo que ocurre es que en determinadas épocas predomina una u otra. Por ejemplo, en 1609 Juan de Mariana protagoniza un furibundo ataque contra el deleite, que dice debe ser desterrado del seno de cualquier sociedad cristiana. Para él el deleite es poco menos que el diablo, el enemigo más peligroso de todo cristiano<sup>8</sup>. Cree que la más notable fuente de deleite es el maravilloso poder de la ficción imaginativa.

La literatura comenzará a ser considerada, como hace Enrique Duarte, como un arte liberal, por tanto innecesaria, infructuosa y deleitosa. Por eso sólo una teoría poética eminentemente estética y hedonista puede albergar obras como las que pueblan la biblioteca de Cervantes y la de don Quijote, que son leídas para disfrutar y entretenerse, sin ninguna finalidad moral.

---

<sup>6</sup> A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, op. cit., vol. II, págs. 297-8; O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1959, págs. 405 y ss.

<sup>7</sup> E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1981, pág. 137.

<sup>8</sup> A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, op. cit., vol. II, págs. 510 y ss.

Por eso es tan importante el cambio de una concepción ética, moral y de formación del conocimiento a otra estética, hedonista y de entretenimiento, que probablemente tenga mucho que ver con el cambio de la Retórica a la Poética como disciplina encargada de los estudios literarios.

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO  
Universidad Autónoma de Madrid

## LA RETÓRICA DE LA CITA EN LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA DE LOPE DE VEGA

Aconsejaba ya Erasmo en su tratado de retórica *De duplici copia verborum ac rerum*, que se enseñara a los alumnos a leer con un lápiz en la mano, para ir marcando en los textos recorridos aquellas frases que podrían luego servirle de citas en sus propios escritos. Aprendidos de memoria, o recogidos en los conocidos *codices excerptorii*, que mencionarían numerosos otros manuales renacentistas a lo largo de dos siglos, estos *dicta* de los antiguos constituían un inapreciable repertorio de lugares comunes o *topoi*, de sentencias, apotegmas y aforismos, que conformaron el pensamiento de nuestros autores áureos. Recogidos, asimismo, en polianteadas o enciclopedias, resumieron toda una manera de entender la vida del cuerpo, del espíritu, de las emociones, según verdades que se entendieron como universales en aquellos siglos<sup>1</sup>.

Acogiéndose a la autoridad de los antiguos, pues, no vacilaron en recurrir a famosas colecciones de máximas, adagios y proverbios grecolatinos, «el Estobeo» (Stobaeus) o la *Officina* de Ravisius Textor, humanistas profesionales, como Fray Luis de León o Baltasar Gracián; humanistas aficionados, como Francisco de

---

<sup>1</sup> Véanse, entre otros estudios recientes, Francis Goyet, *Le sublime du «lieu commun», L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Honoré Champion, 1996 y Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford: Clarendon, 1996. Aurora Egido vuelve, asimismo, sobre estas cuestiones en su edición de *El discreto* de Baltasar Gracián, Madrid: Alianza, 1997, págs. 40 y ss., en las que menciona los usos del «cartapacio escolar», recomendado, como dijimos, por Erasmo y por otros educadores: desde Juan Luis Vives a Juan Lorenzo Palmireno, Pedro Simón Abril y Baltasar Gracián.

Quevedo y sin duda, no pocos autores cultos, como Lope de Vega, cuyo romance «A la creación del mundo» analizó Aurora Egido en su relación con las listas de flores y propiedades o cualidades de las plantas y de los animales que podían leerse en la poliantea de Textor<sup>2</sup>. «La práctica escolar fomentaba los repertorios alfabéticos, la catalogación ordenada» afirmaba entonces Egido, mientras recordaba las dedicatorias a don Juan de Arguijo que Lope incorporó a la edición de sus *Rimas*<sup>3</sup>. En efecto, la redacción de un texto literario suponía la imitación de *topoi*, «canto llano» sobre el que se fundaban conceptos, así como la continua referencia a autoridades, aun cuando el género practicado promoviera el tratamiento irónico de citas o menciones de filósofos y poetas de la antigüedad. Esto es lo que comprueba el lector actual de las *Novelas a Marcia Leonarda* o de su gran obra dramática, *La Dorotea*.

En efecto, los *iudicia* o κρηίσεις, ‘los juicios de los antiguos’, cumplían la función de conferir autoridad a las generalizaciones que un narrador deducía de las acciones de sus personajes y con las que se construía el entramado «ejemplar», que daría «utilidad» o valor moralizante a la obra. En el ámbito de la retórica renacentista, que seguía de cerca los principios expuestos por Quintiliano en sus *Institutiones oratoriae*, estos *iudicia* solían adscribirse el género de los *exempla*. Así Erasmo decía que eran «sententiae scriptorum illustrium, gentium, virorum sapientum, aut clarorum ciuium. Ex antiquis ac celebratis poetis magna vis iudiciorum colligitur, item ex historiographis, ex philosophis, ex arcana literis. (Nam his rursus eadem varietas, quae in exemplis ostensa est)». Al mismo tiem-

<sup>2</sup> Aurora Egido, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 171-84 y «Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega», *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 361-74. En la ed. de *El discreto*, op. cit., pág. 45, reitera además: «Los escritores, como Lope confirma en *La Dorotea*, usaban también estos cartapacios de contenido vario con los fines más heterogéneos, definidos como «auténticas «arcas de Noé», tanto en prosa como en verso...».

<sup>3</sup> Véanse las dedicatorias «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla», reproducidas en Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1989, pág. 258: «Usar lugares comunes, como engaños de Ulises, salamandra, Circe y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios conceptos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo; pues a un mismo sujeto bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España»; cfr. asimismo, la introducción y «Advertencia a la segunda edición» de Edwin S. Morby de *La Dorotea* de Lope de Vega, Madrid: Castalia, 1962, págs. 23 y 40, en las que refiere ya a esta opinión de Lope. Sobre el aprovechamiento que hizo Gracián de los *dicta* de los antiguos, cfr. la edición cit. de *El discreto*, págs. 45-50 y *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza, 1996, de Aurora Egido; sobre el humanismo de Quevedo y sus métodos de trabajo, Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1998.

po, recomendaba que se buscaran consultando la colección de sentencias de Estobeo o los apotegmas que había transmitido Plutarco<sup>4</sup>.

Es bien sabido que ya en la *Retórica* de Aristóteles aparecían codificadas las famosas *sententiae* o γνῶμαι entre los recursos de la *inventio*. Estas máximas morales constituían juicios generales sobre el mundo o la conducta de los seres humanos. Señalaba Aristóteles que el entimema retórico podía comenzar o concluir con una de estas máximas, que resultaban así equivalentes a las premisas de un silogismo. Las γνῶμαι podían ser conceptos tópicos o proverbios conocidos; en cualquier caso, se lee en la *Retórica*, la ventaja de su uso estriba en que hacen resaltar el carácter ético de un discurso<sup>5</sup>.

Quintiliano explicaba, a su vez, que los griegos llamaron a estas sentencias γνῶμαι, porque eran semejantes a los decretos y así las define como una especie de «vox universalis», que podía ser citada en otro texto<sup>6</sup>. Las *sententiae* por tanto, incorporaban la voz autorizada del *otro* en un nuevo discurso. A diferencia de Aristóteles, sin embargo, Quintiliano parece entenderlas menos como elementos de la deducción retórica, aunque trata esta cuestión en el capítulo de las *Institutiones* dedicado a las pruebas de la *inventio*, que como unidad propia de la *elocutio*<sup>7</sup>. Desde perspectivas semejantes, Gracián las tratará en tanto fenómeno del discurso, explicando, en su *Agudeza y arte de ingenio*, cómo construir conceptos «por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad». Aclara, además, nuestro preceptista del concepto que «requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla

<sup>4</sup> Erasmo, *De duplici copia verborum ac rerum* (1512), en *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Ordinis primi tomus sextus, Amsterdam, 1988, págs. 248-9: «Ad exemplorum genus, ut diximus, referuntur et iudicia, quae Graeci κρίσεις appellant. Eae sunt sententiae scriptorum illustrium... Sunt et apud Graecos qui in his vndecumque colligendis laborarunt, quorum de numero Stobaeus quidam. Idem valent sapientum apophthegmata, cuiusmodi sunt illa celebrium virorum dicta, et quae referuntur a Plutarcho».

<sup>5</sup> Cfr. Aristotle, *The Art of Rhetoric*, edición y traducción de John Henry Freese, London-New York: W. Heinemann-G.P. Putnam's Sons, 1926, libro II, 21, págs. 279-89.

<sup>6</sup> Cfr. Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, ed. de J. Cousin, Paris: Les Belles Lettres, 1978, tomo V, págs. 95 y ss.: «Antiquissimae sunt quae propria, quamvis omnibus idem nomen sit, sententiae uocantur, quos Graeci γνομᾶσ appellant: utrumque autem nomen ex eo acceperunt quod similes sunt consiliis aut decretis. Est autem haec vox universalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis, interim ad rem tantum relata est, ut «nihil est tam populare quam bonitas», interim ad personam, quale est Afri Domiti: «Principis qui uult omnia scire necesse habet multa ignoscere»». Para una interpretación de las relaciones que entabla el tratamiento de Quintiliano con el de Aristóteles en su *Retórica*, cfr. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979, págs. 95-145.

<sup>7</sup> Cfr. *Inst. orat.* V, 11 y VIII, 5. Para un análisis de este cambio de función, y la influencia de Cicerón sobre el pensar de Quintiliano, cfr. A. Compagnon, *La seconde main*, págs. 144 y ss.

para saberlos ajustar a su ocasión»<sup>8</sup>. Las citas de sentencias y apotegmas en textos literarios prestigiaban, pues, la «erudición» de un autor o servían para invocar una autoridad extra-textual que refrendara lo expuesto, además de servir de amplificación u ornamento del mismo. Para Lope aseguraban la universalidad del discurso ficcional y su proyección ética. Por ello afirmaba en las *Novelas a Marcia Leonarda* que para que las *novelle* fueran realmente ejemplares, «habían de escribirlas hombres científicos», capaces de sellar las acciones descriptas con «notables sentencias y aforismos». Al prescribir a quiénes debía estar reservada la creación artística en su medio social, Lope no hacía sino revelar el modelo retórico que regía la composición de su obra de ficción.

#### RETÓRICA Y NOVELA

Las *Novelas a Marcia Leonarda* fueron probablemente compuestas entre mayo de 1621 y 1623<sup>9</sup>. Los cuatro relatos aparecen enmarcados por breves proemios integrados al texto. La narración está entrelazada con digresiones de mayor o menor extensión, en las que el narrador se dirige fundamentalmente a «Marcia Leonarda», anticipando su recepción de las novelas, guiando su interpretación de la historia o profiriendo comentarios que revelan su relación personal con esta lectora ideal, inscripta en el texto, que representa a Marta de Nevares. Esta construida complicidad entre el narrador y su narrataria se pone de manifiesto aun en las digresiones metanarrativas que cumplen, simultáneamente, la función de hacer explícito el modelo retórico que subyace a su escritura. Así, por ejemplo, se le ocurre al narrador justificar las digresiones largas incrustadas en el relato, aludiendo irónicamente a la condición femenina de Marcia Leonarda y a su falta de educación formal:

Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas<sup>10</sup>.

También Boccaccio había justificado la escritura del *Decamerón* refiriéndose al deleite y a la enseñanza que podrían recabar, principalmente, sus lectoras

<sup>8</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Castalia, 1969, tomo II, pág. 62 (discurso XXXIV). Para una interpretación del sistema de la *Agudeza* desde una perspectiva comparatista, es decir, en relación con los tratados italianos y franceses de los discursos barrocos, cfr. ahora Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptismo en Europe*, Paris: Honoré Champion, 1992.

<sup>9</sup> Lo recuerda ya el editor de la edición que citaré: Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, edición, prólogo y notas de Francisco Rico, Madrid: Alianza, 1968, pág. 8.

<sup>10</sup> Cfr. *NML*, ed. cit., pág. 61; el subrayado es mío.

femeninas. Por ello iba el libro dedicado a aquellas «vaghe donne» que, confinadas a los espacios domésticos, vivían inactivas y presas de sus emociones<sup>11</sup>.

En estos pasajes que interrumpen el relato Lope incluye anécdotas que remiten a discursos populares, referencias a obras literarias o filosóficas, citas de máximas de autores clásicos, generalizaciones de carácter universal o comentarios teóricos sobre la ficción. Jean-Michel Laspéras ha deducido la poética lopesca de la novela corta a partir de un minucioso análisis de estas digresiones así como de otras referencias a la propia obra y a la realidad extratextual<sup>12</sup>. La crítica de nuestro siglo recepcionó estas glosas marginales o «intercolumnios» —así los llama Lope en *La desdicha por la honra*— de modo diverso, revelando en su interpretación cuál era el horizonte de expectativas del hermeneuta<sup>13</sup>. En efecto, denostadas por algunos historiadores de la literatura del XIX y del XX porque su presencia interrumpía el discurso ficcional, que poco se asemejaba al de una novela realista, se criticó a Lope por el despliegue de un «aparato erudito» que parecía accesorio. Con actitud semejante, Icaza había tachado de «impertinente» la erudición de otras obras suyas<sup>14</sup>. Sin embargo, más impertinente puede parecer hoy el juicio anacrónico de Icaza, en la medida en que echa en olvido las prácticas retóricas que regían la educación de los jóvenes en el Renacimiento. Más aún, es evidente que las citas incluidas en las *Novelas a Marcia Leonarda* son, en su mayoría, tópicas, y así debe haberlas reconocido el lector de la época, cuyas expectativas en materia de «erudición», por otra parte, poco tienen que ver con las nuestras. Basta recordar la definición que da Gracián de la palabra en su *Agudeza y arte de ingenio*:

Vívase con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe. Es la erudición, dice el Espíritu Santo, fuente del saber... consiste en una universal noticia de dichos y de hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara. Tiene la memoria

<sup>11</sup> En su «Proemio», Boccaccio indica que las mujeres, narratarías privilegiadas de sus *novelle*, eran víctimas de la «malinconia» de la enfermedad de amor y sufrían más que los hombres, restringidas como estaban «da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensiere, li quali non è possibile che sempre sieno allegri»; cfr. *Decameron*, a cura di Cesare Segre, Milano: Mursia, 1970, pág. 16.

<sup>12</sup> Cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Editions du Castillet, 1987.

<sup>13</sup> Cfr. *NML*, ed. cit., págs. 96-7: «Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido».

<sup>14</sup> Cfr. Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 1962, pág. 51 y F. A. de Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios*, Segovia, s.a.m., pág. 132: «en el estorboso bagaje de erudición impertinente... pagaba tributo... al mal gusto de su época».

una como despensa llena de este erudito pasto para sustentar el ánimo...<sup>15</sup>

Lope supo transformar esa «universal noticia de dichos y hechos» en argumentos para racionalizar la lógica de la ficción en las *Novelas a Marcia Leonarda*. En efecto, las citas incrustadas en los intercolumnios cumplen la función de ilustrar los juicios generales que sugiere la acción narrada o de definir un estado de ánimo, una manera de actuar del personaje, una visión de la vida y del mundo, cuando no revelan la posición que toma el narrador ante la literatura de ficción en su época. Por tanto, estas digresiones retóricas parecen hoy signo de la original renovación del género de la novela corta que efectuó Lope, mientras resumía en algunas, decía Jean-Michel Laspéras, todo un «arte nuevo de hacer novelas»<sup>16</sup>.

John D. y Leora A. Fitz-Gerald publicaron la primera edición anotada de las *Novelas a Marcia Leonarda* en 1915, en *Romanische Forschungen*. Describieron entonces las ediciones del siglo XVII en las que aparecieron impresas, identificaron la gran mayoría de los pasajes procedentes de autores griegos y latinos que cita Lope y trazaron una breve historia de su recepción desde 1648 hasta comienzos de nuestro siglo. De modo previsible en pleno auge de la novela realista, los Fitz-Gerald sólo podían sumarse a la opinión de sus contemporáneos de que a pesar de su interés histórico, las *Novelas a Marcia Leonarda* no eran de gran valor «literario»<sup>17</sup>. Hay que esperar hasta 1926 para que George Cirot las recupere positivamente, haciendo hincapié en su carácter lúdico, a lo que se añade el comentario sobre el origen de numerosas referencias incluidas en ellas<sup>18</sup>. Gonzalo Sobejano dedicó valiosas páginas a la digresión en la *Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén*, nuestras *Novelas a Marcia Leonarda* y en las epístolas poéticas, rescatando en su comparación el estilo epistolar que Lope practica en todas. Este «arte de la digresión», según Sobejano, alcanza su máxi-

<sup>15</sup> *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, discurso LVIII (tomo II, pág. 217).

<sup>16</sup> Laspéras, op. cit., págs. 177-83; véanse, además, entre otros estudios, George Cirot «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXVIII (1926), págs. 321-55, Marcel Bataillon, «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964. Sobre la relación de las *NML* y las *Ejemplares* de Cervantes, cfr. Cándido Ayllón, «Sobre Cervantes y Lope: la novella», *Romanische Forschungen*, LXXV (1963), págs. 273-7 y Marina S. Brownlee, *The Poetics of Literary Theory*, Potomac: Studia Humanitatis, 1981; sobre el tipo de ficción practicado, aunque el tratamiento es superficial, cfr. Carmen Rita Rabell, «Pluralidad y yuxtaposición de discursos en la teoría y práctica de la novella del Siglo de Oro español: el caso de *Novelas a Marcia Leonarda*», Tesis doctoral, State University of New York at Stony Brook, 1987.

<sup>17</sup> Cfr. John D. Fitz-Gerald und Leora A. Fitz-Gerald, «Lope de Vega: *Novelas a la Señora Marcia Leonarda*», *Romanische Forschungen*, XXXIV (1915), págs. 278-467; para la recepción, léase su «Einleitung», págs. 433-46,

<sup>18</sup> Cfr. art. cit., págs. 333 y ss.

ma expresión en las cuatro novelas cortas, en las que se suceden «paréntesis breves» que llevan a Lope a crear variedad y «una suerte de estilizada llaneza»<sup>19</sup>.

Jean-Michel Laspéras examina, por su parte, aquellas digresiones que versan sobre lo que podría llamarse la «teoría de la novela» lopesca. Por un lado recupera así uno de los rasgos característicos de la colección: su carácter misceláneo, producido por diversidad de categorías textuales, del *exemplum* a la comedia, que Lope menciona o recrea; por el otro, examina los comentarios sobre la verdad poética y el procedimiento empleado por Lope para componerlas, demostrando cómo el modelo de verosimilitud, de origen aristotélico, resulta contaminado con numerosas menciones de detalles «reales», a la manera de Cervantes<sup>20</sup>. Así se fundamenta el particular modo de enunciación, el tipo de escritura escogido y desarrollado por Lope, quien transforma el género de la novela corta<sup>21</sup>.

Lope de Vega decía que había escrito estas novelas sólo por complacer a quien iban dedicadas, Marcia Leonarda, nombre con el que inscribía en su texto a Marta de Nevares, como señalamos. Pero al lector de la época se le presentarían, inevitablemente, como alternativa a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, mencionadas ya en el párrafo liminar de la primera, *Las fortunas de Diana*, publicada en 1621 en el volumen misceláneo *La Filomena*<sup>22</sup>. *Captatio benevolentiae* apar-

<sup>19</sup> Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1978, págs. 460-94. Se han ocupado también de esta y otras cuestiones relacionadas, José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1967, Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo* y Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972.

<sup>20</sup> Cfr. *NML*, ed. cit., pág. 83: «... y se partió de Sicilia. ¿Dije yo la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude; que esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio, y después de haberlo entendido, es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras».

<sup>21</sup> Cfr. *La nouvelle en Espagne*, ed. cit., pág. 179.

<sup>22</sup> Cfr. ed. cit. págs. 27-8: «No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla: porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso es grande la diferencia y más humilde el modo. [...] Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua...». A *Las fortunas de Diana*, impresa en LA FILOMENA, / CON OTRAS DIVERSAS RIMAS / PROSAS Y VERSOS / DE LOPE DE VEGA CARPIO, Madrid: en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621, fols. 59-75, le siguieron tres más: *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, publicadas en LA CIRCE, / CON OTRAS RIMAS, / Y PROSAS./ AI EXC.MO SEÑOR / DON GASPAS / DE GUZMAN, / CONDE DE OLIVARES, / DE LOPE DE VEGA / CARPIO./ Madrid: en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1624.

te, sin embargo, la particular estructura del discurso de estas cuatro narraciones también debía haber sido percibida en la época como ingeniosa respuesta a la colección más famosa de novelas cortas, que se había constituido en modelo obligado de las muchas escritas en España desde *El Patrañuelo* de Timoneda hasta las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: el *Decamerón*, obra que Lope no nombra entre sus antecedentes, pero con la que, sin duda, dialoga tácitamente desde el comienzo. Por tanto, la decisión misma de incluir otros minirelatos en las digresiones podría justificarse recordando que en el proemio del *Decamerón*, Boccaccio ya había anticipado la variedad genérica de los textos que formaban su colección, afirmando que había compuesto «cento novelle o favole o parabole o istorie»<sup>23</sup>.

La fidelidad de Lope a su modelo italiano puede también demostrarse en la ingeniosa transformación del marco narrativo que propone en sus propias novelas. En efecto, mientras que Cervantes parece haberse desentendido en sus *Novelas ejemplares* de la recreación de esta estructura tradicional, que había popularizado Boccaccio y que se mantuvo en no pocas colecciones del siglo XVII, Lope la sustituyó por esta nutrida serie de *intercolumnios*. Su función es, por tanto, guiar la lectura de los relatos, anticipando comentarios sobre cuestiones semánticas y estilísticas, función que cumplían, en el *Decamerón*, los juicios emitidos por los narradores-receptores de las *novelle*, es decir, los diez jóvenes florentinos que se habían reunido en el campo para huir de la peste, donde deciden contar historias para entretenerse<sup>24</sup>. Lope «novelador», además, nos da la clave de la función retórica que les había asignado, en una famosa frase que resume su crítica de la praxis cervantina:

En España... también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo, pero habían de escribirlos *hombres científicos* o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños *notables sentencias y aforismos*<sup>25</sup>.

En otras palabras, el comentario, sin duda, mezquino sobre las novelas de Cervantes se escuda en la pretensión de que sólo pueden ser buenos autores «las

<sup>23</sup> Boccaccio, *Decameron*, ed. cit., pág. 26.

<sup>24</sup> *Decameron*, ed. cit., pág. 45, donde Pampinea, elegida reina del día, propone que se narren historias para pasar el tiempo: «ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando... ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo».

<sup>25</sup> cfr. *NML*, ed. cit., pág. 28.

personas consumadas en algunas o en muchas ciencias», lo cual justifica, evidentemente, el aprovechamiento de citas o alusiones a textos literarios y filosóficos, que documentan su formación retórica y su «saber» de las literaturas antiguas.

FUENTES Y CITAS, *SENTENTIAE* Y *EXEMPLA*

En el acto IV, escena III de *La Dorotea* reiteraba César, uno de los amigos de Don Fernando, el *dictum* tópico de todos los manuales de retórica sobre la autoridad de los clásicos:

LUDOVICO. —¿Dónde hallaste esse poeta, Iulio?

IULIO. —No os metáis en aueriguarlo. Porque sabed que califican mucho a los que escriuen, autores estraordinarios.

LUDOVICO. —Y aunque sean clásicos, fuera mejor que dixeran ellos lo que dixeran los autores.

CÉSAR. —No tuuiera tanta autoridad; que muchas cosas se respetan por antiguas, que no se igualan con las que agora vemos<sup>26</sup>.

Si la obra de los «clásicos» proporcionaba modelos para la recreación de un género literario; si unos versos o líneas de prosa podían convertirse en fuentes para una imagen, metáfora o concepto, del mismo modo, se consideraba que la cita de un verso o frase proverbializados podía sellar la universalidad de una opinión o idea. Por tanto, las *Novelas a Marcia Leonarda* combinan la *imitatio*, que era la técnica más usual de producción de un texto en la época áurea, con el trabajo de la cita de *auctoritates* en las digresiones. Ambos procedimientos se entrelazan en las novelas; además, en algunos pasajes, la imitación de una fuente puede incluir una cita literal procedente de aquella o aun de otro texto. Fitzgerald, Cirot, Bataillon y Rico han identificado las fuentes y citas más importantes que se leen en las *Novelas a Marcia Leonarda*. Sin embargo, toda nueva lectura puede siempre actualizar antecedentes inadvertidos por quienes anotaron estos textos.

Un pasaje de *Las fortunas de Diana*, por ejemplo, se enriquece al carearlo con una obra que influyó, evidentemente, sobre la composición de la novela, aunque no aparece mencionada en las ediciones que circulan en estos momentos. Puntualizaba George Cirot, al comentar la historia, que el cofre que la protagonista entrega precipitadamente a un extraño la noche de su huida, recordaba la escena de *La Señora Cornelia* de Cervantes, en la que, por error, la criada

<sup>26</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby cit., pág. 342.

ponía «un bulto», el niño recién nacido, en manos de don Juan<sup>27</sup>. Criticaba, en cambio, que Lope, vistiendo de hombre a Diana, la convirtiera en camarero del duque de Béjar, privado del Rey Católico y gobernador de las Indias, porque sus aventuras en Cartagena, ponían a prueba la verosimilitud del episodio<sup>28</sup>. Decía Roland Barthes, sin embargo, que la lógica de un relato no es sino la lógica de «lo ya leído». La experiencia libresca deja en la memoria de una autor, recuerdos de estereotipos que generan el universo representado en la ficción<sup>29</sup>.

En efecto, es importante recordar que este episodio de la novela de Lope remite a una fuente autorizada, que lo legitima sin lugar a dudas: el *Decamerón*. La *novella* II, 9 de Boccacio, gira en torno a la historia de madonna Zinevra, mujer de Bernabò da Genova, a la que su marido ordena que un criado la mate por cuestiones de honor; logra huir, disfrazada de hombre, a Alejandría, donde por su inteligencia y habilidad lingüística gana la confianza del sultán. En figura de Sicurano da Finale, Zinevra llega a ser capitán de la guardia de mercaderes en Acre y allí encuentra a su marido y a aquel Ambrogiuolo que la acusó falsamente de adulterio. Zinevra-Sicurano descubre al mentiroso, consigue su castigo y así reivindica su virtud y el honor de su marido<sup>30</sup>. La actuación del personaje de

<sup>27</sup> Cfr. *Las fortunas de Diana*, ed. de F. Rico cit., pág. 37: «Pasó el hombre sin advertir en nada, y ella, temerosa y ciega, le ceceó dos veces. Volvió el hombre el rostro y, viendo tan buena traza de mujer y en casa tan principal, acercóse a ella sin hablarla, con miedo de lo que podía sucederle. Diana le dijo entonces: —¿Es hora? Y el respondió: —Cualquiera es buena. Entonces sin advertir en su voz, con la engañada imaginación de la que esperaba, le dio el cofre, diciendo...». Su fuente está en Cervantes, *La señora Cornelia, Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1980, t. II, pág. 243: «...al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles oyó que de una puerta le ceceaban. La escuridad de la noche y la que causaban los portales no le dejaban atinar al ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento, y vio entreabrir una puerta; llegóse a ella, y oyó una voz baja que dijo: —¿Sois por ventura Fabio? Don Juan, por sí o por no, respondió sí. —Pues tomad —respondieron de dentro— y ponadlo en cobro, y volved luego, que importa. Alargó la mano don Juan, y topó un bulto...».

<sup>28</sup> Cfr. George Cirot, art. cit., pág. 323: «Mais que cette meme jeune fille masculinisée devienne *camarero* du duc de Béjar, *privado* du roi Ferdinand le Catholique, enfin *gouverneur des Indes*, il faut vraiment qu'il n'y ait pas eu d'autre moyen de délivrer son amant, condamné à mort pour avoir tué le capitaine peu scrupuleux, ou de justifier le titre de *Las fortunas de Diana*. Il ne semble vraiment point que Lope se soit proposé autre chose que de piquer la curiosité par une suite d'aventures dont l'in vraisemblance importait peu».

<sup>29</sup> Citado por Pierre Heugas, «Variation sur une nouvelle de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), págs. 283-93; cfr. en particular, la pág. 285: «La logique à laquelle se réfère le récit n'est rien d'autre qu'une logique du déjà lu. Le stéréotype (venu d'une culture séculaire) est la véritable raison du monde narratif entièrement construit sur les traces que l'expérience, beaucoup plus livresque que pratique, a laissé dans la mémoire», en Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, «Les suites d'action», Paris: Seuil, pág. 214.

<sup>30</sup> Cfr. *Decameron*, ed. cit., págs. 159-69; el epígrafe resume la acción de la *novella*: «Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa, e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ingannatore, e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ingannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova».

Lope, Diana, disfrazada de Celio después de su huida, es, por tanto, réplica y recreación de la de Madonna Zinevra-Sicurano da Finale y es homenaje al texto fundacional de la serie, fuente que Lope no menciona pero que puede recuperar cualquier lector atento de Boccaccio.

Diferente, en cambio, es el tratamiento que recibe *La Celestina*, intertexto importante de numerosas obras del Fénix. Citada directamente al comienzo de *Las fortunas de Diana*, se transparenta en otros pasajes, aunque Lope no mencione su fuente. Así, en *La prudente venganza*, por ejemplo, el lamento del «desdichado viejo padre de Laura», al descubrir a su hija muerta, se construye en abreviada imitación del *plancto* de Pleberio<sup>31</sup>. Tampoco recurre aquí Lope a una fuente esotérica sino que actualiza un texto clásico de la tradición nacional, que se había convertido en modelo tópico para algunas situaciones-clave de una trágica historia amorosa, texto, además, que Lope aprovecha tanto en su teatro, *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, como en su acción en prosa, *La Dorotea*, que cierra la serie de imitaciones y recreaciones de la tragicomedia de Fernando de Rojas.

Lo mismo puede afirmarse de la reiterada reelaboración de dos fragmentos clásicos tópicos, uno procedente del libro IV, vv. 305 y ss. de la *Eneida*, otro, de la epístola VII de las *Heroidas* ovidianas, en la que habla Dido y que conocía todo lector medianamente educado de la época. Sobre la retórica de los lamentos de la amada abandonada, que Virgilio y Ovidio habían hecho famosos, se construyen, por ejemplo, las quejas de Silvia en *La desdicha por la honra*:

—¡Oh cruel español, bárbaro como tu tierra! ¡Oh el más falso de los hombres, a quien no iguala la crueldad de Vireno, duque de Selaudia (que a la cuenta debía de ser esta dama leída en el Ariosto), ni todos los que olvidados de su nobleza y obligación dejaron burladas mujeres principales y inocentes. ¿Adónde vas y me dejas sin honra y sin tí, de quien ya solamente podía esperarla?<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 85 y *NML*, ed. cit., pág. 30: «Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: «en esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella responde: «¿En qué Calisto?». Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿En qué, Calisto?», que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante». Para el *plancto* de Pleberio, cfr. págs. 336-43 y *NML*, ed. cit., pág. 140: «¡Ay —decía el desdichado viejo padre de Laura, teniéndola en los brazos— hija mía y solo consuelo de mi vejez!...». Cfr. Pierre Heugas, «Variation sur une nouvelle de Lope de Vega: *La Prudente Venganza*», art. cit., pág. 293, quien recuerda ya estos paralelos.

<sup>32</sup> Cfr. *NML*, ed. cit., pág. 84.

Mediante una oración parentética irónica, el narrador puntualiza la fuente de la que procede la mención de Vireno: el poema *Orlando Furioso* de Ariosto<sup>33</sup>. En efecto, en los cantos IX y X se relata que Bireno abandonó a su esposa Olimpia en una isla solitaria. Sin embargo, Lope omite la mención de los intertextos principales con los que juega el discurso de Silvia: los fragmentos de Virgilio y de Ovidio citados, con los que juegan intertextualmente los lamentos de otras heroínas literarias abandonadas, como los que emite Ariadna, abandonada por Teseo, que Ovidio mismo relata, por ejemplo, en las *Metamorfosis*, VIII, 174 y ss. Como parodia de estas fuentes había construido Cervantes el conocido poema que Altisidora dice «en son lastimoso», cuando la despedida de Don Quijote, en el capítulo II, 57 de la novela, cuyo estribillo incluía, asimismo, la mención de Eneas y de Vireno<sup>34</sup>.

En cambio, en *Las fortunas de Diana*, al relatar que la protagonista dio a luz un hermoso niño, fruto de su relación secreta con Celio, Lope cita en traducción, los famosos y ya tópicos versos 327-30 del libro IV de la *Eneida*:

...si quis mihi parvulus aula  
luderet Aeneas, qui te tamen ore, referret,  
non equidem omnino capta ac deserta viderer.

Si me quedara de ti  
Un Eneas pequeñuelo,  
Antes que el airado cielo  
Te dividiera de mí.  
Que por mi casa jugara  
Y tu rostro pareciera,  
Ni mis engaños sintiera,  
Ni por tu ausencia llorara.

La cita aparece motivada, ya que Lope afirma haberle concedido a su personaje, Diana, que tuviera un hijo para no imitar la triste suerte de la Dido virgiliana:

Dos meses había estado Diana en el cortijo de aquellos honrados  
labradores, bien regalada de Filis, cuando llegó su parto, que fue de  
un hermoso hijo, para que no pudiese quejarse, como en Virgilio la  
despreciada Dido del fugitivo Eneas.

<sup>33</sup> Para el episodio de «Bireno e Olimpia», cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, 1960, canto nono y canto decimo, págs. 223-93.

<sup>34</sup> Cfr. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, Madrid: Castalia, 1978, t. II, pág. 468: «Cruel Vireno, fugitivo Eneas / Barrabás te acompañe; allá te avengas». Murillo cita ya estas fuentes de Cervantes.

Con todo, contrasta su lamento con el que profiere la heroína vista por Ovidio: «Aunque de otra manera lo sintió Ovidio en su epístola...», continúa Lope, refiriendo a tres conocidos dísticos elegíacos de la epístola VII, 133-8, de las *Heroidas*, que también cita en traducción:

Forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquo,  
 parsque tui lateat corpore clausa meo.  
 accedet fati matris miserabilis infans,  
 et nondum nato funeris auctor eris,  
 cumque parente sua frater morietur Iuli,  
 poenaque conexos auferet una duos.

Por ventura me has dejado  
 Parte en mi pecho de ti,  
 Ingrato, que ahora en mí  
 A muerte condena el hado;  
 Y así perdiendo la vida  
 Por ti la infelice Dido,  
 Del hijo que no ha nacido  
 Serás padre y homicida<sup>35</sup>.

Sabido es que tanto el libro IV de la *Eneida*, como las *Heroidas*, los *Amores*, el *Ars amandi* y las *Tristia* de Ovidio, así como las elegías eróticas de Tibulo y Propertio, se habían constituido en fuentes inevitables para la expresión del dolor del amante o la amada. Antologizados muchos fragmentos de estas obras en las poliantas al uso en la época, los conocía de memoria un autor educado y es ingenuo suponer que quien los imitaba o citaba, pretendía pasar por gran erudito. Al contrario, Lope parece hacer un guiño a sus discretos lectores, reiterando lugares comunes que, decía, mejoraban el *ornatus* de su discurso. Cuando estos fragmentos se habían incorporado al acervo de *sententiae* o *exempla* morales, podían pues presentarse como citas de *auctoritates* que confirmaban una manera de razonar o pensar<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. *NML*, ed. cit., págs. 48-9, donde Lope traduce en verso las citas, mientras añade: «Pero pienso que el artificio, en que Ovidio fue tan célebre poeta, obligó a Dido a fingir que quedaba preñada de Eneas para obligarle a volver a verla: cosa que no sólo fingen las mujeres, pero los mismos partos». Para los versos cit. de Virgilio, cfr. *Aeneid*, ed. de H. B. Fairclough, Cambridge-London: Harvard, 1994, I, pág. 418, y para los de Ovidio, *Heroides and Amores*, ed. de G. Showerman, Cambridge-London: Harvard-W. Heinemann, 1977, pág. 93.

<sup>36</sup> Sobejano señalaba, a propósito de *El peregrino en su patria*, que «Tales razonamientos morales prodigan las citas de autores y siguen siendo erudición, pero no por sí misma, sino en apoyo de los afectos que se quiere despertar» (art. cit., pág. 477).

Por tanto, en el proemio de *Guzmán el Bueno*, Lope dirá a Marcia que si quiere que él sea su «novelador», debe favorecerle y alentarle, porque no es justo que difiera el pago dejándolo en manos de los dioses, como Eneas le había declarado a Dido, en la *Eneida*, nuevamente, I, vv. 603-5:

Di tibi, si qua pios respectant numina, si quid  
usquam iustitia est, et mens sibi conscia recti,  
praemia digna ferant<sup>37</sup>.

Utilizando un *exemplum ex contrario*, pues, Lope lo convierte en argumento irrefutable para persuadir a su amante a conducirse de una manera determinada.

De modo paralelo, para describir el estado emocional de un personaje de *La prudente venganza*, dirá que Laura quedó «cuidadosa, llena de solícito temor», porque así define el amor Ovidio. En efecto, se trata de un verso de las *Heroidas*, I, 16, que se había hecho proverbial, y en el que Penélope, para racionalizar sus temores ante la ausencia de Ulises, se consolaba pensando que siempre había imaginado peligros mayores que los reales, por efecto del amor:

Quando ego non timui graviora pericula vereis?  
Res est solliciti plena timoris amor<sup>38</sup>.

Es evidente, pues, que no pocos pasajes provenientes de textos latinos se habían convertido en *sententiae* de carácter universal, que resumían motivaciones o verdades sobre el amor y las pasiones. Lo demuestra, asimismo, la proverbialización del verso II, XV, 30 de las elegías de Propertio. El poeta-amante del famoso elegíaco romano decía que era un error pretender que tuviera fin la pasión, ya que el verdadero amor no conocía término:

Errat, qui finem uesani quaerit amoris:  
uerus amor nullum nouit habere modum (vv. 29-30)<sup>39</sup>.

Lope cita en traducción este verso al explicar la conducta de un personaje de *La desdicha por la honra*, Alejandro, cuyos celos, dice el narrador, son proporcionales al amor sin fin que sentía por Silvia:

<sup>37</sup> Cfr. *Aeneid*, ed. cit., pág. 282, y *NML.*, ed. cit., pág. 143: «... pero como yo no tengo de hacer cohecho, así no querría perder derecho, que no es razón que vuestra merced me pague como Eneas a Dido, remitiéndome a los dioses cuando dijo: “Si el cielo a los piadosos galardona, / Si en ellos hay justicia, si conocen / Los ánimos, te den condigno premio”».

<sup>38</sup> Cfr. *NML.*, ed. cit., pág. 116 y *Heroidas*, ed. cit., pág. 10.

<sup>39</sup> Cfr. Propertius, *Elegiarum libri I-IV*, ed. de D. Paganelli, París: Les Belles Lettres, 1929, pág. 55.

Sintió Alejandro que estaba en mejor lugar Felisardo, y dándole a los celos, como el verdadero amor nunca tuvo término en el amar, que así lo sintió Propercio, llegó a ser descompostura en su autoridad y modestia...<sup>40</sup>

Pero el Renacimiento había ya expandido el canon de los clásicos, incorporando autores «modernos» al Parnaso grecolatino. Así, acerca del poder del amor, que se impone aun sobre el incesto, Lope cita, también en traducción, los versos de Dante, *Inferno*, canto V, 128-36, que describen el incendio de amor de Paolo y Francesca, trágica historia de la que Petrarca «hace memoria» en el *Triunfo del amor*:

Y leyendo nosotros por deleite  
De Lanzarote la amorosa historia,  
Encendidos de amor, nos declaramos.

Y el Petrarca hace memoria de ellos en el capítulo tercero del *Triunfo del amor*, diciendo:

Y los de Arimino, que van juntos,  
Haciendo un triste y doloroso llanto<sup>41</sup>.

Pero acerca del amor y la ira Lope podía recordar otra sentencia extraída de los vv. 940-3 de la comedia *Amphitruo* de Plauto, que dicen:

Irae interueniunt, redeunt rursum in gratiam.  
Verum irae siquae forte eueniunt huius modi  
Inter eos, rursum si reuentum in gratiam est,  
Bis tanto amici sunt inter se quam prius<sup>42</sup>.

Y así Lope recurre a la opinión del comediógrafo romano para documentar su interpretación de la conducta de su personaje:

<sup>40</sup> Cfr. *NML.*, ed. cit., pág. 78.

<sup>41</sup> Cfr. *NML.*, ed. cit., pág. 172. Con respecto al texto italiano que traduce, recuérdese la imagen explícita del original que Lope elude, en *Dante's Inferno*, ed. de John D. Sinclair, New York: Oxford University Press, 1961, pág. 78: «Quando leggemmo il disiato rio / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi bacciò tutto tremante».

<sup>42</sup> Cfr. *Plaute, (Amphitryon - Asinaria - Avvlaria)*, ed. de Alfred Ernout, t. I, Paris: Les Belles Lettres, 1952, pág. 61.

No quiso el turco verla en cuatro días; pero, vencido del amor grande que la tenía, se determinó de perdonarla, que las iras que intervienen amando, como lo siento el *Anfitrión* de Plauto, vuelve los que se aman a mayor amistad y gracia<sup>43</sup>.

Señalaban los Fitz-Gerald que Lope podía haber leído estos versos de Plauto en la traducción de Villalobos del *Amphitruo*, de 1517, impresa nuevamente con otras de sus obras, en Zaragoza, en un volumen que reunía textos científicos sobre «cuerpos naturales y morales» y dos diálogos de medicina. En efecto, el estudio de los afectos, de la pasión, pertenecía al ámbito de los tratados científicos en el Renacimiento, y estos también se apoyaban, frecuentemente en las «verdades» transmitidas por Ovidio, los elegíacos u otros autores clásicos, lo cual confirma que no se reservaba la poesía elegíaca sólo para el deleite de sus lectores, sino que se confiaba en su seria función de *docere*<sup>44</sup>. Así, para explicar cómo sintió el rechazo Felicia, en *Guzmán el Bravo*, se recordará que no le sucedió «lo que temía la vieja Dipsas, cuando en la elegía otava de los *Amores* de Ovidio, enseñaba la cortesana el arte de portarse con los galanes». Y procede Lope a citar en traducción los vv. I, 8, 75-6: «mox recipe, ut nullum patiendi colligat usum, / neve relentescat saepe repulsus amor»<sup>45</sup>.

No le consientas que padezca mucho;  
Porque amor repelido muchas veces  
Viene a entibiarse.

Sobre la dificultad de curar el morbo amoroso, un escritor del XVII, como Lope, podía recurrir a una sentencia de Séneca, quien había dicho en sus *Epístolas morales a Lucilio*, CXVI, «que el amor tenía fácil la entrada y difícil la salida»<sup>46</sup>. Pero Lope también cita en estas novelas, como citará en *La Dorotea*, otras fuentes tópicas provenientes del *corpus* de fragmentos sobre los cuales se construyeron las teorías filigráficas renacentistas, que se remontan a los escri-

<sup>43</sup> NML., ed. cit., pág. 104.

<sup>44</sup> Los Fitz-Gerald en *Romanische Forschungen*, art. cit., págs. 415-6, citan la traducción del *Amphitruo*, impresa en Alcalá de Henares, en 1517 y el *Libro / intitulado Los proble- / mas de Villalobos: que trata de / cuerpos naturales y morales, y dos dialogos d' medecina: / y el tractado delas tres / grandes: y vna cancion: y la come- / dia de Am- Phitrión*. Zaragoza, M.D. XLVIII; otra edición fue publicada en Sevilla, en 1574.

<sup>45</sup> *Amores*, ed. cit., pág. 352.

<sup>46</sup> Cfr. *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 133 y Séneca, *Ad Lucilium Epistulae morales*, ed. de Richard M. Gummere, London-New York: Heinemann, 1925, tomo III, pág. 332: «Non obtinebis, ut desinat, si incipere permiseris. Inbecillus est primo omnis adfectus. Deinde ipse se concitat et vires, dum procedit, parat; excluditur facilius quam expellitur». La *sententia* resume estas frases.

tos neoplatónicos de Marsilio Ficino. En *Il libro dell' amore*, y en otros tratados, Ficino ya había relacionado textos de Platón con otros de «el filósofo», es decir, Aristóteles, y de autores posteriores, que encerraban el «saber de amor» que nuestros autores áureos encontraron en los clásicos y los tratados renacentistas que los divulgaron<sup>47</sup>.

Las citas de textos científicos o filosóficos se entretrejen con los poéticos, y estos con el discurso emblemático, que también los había difundido. De allí el elogio de Alciato que desarrolla Lope en una de sus digresiones, quien había «pintado» tan bien la fuerza del amor, «o ya enfrenando leones, o ya rompiendo rayos» en un conocido emblema. Se trata del que lleva la *inscriptio*: *Potentissimus affectus amor*. Lope traduce unos versos de su *suscriptio*, que refrendan la idea de que el poder de Eros-Cupido es superior al de su personaje, Guzmán el Bravo.

De los alígeros rayos  
Rompe el amor el rigor,  
Porque es más fuerte el amor<sup>48</sup>.

Una sentencia que inserta en *La prudente venganza*, le servirá también para definir otro tipo de amor, el que todo padre siente por sus hijos. El narrador justifica por qué la ausencia de Laura podía parecerle tan larga a sus padres, citando al «Trágico», es decir, Séneca, de cuya tragedia *Hippolytus*, 1114-6, cita unos versos enunciados por Theseus:

..... O nimium potens  
quanto parentes sanguinis vinclo tenes,  
natura...

<sup>47</sup> Me he referido a esta retórica filigráfica en «Tradition and Authority in Lope de Vega's *La Dorotea*», en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, ed. by Marina S. Brownlee and Hans Ulrich Gumbrecht, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. Véanse, asimismo, las notas de Morby a su edición de *La Dorotea*, ed. cit., pág. 166 y ss. y *passim* y Lía Schwartz, «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y letra*, VI (1995), págs. 113-35, donde cito otra bibliografía sobre este tema; véanse, especialmente, los importantes trabajos de Aurora Egido sobre la enfermedad de amor en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, 1990.

<sup>48</sup> *Guzmán el Bravo*, pág. 175: «Descuidado de la fuerza y violencia del amor, don Felis, y seguro de la fortuna en su patria, el que tan fuerte había nacido y tanta libertad profesaba, se rindió a un niño, pero niño tan antiguo, que no se llevan él y el tiempo dos horas en tantos años». Véase el emblema en *Alciat's Emblems in their full stream*, Manchester-London, 1871, pág. 115.

¡Con cuán estrecho lazo  
De sangre asido tienes,  
Naturaleza poderosa, a un padre!<sup>49</sup>

Más aún, Lope carea esta «verdad» con la opinión contraria, transmitida por Terencio en varios versos de su comedia *Heautontimoroumenos*, quien recomendaba, en vez, que no se prodigase amor a los hijos: «Hiciéronla mil regalos, aunque riña Cremes a Menedemo, que no quería en Terencio, que se mostrase amor a los hijos»<sup>50</sup>.

Por otra parte, si el Séneca trágico o filósofo había dicho «verdades» sobre el amor, sin duda, las había formulado sobre la muerte. Todo lector educado, que estuviera al tanto del éxito de la doctrina neoestoica en esa tercera década del siglo, se identificaría con alguna cita sobre la conquista del temor a la hora de su llegada. Lope incluirá, pues, una de estas sentencias de Séneca en *La desdicha por la honra*, cuestionando, sin embargo, sus implicaciones, ya que la conducta de su personaje, Nasuf, condenado a muerte, parecería desmentirlas:

Pero, de afligido y turbado, no fue posible, y esforzando la naturaleza al mayor contrario (que no sé cómo se entiende aquí aquel consuelo de Séneca en la primera epístola, que nos engañamos en la consideración de la muerte por mayor, pues todo lo que pasó de la edad ya lo tiene la muerte), se sentó en una silla y dispuso la voluntad a la fuerza, y el ánimo del valor al miedo de la pena. Pero si dijo el mismo filósofo que el morir de buena gana era la mejor muerte, ¿cómo puede quien moría con tan poca tenerla por buena, ni consolarse con que ya estaba muerto lo que había vivido<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *NML.*, ed. cit., pág. 110 y la n. 11, en la pág. 191 y Séneca, *Hippolytus*, en *Senecae Tragoediae*, ed. de F. J. Miller, London-New York, 1916, tomo I, pág. 408, vv. 1114-7: «O nimium potens, / quanto parentes sanguinis vinclo tenes, / natura, quam te colimus inviti quoque. occidere volui noxium, amissum fleo». El título de la tragedia es *Hippolytus o Phaedra*; cfr. la ed. de Léon Herrmann, Paris: Les Belles Lettres, 1964.

<sup>50</sup> Cfr. los versos propuestos por Fitz-Gerald: *Heautontimoroumenos*, v. 151: «Chremes. - Ingenio te esse in liberos leni puto»; vv. 437-8: «Chremes - Quia pessume istuc in te atque in illum consuli, / Si te tam leni et uicto esse animo ostenderis», o v. 861: «Chremes - Aegre? nimium illi, Menedeme indulges»; ed. cit., pág. 417.

<sup>51</sup> Cfr. *NML.*, ed. cit., pág. 101.

En efecto, Séneca había dicho en las *Epístolas a Lucilio*: «In hoc enim fallimur, quod mortem prospicimus; magna pars eius iam praeterit. Quicquid aetatis retro est, mors tenet»<sup>52</sup>.

Por tanto, el narrador de nuestras novelas formula una pregunta retórica, que remite a una aceptada opinión de Séneca, para caracterizar a un Nasuf que aunque se resuelve a morir, teme, sin embargo, su llegada. Innegable es el diálogo intertextual que entabla este pasaje con aquel soneto moral de su amigo Quevedo, amistad que se extiende desde 1602 hasta la muerte de Lope, nos recuerda ahora Pablo Jauralde en su biografía y que justifica imaginar el intercambio de opiniones y lecturas<sup>53</sup>. En los tercetos del poema «Ya formidable y espantoso suena», Quevedo también contrastaba, *more* Séneca, el temor de quien iba a morir con la acción liberadora de la muerte y la necesidad de aprender a llamarla:

¿Qué pretende el temor desacordado  
de la que a rescatar, piadosa, viene  
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene,  
hálleme agradecido, no asustado;  
mi vida acabe, y mi vivir ordene<sup>54</sup>.

La última novela de la colección, *Guzmán el Bravo*, se inicia con un pedido a Marcia Leonarda: «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento». Quien actúa espera retribución, leámos ya en el prólogo del *Lazarillo*. A los *topoi* citados en aquél, podemos añadir aun otro que escoge Lope:

Dijo el romano satírico:  
Nadie, si el premio le quitas,  
Abrazará la virtud.

Traduce aquí dos versos de la conocida *Satura* X, vv. 141-2 de Juvenal:

<sup>52</sup> Cf. *Ad Lucilium epistulae*, ed. cit., t. I, pág. 2.

<sup>53</sup> Cfr. Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, op. cit., págs. 126-7, 393 y passim.

<sup>54</sup> Cfr. *Poesía moral (Polimnia)*, edición de Alfonso Rey, Madrid-Londres: Támesis, 1992, pág. 216.

Tanto maior famae sitis est quam  
 vuirutis. Quis enim uirtutem amplectitur ipsam,  
 praemia si tollas?<sup>55</sup>

Pero en la sátira juvenaliana el *dictum* estaba puesto al servicio de la crítica de aquellos romanos que habían perdido la capacidad de ser heroicos, hundidos como se los presentaba en los vicios decadentes de la época. Lo que dicen estos versos de Juvenal en el contexto de su *Satura* es, precisamente, que sus contemporáneos sólo estaban interesados en la fama, pero no en la práctica de una conducta ímproba. Bien sabido es que una sentencia, como ocurría con los símbolos, podía aplicarse, no pocas veces, en sentido contrario al que tenía en el texto original. En cambio, Lope cita fielmente una frase de Persio al comienzo de *La prudente venganza*, y en el sentido que tiene en su fuente, al defender la idea de que cada persona está obligada a seguir su inclinación, para no «defraudar el genio»:

Es genio, por si vuestra merced no lo sabe, que no está obligada a saberlo, aquella inclinación que nos guía más a unas cosas que a otras; y así, defraudar el genio es negar a la naturaleza lo que apetece como lo sintió el poeta satírico.

Se trata esta vez de una referencia al v. 151 de la sátira V de Persio: «Indulge genio», cita con la que Lope justifica su decisión de escribir novelas cortas, a pesar de ser éste un tipo de discurso que no había practicado hasta la tercera década del siglo XVII.

Por consiguiente, es importante recordar que no siempre se citaba una *sententia* con el sentido e implicaciones que tenía en la obra a la que pertenecía. En verdad, numerosos eran los casos en que se la aplicaba sin atención al contexto inmediato del pasaje del que había sido extraída. Por tanto, ello no debe redundar en críticas a la «erudición» superficial del autor que la utilizaba. Más aún, no poco contribuyó a la descontextualización de estas frases famosas el arte retórico de la cita, con las que se intentaba autorizar argumentos éticos. En sus *Novelas a Marcia Leonarda* Lope se acoge al procedimiento para rendir homenaje a la cultura humanista, mientras se distancia, con ironía, de las prácticas retóricas que, sin embargo, pone en funcionamiento para componer sus relatos.

Morby hablaba, a propósito de *La Dorotea*, de «las dos caras de la erudición» que se manifestaba en la obra y mencionaba, al mismo tiempo, los manuales y tratados que Lope manejó y de los que extrajo, en más de una ocasión,

<sup>55</sup> Juvenal, *Saturae*, ed. de P. Labriolle y F. Villeneuve, Paris: Les Belles Lettres, 1950, pág. 129.

citas indirectas de muchos escritores<sup>56</sup>. Se ha venido interpretando la técnica del ensamblaje de citas, así como la mención de *auctoritates* que prodigó Lope de Vega en su obra como signo de la incorregible pedantería de un autor deseoso de proyectar una imagen falsa de su saber. Me parece, sin embargo, que el tratamiento retórico de este recurso en las *Novelas a Marcia Leonarda* debilita este juicio crítico. Lope es un digno representante de esa cultura del «bricolage» que produjo el humanismo renacentista y debe ser reevaluado dentro de los parámetros establecidos por aquélla. Importa menos descubrir, por tanto, que sus citas proceden de polianteas o de colecciones de *dicta*, que examinar con qué destreza fueron incorporadas a unos textos, que renovaron la novela corta en su siglo. El arte de la retórica enseñó a los escritores de los siglos XVI y XVII a valorar el poder dialéctico y estilístico de la cita de *auctoritates*. Lope hizo ficción partiendo de formas retóricas de pensamiento, mientras nos transmitía toda una retórica de la cita, arte de su uso, en estas novelas en las que quiso inmortalizar a Marta de Nevaes.

LÍA SCHWARTZ  
Dartmouth College

---

<sup>56</sup> Cfr. *La Dorotea*, ed. cit., pág. 43.



## NEBRIJA Y ERASMO EN LA *RHETÓRICA EN LENGUA CASTELLANA* DE MIGUEL DE SALINAS

El rastreo de fuentes que el título de este trabajo anuncia es inseparable de la ponderación del papel que la intertextualidad tiene en el primer tratado de retórica en romance<sup>1</sup> que vió la luz en España<sup>2</sup>. Ante todo habrá que tener presente la inmensa actividad traductora, que es uno de los rasgos caracterizantes del Renacimiento como capítulo principalísimo de lo que se ha llamado el fenómeno de la *riscrittura*<sup>3</sup>, que además de consentir la lectura de los autores clásicos a quienes no habían tenido acceso a los *studia humanitatis*, respondía a la necesidad de imitar a los antiguos greco-romanos adaptando a la variedad de los tiempos y de las circunstancias históricas los resultados conseguidos por aquellos. Si la antigüedad nos ha dejado *monumenta* a menudo insuperables en todos los ámbitos, si entre los modernos, a partir de ciertos hitos (especialmente litera-

---

<sup>1</sup> *Rhetorica en lengua Castellana/ en la qual se pone muy en breue lo necessario/ para saber bien hablar y escreuir: y conoscer quien habla y escrue bien. Una manera para poner por exercicio las reglas de la Rhetorica. Un tratado de los auisos en que consiste la breuedad y abundancia. Otro tratado de la forma que se deue tener en leer los autores: y sacar dellos lo mejor para poder se dello aprouechar quando fuere menester/ todo en lengua Castellana: compuesto por vn frayle de la orden de sant Hieronymo.* Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1541. Véase ahora Miguel de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*. Edición, introducción y notas de Encarnación Sánchez García. Pubblicazioni della Sezione Romanza dell' Istituto Universitario Orientale. Testi. Vol. XI. Napoli: L'Orientale Editrice, 1999.

<sup>2</sup> Sobre este primato, véase mi «Introducción», *ibid.* pág. V.

<sup>3</sup> Cfr. Giovanni Pozzi, «Dall'imitazione al «furto»: la riscrittura della trattatistica e la trattatistica della riscrittura», *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. A cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma: Bulzoni, 1987, págs. 23-44.

rios), también se han alcanzado las cimas más altas, el espacio reservado a la *inventio* se reduce mientras que la importancia de la *elocutio* crece, lo que acaba por privilegiar la elección de las lenguas romances como vehículos de transmisión. En la España del primer Renacimiento la *imitatio* bien entendida de la antigüedad tiene una recaída auroral en la cuestión de la lengua compañera del imperio que se impone durante el reinado de los Reyes Católicos y que es una de las principales razones aducidas por los especialistas para explicar la arrolladora afirmación del castellano<sup>4</sup>. Esta afirmación, que hincaba sus raíces en el fuerte impulso de emulación de las glorias romanas exaltadas por los humanistas italianos, tenía razones concretas de política cultural que aconsejaban, en las nacientes monarquías nacionales, la unificación de la lengua administrativa y cultural, unificación impulsada por los altos funcionarios y jurisconsultos de corte. El famosísimo prólogo de Antonio de Nebrija a la *Gramática de la lengua castellana* es la teorización más alta y clara de cómo «la lengua acompaña al proceso orgánico de la suprema creación del hombre: el Estado, con el que florece y se marchita»<sup>5</sup>. En la época del Emperador las nuevas condiciones políticas afianzan los motivos que favorecen la afirmación del romance como instrumento de imperio puesto que la lengua es «la más inmediata expresión del valor de la persona»<sup>6</sup> y el insuperable valor de los españoles redunda en la superioridad de su lengua. Es éste ya el ámbito en el que el editor Juan de Brocar, en la *Epístola* dirigida al príncipe Felipe que antepuso a la *Rhetórica en lengua castellana*, se detiene en el argumento «no menos necesario que nuevo» del texto saliniano y exalta su utilidad a través de una alabanza de la lengua castellana<sup>7</sup>; esta alabanza sustenta la dignidad del libro y antecede la explicación del método seguido por el jerónimo; es este método lo que aquí nos interesa pues Brocar enmarca el trabajo de Salinas en una tradición retórica grandiosa, limitándolo a la vez en sus justos términos:

<sup>4</sup> La consideración de la lengua de Castilla como instrumento de la unidad política, inspirada en el Valla de los *Elegantiarum libri VI*, aparece, ya hacia 1486, en el prólogo que Gonzalo García de Santa María puso a su traducción de las *Vitae Patrum Las vidas de los santos religiosos* de Gonzalo García de Santa María: «E porque el real imperio que hoy tenemos es Castellano, y los muy excellentes rey y reyna nuestros senyores han escogido como por asiento e silla de todos sus reynos el reyno de Castilla deliberé de poner la obra presente en lengua castellana. Porque la fabla comúnmente más que otras cosas, sigue al imperio» Citado por Eugenio Asensio, «La lengua compañera del Imperio», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), págs. 399-413; la cita pertenece a la pág. 403.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 407.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 408.

<sup>7</sup> «Nuestra lengua castellana: la qual siendo tan polida, tan limada en sus vocablos y abundantíssima dellos bien es que, allende la experiencia, la qual no pueden todos alcançar, tengamos documentos, reglas y algunos avisos para saber disponer los vocablos, aprovecharnos de muchos colores y secretas maneras de hablar y, al fin, saber colocar cada cosa en su lugar» (pág. 5). Comp. con los elogios del castellano recogidos en los ya clásicos M. Romera-Navarro, «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bhi*, 31 (1929) y J. F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, 1929.

Viendo esta necesidad un reverendo padre hierónimo recopiló de Trapezuncio, Hermógenes y otros rhetores griegos, de Tullio, Quintiliano y de otros modernos autores latinos, este volumen y arte de rhetórica y lo aplicó a la lengua castellana para que en ella sepamos bien hablar y bien escrevir, y conozcamos quien habla y escribe bien (6).

En efecto la pareja verbal *recopiló/aplicó* desentraña el método bipartito del trabajo de Salinas y el haberlo detectado como clave del libro constituye el más grande elogio que Brocar podía dedicar al texto que estaba presentando, puesto que a la nobleza de las raíces se añade la novedad de una funcionalización de cuya trascendencia para el castellano el editor humanista es plenamente consciente.

En otro nivel del discurso, la designación de las fuentes (griegos modernos y clásicos, latinos clásicos y modernos) establece una doble jerarquía al marcar el subsuelo de una duplicidad de inspiración que asegura al libro del jerónimo un estatuto sólido.

Ahora bien, si en el ámbito helénico el dúo Trapezuntio/Hermógenes ocupa una zona de transparencia total y se deja en sombra a los clásicos, en el ámbito latino se focaliza la atención sobre los dos clásicos más influyentes cuyo gigantismo reduce al anonimato a los modernos.

Las convenciones del género epistolar, la preocupación por no cansar con una lista excesiva de nombres el alto destinatario elegido, son justificaciones más que suficientes que explican los altos y bajos relieves de esas citas; el ritmo sostenido de la prosa de Brocar, que parece tomar en consideración una cierta idea del *numerus*, puede haber contribuido también a elegir las *auctoritates* de mayor prestigio dejando a todos los demás en un indistinto segundo plano.

Como quiera que sea lo que importa notar es que de nuestros dos autores modernos, Nebrija y Erasmo, en la Epístola dedicatoria no se halla ni rastro. Y sin embargo Brocar, en esa distribución tan ponderada de puntos de referencia, parece estar pensando en ellos, incluso por motivos menos teóricos y genéricos y más concretos y cercanos a su actividad de editor. De hecho el heredero del grande Arnao no hace aquí más que citar en filigrana los títulos de los dos textos de retórica publicados por su padre, en el mismo orden cronológico en que habían visto la luz; en efecto el *Opus Absolutissimum rhetoricorum* del Trapezuntius, con los comentarios de Alonso de Herrera, había salido de las prensas de Arnao en 1511<sup>8</sup> y había sido el texto oficial de la Complutense hasta la llegada de Nebrija, quien, apenas instalado en Alcalá, había publicado, en las mismas pren-

---

<sup>8</sup> Cfr. J. Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid: Arco, 1991, I, págs. 214-5, nº 15.

sas, su *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele Cicerone & Quintiliano* (1515), desplazando al otro como texto oficial e iniciando una andadura que, sin llegar a la aplastante hegemonía del *Arte*, tendría cierta amplitud: la edición que Miguel de Eguía publicó en diciembre de 1529 es buena prueba de ello; por otra parte esta edición del 29 es interesante para nuestro tema, pues ahí la *Artis* nebrisenense aparece en la interesante compañía del *De duplici Copia* de Erasmo<sup>9</sup>, texto que dos meses antes había tenido otra edición en la misma imprenta<sup>10</sup>. Si no fuera rizar el rizo cabría pensar que Brocar elude la cita de esos dos autores modernos para no llevar agua al molino de Eguía. Los motivos pueden ser también otros: la *Artis* a la altura de 1541 aunque no había perdido vigencia<sup>11</sup>, probablemente había perdido imagen y Erasmo era mucho más leído que citado.

Sea como quiera lo que cabe poner de relieve es que esa reticencia del editor es perfectamente paralela al silencio de Salinas, quien, a pesar de que saquea la *Artis* y la *Gramática* de Nebrija, no lo cita nunca mientras que aunque, como ya vio Eugenio Asensio, «confiesa repetidamente que toma material de Erasmo»<sup>12</sup>, las «reiteradas infusiones de los textos pedagógicos del de Rotterdam»<sup>13</sup> las más de las veces se incorporan sin atribución.

Esta apropiación más o menos tácita, praxis corriente de la época, suministra un material a la *Rhetórica* que, naturalmente, revela un cierto peso cuando se efectúa el cotejo; pero lo que interesa ante todo subrayar es que, más allá de este trasvase directo, Nebrija y Erasmo constituyen los dos puntales del andamiaje de la *Rhetórica* porque Salinas los toma como *auctoritates* modernas a partir de las cuales elabora el horizonte cultural de su libro. Veámos.

En el «Prólogo del autor del libro a los lectores» sostiene Salinas:

Podría a lo menos (si quisiese apropiar a mí esta gloria) dezir que he seído el primero que pensó y puso por obra de comunicar a los españoles una muy alta sciencia y provechosa como es la de bien hablar y escrevir (9-10).

<sup>9</sup> En diciembre de 1529 Miguel de Eguía edita de nuevo el texto nebrisenense en interesante compañía: *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano. Antonio Nebrissense concinnatore. Tabulae de Schematibus et tropis, Petri Mosellani. In rhetorica Philippi Melancthonis. In Eras. Rot. libellum de duplici Copia. Eiusdem dialogus Ciceronianus: sive de optimo genere dicendi.* Martín Abad, op. cit., nº 217.

<sup>10</sup> *Ibid.*, nº 215.

<sup>11</sup> A. Martí, *La preceptiva retórica española en el siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 50 y ss.

<sup>12</sup> E. Asensio, «Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente*, nº 63, págs. 302-18 (318).

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 317.

Esta reivindicación de innovador acomuna a Salinas con Nebrija, quien, con mayor énfasis y desde una postura mucho más sólida y central que la de nuestro jerónimo, en el Prólogo a la *Gramática de la lengua castellana* había afirmado: «acordé entre todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano...io quise echar la primera piedra & hazer en nuestra lengua lo que Zenodoto en la griega & Crates en la latina»<sup>14</sup>.

Esta apoyatura, que puede considerarse de filiación directa, puesto que en otros lugares del texto Salinas transcribe directamente trozos de la *Gramática* (como veremos más adelante), es sustancial y constituye el más claro sostén a la voluntad de texto fundacional que, por lo menos en las intenciones de Salinas, tiene la *Rhetórica*.

Paradójicamente la inspiración nebrisense se dibuja incluso allí donde Salinas parece tomar distancias de la *Gramática* y establecer un diálogo con el texto base que varía el sentido de las afirmaciones del andaluz. En efecto, siempre en el Prólogo, Nebrija afirma:

I seguirse a otro no menor provecho que aqeste a los ombres de nuestra lengua que querrán estudiar la gramática del latín; porque después que sintieren bien el arte del castellano, lo cual no será mui dificile, por que es sobre la lengua que ia ellos sienten, cuando passaren al latín no avrá cosa tan escura que no se les haga mui ligera, maior mente entreveniando aquel *Arte de la Gramática* que me mandó hazer vuestra Alteza, contraponiendo línea por línea el romance al latín; por la cual forma de enseñar no sería maravilla saber la gramática latina, no digo io en pocos meses, más aún en pocos días, & mucho mejor que hasta aquí se deprendía en muchos años<sup>15</sup>.

Y Salinas, medio siglo después, al evidenciar el fracaso del sueño de Nebrija, reutiliza todos los elementos de esta afirmación que todavía resultaban válidos, como teselas de un viejo mosaico que se reagrupan ahora en modo diverso cuando, en su prólogo, afirma:

Demás de faltar maestros suficientes, las artes que hasta aquí se han hecho de rhetórica son en latín muy primo y para deprenderlas y usar dellas presupone muy entero conoscimiento de la lengua latina, y éste ayle en pocos qual conviene, por lo qual no se atreven a comen-zarlo [el estudio de la retórica]. Y que lo comiencen es tan difficultoso

<sup>14</sup> Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*. Estudio y edición de A. Quilis, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1989, págs. 112-3.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 113.

que les cansa y haze perder la esperança y no salen con ello. De manera que, por falta de la latinidad, la dexan muchos al mejor tiempo (14).

e inmediatamente después añade:

Y pues la rhetórica es arte de bien hablar y todos tienen dello necesidad y, según vemos, así en sermones como en juicios, cartas mensajeras y hablas familiares, todos hablen en su común lengua y no en latín, sería bien que uiesse arte de rhetórica en la lengua vulgar porque, a lo menos en Castilla, podríanse aprovechar della los que no saben latín para en castellano, y los que saben latín para en latín y en castellano. (15)

en donde nuestro jerónimo aunque se suma al coro de los que denunciaban los escasos progresos del humanismo en España<sup>16</sup>, reconociendo con ello implícitamente el fracaso de las *Institutiones*, sigue dentro de la óptica de Nebrija cuando considera la retórica en castellano en íntima ligazón con la latina que constituye su matriz, de manera que el dominio de aquella puede ser también útil para quien se mueva con soltura en el ámbito del latín. Esta contigüidad, que Brocar no comparte<sup>17</sup>, parece aflorar aquí al hilo del diálogo con el prólogo de la *Gramática* pues Salinas, en otros pasajes, lejos de preocuparse por sostener esta opinión justifica el provecho de su texto sobre todo por el defecto de latinidad de la mayoría de los españoles<sup>18</sup>.

La necesidad de un instrumento teórico en castellano depende además de la perfección y la riqueza de la lengua romance:

Y según el hablar común está abundoso y polido, especialmente entre gente de manera, aprovecharían con ella mucho y en poco tiempo. Porque si los que estudian rhetórica en latín tuviessen tan presu- puesta la lengua latina como la tiene en romance uno de mediano natural, no ay duda que saldrían largamente con ello tan bien como

<sup>16</sup> Juan Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español*, Madrid: Tecnos, 1997, especialmente la primera parte, págs. 27-189.

<sup>17</sup> «Muchas rhetóricas ay escritas en lengua griega, serenísimo príncipe, y hartas más en latín; todas ellas no salen de sus términos ni aprovechan más cada qual de a su propósito», *Rhetórica*, pág. 5. Sobre esta necesidad de que exista identidad entre la lengua que se codifica y el *ars* que la codifica cfr. mi nota a este paso, ed. cit., págs. 5-6.

<sup>18</sup> Dada la ignorancia del latín se desconoce también el valor de la retórica pues nadie echa de menos lo que ignora.

los antiguos; y, por consiguiente buenos romancistas, teniendo arte de retórica en romance, y estudiándola, serán muy buenos rhetóricos y en poco tiempo (15).

Se trata pues de dar al romance un instrumento de análisis y de organización en romance, apto para los que no han profundizado en el estudio de la lengua latina y son, por ello, incapaces de entender a fondo, y de aplicar al romance, las normas de una retórica escrita en latín. Pero, más allá del afán divulgador de esta premisa, Salinas contesta, como ya había hecho Brocar, la posibilidad de transvasar la teoría retórica en latín al buen uso del castellano, incluso para los que, en posesión de una profunda cultura humanista, son perfectamente capaces de comprender y asimilar un tratado de retórica escrito en latín. Por ahí, al reivindicar la necesidad de una correspondencia entre lengua teórica y lengua de uso, establece, con la desenvoltura un poco inocente que da carácter a su escritura, un nexo profundo entre metodología y praxis aplicando a la retórica el mismo criterio que Nebrija había aplicado a la gramática.

Esta opción se refuerza teóricamente gracias al espaldarazo que recibe con la Epístola en latín de Ioannes Petreius, que sigue a la de Brocar. Este catedrático de retórica de la Complutense, que dos años antes había publicado sus *Progymnasmata* en la imprenta de Brocar<sup>19</sup>, elogia la importancia cultural de los traductores de los *monumenta* de otras lenguas al castellano y hace notar que, en el ámbito de las ciencias, nadie se había atrevido hasta el momento a sacarlas de los confines del griego y del latín, en donde hasta entonces, habían estado recogidas y protegidas. El mérito de Salinas reside precisamente en haber dado este paso al que nadie se había atrevido antes demostrando que es posible y útil la versión de la disciplina retórica al castellano. Claro que Juan Pérez olvidaba que Alonso de Cartagena había realizado una traducción castellana parcial del *De Inventione*<sup>20</sup>, pero ahora la novedad (para Pérez, para Brocar y para el mismo autor) era la propuesta orgánica de un tratado completo concebido y realizado siguiendo criterios de imitación compuesta; cuya lengua además, sigue diciendo el Petreius, destaca por tres cualidades: propiedad, claridad y ornato.

Es precisamente en ese ámbito de la lengua donde la aportación de Salinas alcanza un grande valor histórico pues la *Rhetórica* aporta, traduciendo y añadiendo, el acercamiento del romance a la racionalidad en el decir, propia de las

<sup>19</sup> J. Martín Abad, op. cit., nº 291.

<sup>20</sup> *Libro de Marcho Tullio Cicerón que se llama de la retórica*. Charles Faulhaber, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», *Ábaco*, 4 (1973), págs. 151-300, nº 42. También existía una traducción al castellano del *Livres dou trésor* de Brunetto Latini llevada acabo por Alonso de Paredes y Pascual Gómez, respectivamente médico y secretario de Sancho IV que tuvo gran aceptación en la España pre-renacentista (ibid., págs. 243 y ss.).

lenguas clásicas, lo que asegura a Salinas, dice el Petreius, un lugar de honor en la historia de la elocuencia hispana, por haber considerado que «divitias, cultum, delicias, urbanitatem» (8) del castellano van unidos a esa racionalidad en el decir. Naturalmente esta apertura de la lengua romance a la racionalidad propia de las lenguas clásicas debe realizarse sin que el vernáculo pierda su idiosincrasia y bien claro le resulta al Petreius cuando resalta que la versión brilla «ea proprietate, perspicuitate, ornatu Hispane».

Claro que por ahí el comentario del humanista complutense al libro de Salinas revela semejanzas con las teorías estilísticas de los encendidos partidarios de Erasmo en la España del Emperador, de un Juan de Valdés, o de un Alonso Ruiz de Virués quien, comentando sus traducciones de algunos *Colloquia* de Erasmo, opinaba que la traducción tenía que resultar «tan graciosa, clara y elegante en la lengua en que se saca, como era en la lengua en que primero estaba»<sup>21</sup>. Y es justamente en la populosa galaxia de los partidarios de Erasmo que incluye Peter Russell a Salinas por esa voluntad de mantener el estudio de la retórica enganchado a la norma del castellano<sup>22</sup>, entendiéndolo como norma la lengua de corte, como pensaba Valdés, o, como Russell dice de forma más genérica, «el castellano tal como lo hablaban cotidianamente los hombres educados y de buen gusto»<sup>23</sup>, esa «gente de manera» citada por Salinas en su Prólogo.

Otra de las líneas maestras del tratado saliniano que presenta concomitancias con los escritos pedagógicos de Erasmo es esa confianza en que el estudio y ejercicio de la retórica son indispensables para «coger en uno las circunstancias que se requieren para el bien hablar» (11) y mejorar, o sustituir, las dotes ofrecidas por el buen natural. Esta necesidad del arte, que el jerónimo ilustra con ejemplos clásicos y patrísticos (Cicerón, Demóstenes, S. Jerónimo, S. Agustín, S. Juan Crisóstomo) se hace eco, de forma empequeñecida y simplificada, del concepto de *humanitas* en Erasmo, concepto que se funda en la idea del esfuerzo y que tiene en la lengua y en el arte de bien hablar su expresión más importante pues, como dice el de Rotterdam en la *Declamatio de pueris*, los hombres «non nascuntur sed finguntur»<sup>24</sup>.

Por otro lado Nebrija y Erasmo dan pautas también a nuestro jerónimo en cuanto al uso de las fuentes clásicas; en efecto Salinas se atiene al eclecticismo de que ambos hacen gala y, naturalmente en la forma reducida apropiada a un

<sup>21</sup> Citado por Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1984, pág. 54.

<sup>22</sup> «Un libro indebidamente olvidado La *Retórica en lengua castellana* (1541) de Fray Miguel de Salinas», *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, II. Cieza:...la fonte que mana y corre..., 1978, págs. 133-41 (140).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Citado por S. Dresden, «Erasmo et la notion de *humanitas*», *Scrinium Erasmianum*, II, Ed. J. Coppens, Leiden: J. Brill. 1969, págs. 527-45 (530).

epítome de carácter extremadamente divulgativo como la *Rhetórica*, no deja de hacerse eco de algunos puntos clave de los tratadistas clásicos (especialmente Cicerón y Quintiliano). A menudo Nebrija y Erasmo median el contacto con los clásicos, aunque no faltan elementos que apuntan a un conocimiento directo de los textos mayores del arpinate y de la *Institutio*; en todo caso Nebrija y Erasmo no monopolizan el reciclaje saliniano. El jerónimo suele también enlazar nombres de clásicos paganos y clásicos cristianos estableciendo una contigüidad que es frecuente en los escritores del humanismo español, desde Nebrija a los humanistas de la órbita erasmiana<sup>25</sup>.

Si de estos principios generales pasamos a analizar detalladamente el texto de la *Rhetórica* la cosecha de pasajes tomados de estos «modernos autores latinos» resulta copiosa. De la *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio* toma Salinas la definición de los tres géneros de causas<sup>26</sup>, la definición de los tres estados<sup>27</sup>, toda la cuestión de la razón, firmamento y judicación<sup>28</sup>, la definición de la confutación<sup>29</sup> y el capítulo dedicado a la elocución<sup>30</sup>, en donde se saldan los materiales procedentes de la *Artis* con los que afluyen de la *Gramática*. De ésta última toma, entre otras figuras, la definición de la hipérbole<sup>31</sup>, de la sinécdoque<sup>32</sup>, de la metonimia, de la antonomasia, del epíteto<sup>33</sup>, de la onomatopeya, de la catácrisis y de la aféresis, que define sin nombrarla<sup>34</sup>. Siempre recurriendo a la *Gramática*, Salinas adopta esta solución, de notable utilidad para no recargar esta parte del tratado con un exceso de neologismos, en varios casos (Cacosyntheton, cálepos, eclipsi, paragoge), mientras que en el caso de la metalepsis incluye una figura que no aparece en Nebrija y que no volverá a aparecer en la serie de retóricas castellanas hasta la *Elocuencia española en arte* de Ximénez Patón<sup>35</sup>.

En general, el trasvase del material de la *Gramática* a la *Rhetórica* se lleva a cabo de forma ponderada y crítica, como demuestra el hecho de que Juan de Mena, modelo literario (no normativo) para Nebrija, deja de serlo para Salinas

<sup>25</sup> Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y España*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950 págs. 22-39 y Víctor García de la Concha, «La impostación religiosa de la reforma humanística en España: Nebrija y los poetas cristianos», *Academia Literaria Renacentista*, III. Salamanca: Ediciones Universidad, 1983, págs. 123-43.

<sup>26</sup> Cfr. *Rhetórica en lengua castellana*, ed. cit., págs. 22-3.

<sup>27</sup> *Ibid.*, págs. 49-51, 56-7 y 60.

<sup>28</sup> *Ibid.*, págs. 62-4.

<sup>29</sup> *Ibid.*, págs. 93-5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, págs. 114-27.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 100-1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 120.

<sup>33</sup> *Ibid.*, págs. 120-2.

<sup>34</sup> *Ibid.*, págs. 122-5.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 123.

pues las observaciones de éste a Mena coinciden perfectamente con las de Valdés; Salinas reprueba a Mena los latinismos en demasía y las formas arcaicas o vulgares de algunos términos, que son precisamente los mismos aspectos que le critica Valdés<sup>36</sup>.

En resumidas cuentas Salinas realiza una síntesis de los capítulos VI y VII del Libro Cuarto de la *Gramática*, eliminando la lista de las catorce especies de metaplasmo y de otras figuras pero conservando la definición de alguna de ellas e incorporando bastantes ejemplos, mientras que se distancia de Nebrija en lo que se refiere al orden del discurso y en la aplicación del principio sobre el valor del uso. Este principio, que es fundamental ya en Nebrija, sujeto como está a continuas variaciones, crea un distanciamiento entre ambos textos especialmente en el caso de Mena, a quien Salinas siente como excesivamente lejano de su norma lingüística.

En cuanto a Erasmo la utilización del *De Copia* está documentada en mi edición a partir del capítulo IX dedicado a «la narración o manera de dar cuenta de la calidad y particularidades de la persona» y continúa en el capítulo siguiente, dedicado a la narración o pintura del lugar<sup>37</sup>. El método usado por Salinas consiste en omitir la mayor parte de los abundantísimos ejemplos de la literatura clásica que Erasmo aportaba, o en sustituirlos por otros del mismo autor pertenecientes a un párrafo descartado<sup>38</sup>; esta praxis es complementaria de la usada con Nebrija y conlleva una asimilación, como muy bien vió Eugenio Asensio al sostener que «no contentándose con copiar a Erasmo y extractar abundantes trozos... lo acomoda a las circunstancias españolas»<sup>39</sup>. No falta tampoco algún ejemplo de los *Colloquia* y del *De Conscribendis epistolis opus*<sup>40</sup> aunque el texto erasmiano que se lleva la palma es el *De Copia*, a cuyo trasvase Salinas dedica específicamente, al final de la *Rhetórica*<sup>41</sup>, un *Tratado de las maneras de dilatar la materia con palabras y sentencias y otras cosas. Tiene dos partes, una de la abundancia de las palabras, otra de la abundancia de las cosas*<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> Ibid., págs. 124-5.

<sup>37</sup> Ibid., págs. 36-41.

<sup>38</sup> Cfr. pág. 40 de mi edición.

<sup>39</sup> «Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon», art. cit., pág. 317.

<sup>40</sup> El ejemplo de Lucio y Antonio (págs 153-6 de mi edición) ilustra el apartado «quomodo proponenda materia» del *De Conscribendis*. Salinas analiza muy bien el texto erasmiano eliminando sólo el punto de referencia ambiental.

<sup>41</sup> Págs. 159-87 de mi edición.

<sup>42</sup> «El *De duplici copia* (1512) andaba en 1516 en las manos de Diego de Alcocer, fue dos veces impreso en Alcalá, sumariado y floreado por incontables maestros hasta el s. XVII bajo el ojo benévolo de los inquisidores», E. Asensio, «Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon», art. cit., pág. 317. Para las ediciones complutenses, cfr. Martín Abad, op. cit., nº 141, 515 y en Nebrija, nº 217.

Es importante esta parte final del libro del jerónimo porque, además de traducir con soltura a Erasmo, Salinas aplica el criterio, tan arraigado entre los erasmistas españoles, de proponer como modelo normativo la literatura castellana más o menos contemporánea; en efecto lo que Valdés había hecho en 1535 lo hace ahora Salinas, sin hilar tan fino pero con seguro gusto, cuando afirma, a propósito de la abundancia de las palabras: «Y si quisiese poner más diligencia o por sentir falta en sí o por estar más proveído, demás de la conversación de hombres polidos en hablar, es muy bueno leer siempre en autores que escrivieron bien en castellano como es Torres Naharro, Hernando del Pulgar, y no es menos buena la Comedia de Calisto y Melibea, y otros; especialmente son buenos algunos trasladados de latín en romance como *Marco Aurelio*, *Enchiridión* de Erasmo etc.».

Resuenan aquí ecos potentes de Erasmo, cuando en el *Ecclesiastes* afirma «la primera condición [para alcanzar la elocuencia] es frecuentar a quienes hablan [la propia lengua] pura y elegantemente; la segunda oír predicar a quienes son excelentes por la gracia del lenguaje; la tercera es leer los autores que han sido notables por la elocuencia en su lengua vulgar: Tales Dante y Petrarca, ensalzados por los italianos»<sup>43</sup>.

Como se ve la selección de autores realizada por Salinas se limita a adecuar al castellano la norma del rotterodamense y, consecuentemente, coincide con Valdés en dos de los casos de la tríada fundamental: Torres Naharro y la *Celestina* son también modelos para el conquisado napolitanizado. Por su parte Salinas no sólo los cita aquí sino que los toma como material para sus ejemplos en algunas ocasiones.

En cuanto a la traducción que el Arcediano del Alcor había hecho del *Enchiridion* alrededor de 1526 nada hay que añadir al juicio de Bataillon cuando afirmaba que Alonso Fernández de Madrid «había traducido el *Enchiridion* en bella prosa, fácil y familiar, prosa de predicador cuidadoso ante todo de ser comprendido y de persuadir; colaborando a su modo con el autor, sin traicionarlo jamás, había sabido atenuar el efecto de las fórmulas más atrevidas, y glosar el contenido de las frases cuya brevedad podía originar un enigma para los espíritus simples»<sup>44</sup>; subrayaba, además, Bataillon que «los españoles de gusto delicado saborearán esta traducción como una de las obras maestras de su literatura»<sup>45</sup>. Por otra parte si podemos considerar a Salinas un español de gusto delicado gracias a estas preferencias, la inclusión dentro de su norma de los *Claros varones de Castilla* y del *Reloj de Príncipes* tiene bien alejado a nuestro jerónimo de cualquier tentación de sectarismo.

<sup>43</sup> Citado por Marcel Bataillon, op. cit., II, pág. 306, de *Opera*, tomo V, col. 856 A-B.

<sup>44</sup> Ibid., I, pág. 223.

<sup>45</sup> Ibid.

Esta selección de autores y textos, así como la consideración de los refranes y proverbios como breves joyas del bien decir, constituye la prueba más clara de la existencia de un principio rector a lo largo de la *Rhetórica en lengua castellana*. Nebrija y Erasmo son las principales *auctoritates* para la realización de este principio rector que, con notable sentido de la *varietas*, Salinas persigue a lo largo de todo el texto y que no es otro que el que, de variados modos, habían definido Brocar, Petreius y el mismo autor en los preliminares: dotar a la lengua castellana de un instrumento propio para su organización y estructuración oral y escrita que permitiera su uso no ya sólo a través de un conocimiento natural sino también gracias a un arte.

Si la tríada tan amada por los erasmistas señala claramente que la norma del bien escribir coincide con la norma del bien hablar (como quería Valdés cuando se ufanaba ante sus amigos repitiendo su lema «escribo como hablo»<sup>46</sup>), las aportaciones de Hernando del Pulgar y del Obispo de Mondoñedo enriquecen esta norma con otros ingredientes. A la naturalidad se añaden ahora otras posibilidades más «artísticas», más «literarias» que, en proporción ligeramente inferior, también ayudan a construir el canon ideal de la lengua castellana según el jerónimo.

Quizás esta constatación ayude a definir en sus justos límites el peso, grande pero no abrumador, que tienen Nebrija y Erasmo en la *Rhetórica en lengua castellana*. Esta derivación, si bien reduce la originalidad y el valor personal del trabajo de Salinas, concede a su propuesta divulgativa la garantía de una filiación directa respecto a los dos puntales más importantes del Renacimiento español de la primera mitad del XVI.

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Istituto Universitario Orientale di Napoli

---

<sup>46</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. Edición de Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra, 1984. pág. 171.

## SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO RESUMEN DE LA XIX EDICIÓN

*Texto de Raúl López Redondo, leído por  
Sine Ambage Generoso Berengena*

Primero de todo, les pediré disculpas por suplantar a Raúl López Redondo en la presente decimonovena edición del Seminario Internacional Edad de Oro. Pese a lo que parezca y a lo que, con buen hacer, Florencio Sevilla Arroyo ha anunciado, no soy exactamente yo el encargado de resumir lo acontecido desde el lunes 8 de marzo hasta el día de hoy. Ya me hubiera gustado a mí haber tenido el placer de resumir y recrear este seminario entrañable. Pero no ha sido así.

Me presentaré. Mi nombre es Sine Ambage Generoso Berengena. Les contaré las causas de mi intromisión. Ayer miércoles, después de la visita guiada al museo de la Fundación Antonio Pérez, en uno de los aperitivos de la tradicional actividad denominada *Visita nocturna a la ciudad*, la persona destinada a despedir Edad de Oro, fue absorbida por la vorágine. En palabras de José Eustasio Rivera, «la taberna se lo tragó». El individuo en cuestión estaba en tratos con extrañas fuerzas telúricas, llevaba años intentando resolver varios enigmas que le tenían sorbido el seso, a lo quijote:

¿Qué es más importante, la *inventio* o la *elocutio*?

¿Es necesario el decoro, el *ordo* para la perfecta factura?

¿Poética y Retórica son dos personas en una? Y ¿cuál es el demiúrgico Espíritu Santo? O ¿bajo qué ignoto tabique late el tratado aristotélico sobre la comedia?

Con el mucho preguntar y el poco saber, nuestro estudiante perdió su sueño tras la pista de una comunidad extraña, con la que trabó conocimiento por vía casual. Leyendo la cábala y con una guía pitagórica en el bolsillo, estuvo durante años haciendo averiguaciones hasta lograr establecer contacto con el numen misterioso. Le vi anoche. Había enflaquecido y, aunque muy deteriorado, no pude menos de ver una rara determinación en sus ojos. Antes de desaparecer, se me acercó y dijo:

—Ten estos papeles para mañana. Léelos a todos. La posesión de estos documentos me obliga a divulgarlos.

Le pregunté qué le ocurría, y me relató que estaba a punto de encontrar los manuscritos primigenios de la filología hispánica, los denominados *manuscriptos.cao*. Había llegado muy lejos en sus investigaciones pero le habían descubierto.

—Queda poco tiempo. Coge mis papeles y cuéntaselo a todos, antes que sea demasiado tarde.

Después, se le acercaron un grupo de parroquianos muy optimistas. Con el bullicio, dejé de verle. Luego ya no le vi más. Simplemente, no estaba. Estos son sus papeles que a continuación les comunico. Declino, por tanto, toda responsabilidad sobre el contenido de los mismos.

Miércoles 10 de marzo de 1999

«¿La belleza? Salieron a buscarla»

*Si tengo suerte daré cima a mis indagaciones coincidiendo con el fin del milenio. Porque la Fortuna ayuda a los audaces. Van días y vienen días. Cada vez estoy un poco más cerca. Hace casi ya 20 años que les sigo la pista. Se hacen llamar Edad de Oro pero sus conversaciones son siempre de hace trescientos o cuatrocientos años. Por fin he localizado una de sus sedes: Cuenca, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. He conocido al fundador de la comunidad: Pablo Jauralde Pou y, tras algunas pesquisas, conseguí identificar a la persona que realmente mueve los hilos: Florencio Sevilla Arroyo.*

*Pero todavía no he hallado la creación, sus sistemas de reglas, el funcionamiento combinado de los mecanismos... sube la leva que sobrelleva con vuelo el muelle, deslizando el pensil por la guía, que juega y encastra muy suave... No lo*

*sé. Lo que sí adivino es que sus akelarres son raros, prácticas antiguas, hoy prácticamente olvidadas. Ni un monitor de televisión, ni una videoconferencia, ¿dónde están los escáneres portátiles? No es verosímil que se reúnan exclusivamente para hablar de la literatura de los Siglos de Oro, en este caso de Retórica y Poética. Tiene que ser una tapadera de su auténtica labor. Escribiré un diario para ordenar mis ideas.*

— El lunes 8 de marzo, en la Universidad Autónoma de Madrid nació el Seminario; las distintas instituciones universitarias ofrecieron sus parabienes en el alumbramiento: sucesivas palabras del Vicerrector, el Decano, el Director del Departamento de Filología Española y una representante de la Comisión Organizadora, inauguraron la decimonovena edición de *Edad de Oro* con buenos augurios. Alfredo Alvar, del CSIC, presentó la décimo octava edición de la revista *Edad de Oro*. Flanqueado por Delia Gavela y Lola Montero, secretarías de la publicación, recorrió *frenéticamente* el tomo que versa sobre *Felipe II, medio Siglo de Oro*, agradeciendo en el presente la elegía imperial, su crítica literaria y las cuitas cortesanas que llegaron a las palabras de Antonio Pérez, «mientras hay esperanza, hay silencio y hasta aquí».

— A continuación pudimos asistir a la conferencia de apertura de Antonio García Berrio. Con amabilidad humanística y científica nos sumergió en la aplicación de «esquemas argumentativos de la retórica figural a la lírica de Garcilaso». El análisis de sus sonetos *sub specie* tipología temática, estableció el tipo de construcción textual que construyen sus unidades y las marcas delimitativas de su macroestructura sintáctica; así, el respeto mayor o menor de las cesuras estróficas las colocará en antidistribución, o en isodistribución, coincidiendo con estas, ya dual, ya múltiplemente. La distribución de estas marcas delimitadoras y conectivas, y la distribución de las figuras enfáticas, ver como preparan éstas el camino exhortativo a los tercetos, permite, con procedimientos semejantes, realizar una clasificación textual macrosintáctica de los sonetos de Garcilaso.

La demanda final del profesor García Berrio fue la de extender y ampliar el objeto de estudio, desde el minucioso de las fuentes, a la valoración de su significado estético más global, es decir, ético, realizar el trabajo humano de la interpretación en la esencia de lo estético, para que pueda llegar a ser maestra de vida, dando respuesta a la pregunta final de ¿para qué sirve una poética?, o ¿qué objetivo tiene estudiar las retóricas de los Siglos de Oro hoy?

— Después Alfonso Martín Jiménez nos habló de Retórica, de Cervantes y Avellaneda, partiendo de la figura de Don Quijote como el orador modelo del *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan. Así, el uso y dominio absolutos de la Retórica que Cervantes muestra en su personaje, como «orador admirable», contrasta con la contrafigura risible de Avellaneda, cuyos personajes en sus diálogos no llegan a alcanzar panoramas completos, las com-

plejas dialécticas contrapuestas, propias de la realidad cervantina, en su bajtiniana pluralidad de perspectivas.

— De allí pasamos a la mesa redonda en la que intervinieron Juan Carlos Gómez Alonso, Javier Rodríguez Pequeño y José Manuel Cuesta Abad. El primero hizo un recorrido histórico por las retóricas áureas, distinguiendo entre civiles y sagradas, estas últimas ligadas al sermón evangelizador de las órdenes religiosas. Asimismo, puso de manifiesto la progresiva retorización de la poética, cuya modernización nos ejemplificó en la memoria artificial, que ya usa de imágenes y lugares, apoyaturas nuevas, en la *Retórica en lengua castellana* de Miguel de Salinas; Javier Rodríguez Pequeño habló de la ampliación de la Poética con el auxilio de la filosofía, fijándose en la *imitatio*, la mimesis, cada vez más cansada de la tiranía del modelo, avanzando en el reparto entre la verosimilitud y la mentira poética, hacia el cambio desde una concepción ética hacia otra estética; y José Manuel Cuesta Abad, transitó entre la fidelidad y el desprecio por las preceptivas clásicas, como hizo la novela picaresca de espaldas a la preceptiva aristotélica, concediendo después, en cambio, que los heterodoxos de hoy, autores del nuevo momento, son los futuros clásicos, y esforzando la averiguación del mayor/menor débito o hábito de la vanguardia con la tradición.

— Por la tarde, Víctor de Lama nos habló de Erasmo como figura silenciada pero fundamental en la lengua española del Renacimiento, que empapa todas las facetas de la vida intelectual, la enseñanza y su sistema pedagógico, el arte de escribir, el arte de predicar, el género epistolar, el género dialogado, siendo la lección de Erasmo la que defendía Valdés en su *Diálogo de la lengua* frente a Nebrija. Lamentó el profesor de Lama que, a día de hoy, prácticamente no existieran ediciones actuales de la obra erasmiana, si exceptuamos el *Elogio de la locura*, conminando a la tarea pendiente y, contextualizándola en su pasado y el presente, razonó esta laguna editorial por la misma coincidencia que ponía sus obras en los índices prohibidos inquisitoriales o en los escrúpulos de la publicación del *Enquiridion* por el Centro de Estudios Históricos, primero bajo la dictadura de Primo de Rivera y después ya en la República.

— Azucena Penas efectuó un pormenorizado y exhaustivo análisis gramatical y retórico en los sonetos de la parte primera de las *Rimas* de Lope de Vega, centrando su tipología en dos de los tropos, las cuestiones de sinonimia y antonimia. El muestreo tecnológico desplegado tuvo el aval en las palabras de Wittgenstein que nos recordaban: «entender una oración significa entender una lengua, y entender una lengua significa entender una técnica».

— Encarnación Sánchez dibujó a Nebrija y Erasmo como los dos puntales del andamiaje en la *Retórica de la Lengua Castellana* de Miguel de Salinas, recordando cómo se distancia de Nebrija en el valor de uso, cómo siente excesivamente lejano a Mena, coincidiendo más con Valdés, hasta en los modelos de Torres Naharro o La Celestina. Su aportación supone un adelanto de la edición

crítica de esta Retórica, la primera escrita en lengua castellana, de próxima aparición. Lo cual es una buena noticia para todos.

—*Ellos piensan que toda esta magnífica erudición desplegada ante mis ojos me distrae de sus otras ocupaciones secretas. Ya no recuerdan que me entrometí hará un par de años en una de sus ocultas celebraciones de una de sus órdenes de caballería*—.

— El martes 9 de marzo, Vicente Picón nos invitó a recorrer el camino que transcurre entre Cicerón y Quintiliano. El orador ciceroniano deberá utilizar todos los estilos, grave, medio y simple, deberá saber qué decir, en qué lugar y de qué forma, sin atender a preceptos, sino siguiendo su *qualitas*. Y de tener preceptor, recomienda primero, ejercicios diarios de escritura, dentro del orden retórico: elocución, imitación de modelos y escritura. Quintiliano invierte el orden, recomendando primero escribir, después imitar y, por último, la *elocutio*. Para Quintiliano la elocuencia no es suficiente sin escribir. El valor de la escritura parte del desarrollo de la propia invención a través de la propia imitación, factor intrínseco primero, antes que extrínsecas escuchas o lecturas. Y no olvida que tan valioso como escribir es borrar, aunque la lima debe servir para pulir y no para destruir la obra, desarrollando Quintiliano una auténtica «doctrina de la escritura».

— Primitiva Flores transitó hacia el *Arte poética* de Horacio, en su *Epístola ad Pisones*, el intento científico más serio de la época romana. Analizó la obra en sus múltiples divisiones y en la convencional de tópica menor y mayor; la menor, en primer lugar, en su esquema retórico *inventio, dispositio y elocutio*, o el genérico, tragedia, comedia y drama satírico y, en segundo lugar, la búsqueda de las causas con las diferentes dualidades tradicionales *ingenium-ars, delectare-docere, res-verba*. Siendo en cambio el decoro poético el denominador común de las tópicas, puesto que al rostro afligido convienen palabras tristes. El inmenso alcance literario de la *Epístola a los Pisones*, pieza fundamental para futuras preceptivas, muestra la gran valía del teórico Horacio y también del poeta.

— Carmen Gallardo, comentándonos la poética y los poemas programáticos latinos, habló de las únicas batallas que Ovidio, Horacio, Tibulo y Propercio libraban, que eran contra sus emociones, inspirados por los dones divinos de sus experiencias líricas, hallando una poética no sistematizada, que va salpicando la obra de estos autores, como la de Herrera y su grupo sevillano, quienes también limaban sus poemas con la piedra pómez, escribiendo *Gigantomaquias* o amaban con poca fortuna una luz, estrella o lumbre, aunque se titularan Delia o Cintia. El poder de la poesía que abre todas las puertas, y los límites de ese poder ante la cancela echada.

— Emilio Crespo esbozó un «Panorama de la Retórica y la Poética griegas de época clásica», implicando en el recorrido con su magnífica oratoria a todos los presentes, que fuimos desgranando las diferentes contribuciones desde Córax y Tisias de Sicilia hasta Hermógenes pasando por Gorgias, Lisias, Platón, Aristóteles, Teofrasto, o el Pseudo-Longino, con sus aportaciones sobre tipos de estilos, cánones, divisiones del discurso, etc. Allí vimos como Platón, autor del mejor texto del mundo, *El banquete*, paradójicamente condenaba la retórica que usaba, o denostaba el arte homérico del que mostraba ser buen conocedor. O de dónde proceden las primigenias divisiones sobre géneros o partes de la retórica. También vimos cómo en el principio sólo había oratoria, o que la distinción entre poética y retórica se difuminaba ya en la antigüedad.

— José Rico Verdú trazó el norte magnético de su ponencia atrayendo nuestro metal por diversas erudiciones poéticas, desde Santillana, Hernán Núñez, y Herrera, pasando por López Maldonado, Lope de Vega, Luis Carrillo y Sotomayor, Francisco Trillo y Figueroa, Zabaleta, concluyendo con un comentario sobre el texto de la *Soledad primera* de Góngora, «en cuya náutica industria investigó tal piedra», que así se abraza la piedra imán al hierro como la erudición cansada o descansada al principio de autoridad que manejan, sin que el lugar común se agote o canse.

— Fue cuando José Lara Garrido con su «Poética del Retrato» realizó una magnífica fotografía con sonetos de Mosquera de Figueroa, Paravicino, Pantaléon de Ribera, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, en la cual, la semejanza *ut poiesis pinctura*, se convierte en la práctica de «mentir almas en los lienzos», crear segundas vidas utilizando códigos retóricos pragmáticos, el retrato verbal y la pintura, donde el pintor se reconoce como fingidor, y el poeta tiene que demostrar que, también, finge *tan bien* como el pintor, que a veces la figura está a punto de hablar, como el sujeto retratado conmina al artista a que le ultime o le repita, como las almas al abandonar los cuerpos dudarán ante el vivo retrato, pues se vive sólo por el espíritu, lo demás pertenece a la muerte y, así, el retrato es una suerte de resucitación, de vivificación. Pero lienzo, cuadro y roble que ni oye ni ve, luego es eterno, también él, aunque sea arte, está condenado a perecer.

— Begoña López Bueno nos acercó al estado de la cuestión de los géneros poéticos en tanto que teoría o práctica editorial, desde los ojos de un aficionado que contempla los poemas desde fuera, como compilador objetivo que intenta «dar a luz de libro» las obras de su hermano, Don Luis Carrillo y Sotomayor, mostrando un criterio de jerarquización de las estrofas y los géneros según el estilo y la materia que le corresponden.

— Aquí la comunidad incluyó una de sus ceremonias típicamente iniciáticas, trasladando su sede a la Biblioteca Nacional de Madrid para, en tan noble marco, realizar la presentación *del Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional*

*con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII, «herramienta indispensable para todo aquel que quiera tener una imagen sistemática y no dispersa de la poesía de los Siglos de Oro», en palabras de Isaías Lerner; utilísimas, para quienes quieran adentrarse en los valiosos manuscritos, exhumados gracias a las pestañas de los jóvenes investigadores que trabajan en el equipo que dirige Pablo Jauralde en aquella Biblioteca.*

*De pronto, taimadamente, cuando había comenzado a infiltrarme entre ellos y estas, sus actividades, cuando creía que no sospechaban ya de mí, aprovecharon el desplazamiento a la Biblioteca Nacional para camuflar, entre los canapés del postrer tentempié, un filtro que fue nublando mi visión y solo recuerdo entonces una voz que musitó en mi oído: cadentia sidera somnos. Al menos tengo una pista virgiliana para averiguar quien realizó el trabajo. Cuando desperté era ya miércoles; prepararon su fuga mientras yo dormía y aquí volví a perderles la pista. Pero como no hay plan perfecto ni fuga sin huella, olvidaron por descuido un libro en una silla del bar. En su interior un billete de autobús para Cuenca, butaca 32p, pasillo central, fumadores.*

*Hojeando el libro resultó ser un tratado de poética: De lo sublime del PseudoLongino. Entonces caí en la cuenta de que no bastaban los datos al uso del detective para volverlos a localizar. Era preciso valorar mis escasos hallazgos por el grado de éxtasis que pudieran alcanzar o suponer. ¿Estarían también relacionados con algún tipo de tráfico de sustancias psicotrópicas? Concluí que sí. Con unos psicotrópicos del ánimo, que buscaban provocar la elevación en el espíritu del lector o del oyente. En este sentido, ¿podríamos comparar a los maestros de ceremonias de Edad de Oro con poetas?, ¿con críticos?, ¿con sublimes? ¿O con sencillos ascensores de nuestro espíritu, irremediables montacargas mundanos para elevarnos de sobre nosotros mismos?*

*De haberse producido esta elevación espiritual, podríamos con Vico considerar a los acólitos del Seminario como feligreses, creyentes de una religión primera y mística. Y así debe de ser, cuando a mí, personalmente, tras años de clandestinidad y persecución, me suenan muchas de las caras de la parroquia, aun cuando, no hay que olvidarlo, año tras año, vienen nuevos adeptos. Así la poesía como vehículo, lenguaje básicamente emocional y afectivo es el argot comunitario. Pues tampoco me son desconocidos los afectos que año tras año emanan del Seminario Edad de Oro, como una concordia, una simpatía que une entre sí a los feligreses, como un sahumero que nos envuelve y abraza. ¿En qué consiste?*

#### *Literatura, Teoría, Crítica, Ecdótica,*

*disputaciones históricas y textuales, por supuesto, y un hacer y unos intereses comunes. Pero también esta afinidad en el ser que, extraña y telúricamente, les*

*congrega año tras año sobre los idus de marzo en Madrid, en Cuenca, a través de herméticos autobuses mensajeros que rebasan odiseicas distancias, por magníficos y soleados campos desde la bélica cotidianeidad hasta nuestra joven EDAD DE ORO.*

— El miércoles 10 de marzo por la tarde, volví a encontrar sus pasos, pues, en Cuenca, en su sede de la UIMP, sólo que mi identidad estaba ya descubierta. Martín Muelas de la Universidad de Castilla-La Mancha, mentor de una conqense y hospitalaria teoría de la recepción, presentó el reencuentro de nuestro retóricos pasos. Comimos. Después: siesta, café, copa y puro. *La siesta*: el ideal laberinto onírico. El profesor Ángel Gabilondo *Desusamigos*, nos animó a ir de tapas, comer de avisos y llamativos, beber de prólogos, abriéndonos el apetito y despertando nuestra sed de lecturas. Desplegó ante nuestros ojos una retórica de avisos y noticias al lector, donde el lector se incorpora al propio texto, leyéndose a sí mismo, siendo autor, en una dialéctica que camina del yo al tú, hacia «la 4ª persona del singular», *el nosotros*, que es la «esfumación» de la autoría de Cervantes, el «darse a perder» para que otros ganen la libertad de compartir la página escrita, leída, la plaza pública que es, o debe ser, la obra literaria.

— *El café*: despierto y lúcido estimulante. Antonio Azaustre nos mostró la pertinencia de la Retórica en un pleito judicial entre partes, viendo de qué manera la habilidad retórica de Quevedo, aprovechando los instrumentos que le ofrecían sus estudios y que eran práctica habitual en la época, dispone todos los recursos retóricos del *praedictum*, las pruebas, el acercamiento de estas a la causa, el ejemplo bíblico, la *refutatio* y *conciliatio*, la alabanza o la *concessio*, para implicar a todas las partes litigantes, incluyendo a la contraria, en el apoyo de la causa propia, es decir, en el mantenimiento en solitario del *Patronato de Santiago*, sin tener que ser compartido por Santa Teresa de Jesús, en la argumentación retórica que figura en el *Memorial*.

— *La copa*: nobles tonos de roble, madurados en barrica de madera. Alberto Porqueras Mayo comentó su reciente edición crítica del *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, profesor de latinidad en Cangas. En su obra Carvallo, significativamente, no cita nunca a Aristóteles. Tampoco las preceptivas italianas, exceptuando la de Girolamo Vida, aunque sí incorpora con entusiasmo sus conocimientos eclesiásticos medievales y científicos, como a Huarte de San Juan. Inseguro de citar autoridades no contrastadas, Carvallo se sirve de la *Emblemática* de Juan Horozco y Covarrubias y, especialmente, de Badius Ascensius, editor de Terencio. El profesor Porqueras Mayo conminó a los jóvenes a emprender tareas pendientes, como las ediciones del Pinciano, de Juan Horozco y Covarrubias, de Sánchez de Lima, concluyendo, de forma más general que, incluso en los momentos históricos en que se impone la Poética, en forma de sustrato o sumergida, la Retórica siempre está ahí.

— *El puro*: deleite intelectual procedente de otras tierras. Lía Schwartz nos

recordó que Erasmo en su obra *De copia*, preconizaba enseñar a leer con un lápiz en la mano. Así Lope aprende a leer e intenta escribir en sus *Novelas a Marcia Leonarda* «un arte nuevo de hacer novelas», en el género de la novela corta. Frente a la ejemplaridad cervantina, despliega una estructura que ya estaba en Bocaccio, con funcionales citas incrustadas, que van definiendo estados de ánimo, que van ilustrando personajes, haciendo un acopio de erudición en las citas, cuyo uso, en lugar de pedante o de falso saber, obedece a la cultura de las *pollianteas*, del «collage», alcanzando, mediante la retórica de la cita, la inmortalización de Marta de Nevares.

*Prosigo mis averiguaciones... Retórica: arte del bien decir, embellecer la expresión de los conceptos o de dar al lenguaje eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover. Poética. Arte poética. Tratado de reglas de la poesía. ...Sutiles relaciones descubiertas por la imaginación y por el lenguaje. Retórica. Retor. Tela fuerte de algodón con la urdimbre y la trama formada por dos cabos. Figura poética: imagen, escultura, nota musical escrita, fantasma, maniquí, pajarita de papel, silueta, sombra chinesca, representación, personaje. Cualquiera de las cartas de la baraja que tiene dibujada una figura animal o humana, o sea, la sota, el caballo y el rey de cada palo. Figura grotesca: que provoca risa. Figura del delito: cada una de sus formas definidas por la ley. Figuración: cosa que se figura o se imagina. Fantasía, sospecha desprovista de fundamento, idea.*

— He descubierto que mañana jueves día 11 de marzo, por la mañana, el profesor Isaías Lerner comunicará su magisterio sobre «Teoría y práctica de una novela corta». Probablemente, rehabilitará la novela ejemplar *Las dos doncellas*, con quien la crítica ha sido tan injusta al tacharla de «novela de relleno», mostrándonos cómo su novela corta es un inteligente ejercicio de recomposición y variación o viceversa, del episodio del *Quijote* de los cuatro amantes, Cardenio, Luscinda, Don Fernando y Dorotea, siempre dentro de la incesante probatura de diferentes modelos narrativos que lleva a cabo Cervantes; y cómo gusta de extremar las situaciones dramáticas en los conflictos de amor, jugando con posiciones especulares entre Teodosia/Teodoro y Leocadia, usando fórmulas teatrales, tan caras a Cervantes, concluyendo el texto el narrador haciendo específica la ejemplaridad de la novela. El profesor Lerner advertirá que ha llegado la hora de abandonar, por parte de alguna crítica, las dicotomías de dudosa adscripción pedagógica, en pro de una visión más amplia, que contemple por igual los diferentes puntos de vista y aspectos de una cuestión.

— Jesús Pérez Magallón, trazará la curva del arco que sigue la conceptualización de la teoría dramática española en el siglo XVII, perfilando cómo Lope rompe con la preceptiva aristotélica de unidad y género, en pos de una moderna estética marcada por la ley del mercado, y cómo también Bances Candamo efec-

túa una ruptura, tiempo después, con la comedia nueva, precisamente desde Aristóteles, volviendo baladíes confrontaciones entre ambas posturas, pues ambas son modernas e innovadoras en sus respectivos momentos. Y así la innovación, que arranca en Lope y enraíza en Bances Candamo, de hacer una nueva preceptiva que sirva para dramaturgos, para censores y para el propio público.

— El profesor Tomás Albaladejo en su «Retórica y estilo de Juan Luis Vives», nos dirá que la *elocutio* es la más puramente retórica. De este modo, la Retórica en Vives pivota sobre la *elocutio* pero no abandona del todo el resto de las operaciones retóricas. Explicará el papel desempeñado por Vives, en *De disciplinis* y *De ratione dicendi*, a propósito de una nueva configuración de la retórica del siglo XVII, centrada en el «arte de lenguaje», (que engloba literatura y oratoria) y, por tanto, en la elucidación de sus mecanismos, principalmente tropos y figuras. Aquí está la grandeza de la Retórica, pero también su miseria en la medida en que autores carentes de la gran visión de la Retórica y del lenguaje que tenía Vives, transformarán la Retórica en un conjunto mecánico de recursos (figuras y tropos), listados y desconectados de la realidad del lenguaje literario y oratorio.

— Y, para terminar, seguramente el profesor Carlos Alvar realizará la despedida de la décimo nona edición del Seminario Internacional de Literatura y Edad de Oro, con el beneplácito de sus parabienes.

*... Pero alguien había ya descubierto lo que yo llevaba escrito, estos papeles, y que me encontraba cada vez más adelantado con las lecturas para descubrir todo el juego cabalístico de la Comunidad.*

*He conseguido infiltrarme en su ceremonia para resumir el acto como especie de albacea testamentario de las vívidas jornadas vividas. Sin embargo, noto que ciertos miembros de la comunidad están empezando a tener dudas, a hacer comprobaciones... Sus miradas, los sotto voces, ... tengo la impresión de que sospechan algo... Mi plan es desencadenar los acontecimientos, de forma húmeda e irremisible, camino del Concierto en la Iglesia de San Miguel, a cargo del Coro Fray Luis de León de Cuenca, después de los aperitivos regionales para los miembros de Edad de Oro, justo cuando comience la Visita nocturna a la ciudad, precipitaré los incidentes que me permitirán arrebatarnos los manuscritos. Por fin conoceré todas las claves después de tantos años... (sabré quién es el autor del Lazarillo, podré leer la comedia perdida de Cervantes El engaño a los ojos...).*

*Ahora sólo me queda mezclarme entre ellos para ir al museo de la Fundación Antonio Pérez. Como otro Antonio Pérez, soy un espía rodeado de nobles en tierras extrañas, que se comen asadas las tripas de los corderos hechas un nudo entre algunos palos, y lo llaman zarajos. Estoy aprendiendo mucho de todos ellos.*

---

Aquí se acaban las palabras escritas por él. No sé lo que le pueda haber pasado. Recuerdo que dijo también otra cosa. Me dijo:

— «Generoso, si por cualquier circunstancia desapareciera y no me encontraras por ningún lado, aprovecha la visita nocturna del jueves para buscarme. Suelen ser los mejores momentos para moverse entre ellos. Tal vez tengan algún despiste y puedas encontrar donde me esconden. Porque la amistad es suave señorío, suave servidumbre».

Y nada más, les agradezco, respetuosamente, la atención que han dispensado a las palabras que encierran estos papeles. Y vale.



Fausta Antonucci, Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Con estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona: Crítica, 1999, 269 págs.

Como todas las de la colección de Biblioteca Clásica, esta edición presenta un doble análisis introductorio: un estudio general de contextualización y un prólogo, a cargo del editor, centrado en la pieza. En esta ocasión, Marc Vitse, autor del estudio preliminar (págs. IX a XXVIII), ha optado, sin embargo, por partir de la propia obra. De «comedia doméstica seria» califica Vitse a *La dama duende*, tras definirla gracias a las características enumeradas por Bances Candamo en su conocida descripción genérica. A partir de tal clasificación, se adentra en el análisis del engaño, secuela de una insuficiencia informativa que no vulnera la noción de realidad (según el prologuista), y en los factores de su génesis (agentes humanos, equivocidad del discurso, azar). La labor del héroe será disipar la equivocidad, no mediante la oposición racionalista a la superstición, como afirmaba la crítica dieciochesca, sino mediante la perfección de su valor. Nace así el modelo del «heroísmo aristocrático como sublime plasmación teatral de la ideología nobiliaria en la primera mitad del siglo XVII» (pág. XVII).

El comportamiento de la protagonista de *También hay duelo en las damas*, la otra obra que elige Vitse para enriquecer el análisis, lleva al estudioso a pensar no en una lucha de sexos sino en una alianza solidaria contra las fuerzas que amenazan el honor familiar. La contraposición de *La dama duende* a esta pieza de datación posterior permite a Marc Vitse deducir las características principales del teatro calderoniano, frente al de los otros grandes dramaturgos del siglo: complementariedad del azar y el valor, interiorización de los espacios, reforzamiento de la premura temporal, prioridad de la defensa del honor familiar frente al enfrentamiento generacional, preferencia por la posteridad de la conquista para profundizar en las certezas amorosas, fuerza de la formulación

paremiológica y, en definitiva, afirmación del yo sentimental a partir de la «solidaridad fundamental de la colectividad nobiliaria» (pág. XXVIII).

Las tareas de edición propiamente dichas han corrido a cargo de Fausta Antonucci, quien se ha ocupado asimismo del prólogo (págs. XXXI-LXXXVI). Tras contextualizar en su justo lugar esta obra cumbre del género de capa y espada, a partir de los escasos datos que se tienen de la vida de Calderón, se adentra en un profundo análisis de los diferentes aspectos que la crítica anterior ha abordado. Un primer punto de mira es el subgénero de la comedia, que responde a los patrones, establecidos *a posteriori*, de las de “capa y espada”, y su acierto frente a otras obras coetáneas. Se han sugerido diversas fuentes, como: *La viuda valenciana* (Fucill) o el posible origen de ambas, *El soldado Píndaro* de Gonzalo de Céspedes y Meneses (De Armas) o *Por el sótano y el torno* de Tirso (Vitse), que la editora sopesa, para acabar concluyendo que la comedia se separa de sus posibles modelos. *La dama duende* «inaugura, en el ámbito de la comedia de capa y espada, la colaboración entre una ingeniosa construcción de la intriga y los recursos del decorado escénico con sus posibilidades técnicas, muy avanzadas ahora con respecto al primer cuarto del siglo» (pág. XLI).

Entrando en el terreno de la interpretación de la obra, Fausta Antonucci recoge diversos significados señalados a lo largo de la historia del texto: el exceso de libertad amorosa, no exenta de comentarios misóginos (Gracián, Feijoo); un alegato contra las supersticiones (Valbuena Briones), cierto feminismo *ante litteram* (Honig). Esta variedad de aspectos, a veces contradictorios, llevan a la editora a la conclusión de que la polisemia de la obra, viciada por el anacronismo, hace que cada crítico deduzca un determinado sentido, según la postura con la que se acerque a la misma. Sin embargo, considera importante analizar la pertenencia de *La dama duende* al género comedia. Según Fausta Antonucci, la crítica contemporánea ha tomado partido sobre la idiosincrasia de las comedias a partir de las críticas desfavorables de Menéndez Pelayo a la producción calderoniana. Parker rechaza la idea del erudito santanderino sobre superficialidad de los caracteres, alegando que es un teatro de acción y no de personajes. Tras la acción se encuentra el tema, verdadero núcleo de dramas y comedias, cuya función final es moralizante. Ante la indistinción genérica surge la opinión de Wardropper, quien señala la distinción a partir de la continuidad entre las comedias y tragedias de Calderón, al ser la primera un prelude de la segunda. En ambas existe el riesgo trágico, que se soluciona en la comedia porque los personajes solteros pueden reparar sus deslices con el matrimonio; lo que esconde en el fondo una crítica contra la excesiva rigidez de valores de la sociedad. Los planteamientos de Wardropper, a los que hay que agradecer su reivindicación de la comedia, tuvieron un importante respaldo en los estudios posteriores sobre la comedia calderoniana en general y sobre *La dama duende* en

particular (Varey, Mújica, Rey Hazas y Sevilla Arroyo, Bobes Naves y Fernández de Utrera, Miguel, Ter Horst). Sin embargo, se han alzado voces (Hildner, Casari, Jones, Wade, Vitse, Arellano) a las que se une la editora, que señalan lo discutible de la comedia como prólogo de la tragedia.

Respecto al código del honor, tras un nuevo repaso a las diferentes posturas críticas, la editora se inclina del lado de los que opinan que sería anacrónico hablar de un intento «subversivo» del dramaturgo al criticar las costumbres de la época. Se hace necesario analizar el tratamiento del tema del honor de manera diversa según los géneros: en la comedia el honor es utilizado para generar conflicto dramático y elementos cómicos.

El análisis de los personajes, ordenados por orden de importancia, se inicia con una revisión de las interpretaciones que la crítica ha hecho del personaje de Ángela: aquellos que la ven como una heroína del amor (Honing) o de la libertad (Mújica), pasando por considerarla un ser dominado por sus pasiones al que se le da una oportunidad para enmendarse (De Armas). La editora parece estar más de acuerdo, sin embargo, con los que señalan la capacidad de engaño de Ángela para escapar de las rígidas normas sociales. Sin embargo, las opiniones son contradictorias en lo que se refiere al valor reivindicativo de su triunfo, pues según algunos (Neuschäfer) no hace más que acatar esas normas, mientras que otros (Cascardi) lo consideran la culminación del crecimiento interior de Ángela y el logro de sus aspiraciones; sin faltar los que ven en el disimulo un fin eminentemente lúdico. También se ha hecho una lectura metateatral de los engaños (Iturralde, Schizzaro Mandel, Rey Hazas y Sevilla Arroyo, Larson): Ángela, como si de un dramaturgo se tratase, domina hasta el final la actuación de los demás personajes y de los espacios. Estos últimos han dado también lugar a interpretaciones simbólicas de índole sexual (Schizzaro Mandel, Martino Crocetti). Casi por unanimidad la crítica relega a Don Luis al segundo lugar, aunque no falta quien reivindica su protagonismo (Ter Hrost) como héroe del honor. Igualmente mayoritaria es la interpretación positiva del galán. No sucede lo mismo con Don Luis, en el que se concentran las peores cualidades. Por lo que respecta a Don Juan y a Beatriz, la editora coincide con los que ven en ellos una copia del tipo teatral de los protagonistas, pero con ciertos rasgos atenuados. Finalmente, destaca Fausta Antonucci que la atención que se ha prestado al gracioso Cosme ha dado pie, una vez más, a discutir la trascendencia o parodización que esconden sus intervenciones.

Para finalizar el epígrafe interpretativo, la editora comenta y critica los análisis precedentes, especialmente para resaltar aquellos aspectos más olvidados, como el de la cohesión estructural. Concentrados en analizar los personajes y el valor simbólico del espacio dramático, pocos han intentado un estudio global que permitiera dar cuenta del funcionamiento de la pieza. Sin embargo, sí se han hecho grandes avances en el estudio de los problemas específicamente tea-

trales: temporalidad dramática (Vitse) y realización escénica (Varey y Ruano de la Haza).

Antes de concluir las líneas dedicadas a esta primera parte del prólogo, queremos señalar que, quizás por lo extremadamente completo del examen de los trabajos críticos anteriores, se echa de menos una mayor abundancia de comentarios personales, que cuando aparecen son muy certeros e interesantes.

La segunda parte del prólogo está dedicada a la historia del texto. Como era de esperar teniendo en cuenta la procedencia y formación de la editora, este epígrafe está clara e inteligentemente argumentado: no se puede concluir, pues faltan pruebas ecdóticas, si la versión de las *Partes* XXIX y XXX, publicadas en Valencia y Zaragoza respectivamente, que difieren grandemente de la *princeps*, publicada en Madrid pocos meses antes, son una primera versión (Pacheco-Berthelot) o una refundición ajena al dramaturgo (Antonucci, 1998). Sin embargo, la editora consigue profundizar sobre la suerte que han corrido las dos versiones del texto desde un punto de vista editorial y escénico.

Para fijar el texto, Fausta Antonucci, no se ha conformado, sin embargo, con estos dos testimonios sino que ha cotejado todos los impresos conservados (P: Madrid, 1636; VSL: Madrid, 1640; VS: Madrid, 1660-70?; V: Valencia, 1636; Z: Zaragoza, 1636; L: Lisboa, 1647; Vt: Vera Tassis, 1685), incluso en sus diferentes estados y emisiones para desechar los irrelevantes; así como los dos manuscritos custodiados por la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms 1: 17332; Ms 2: 16622). La editora comenta las relaciones que se establecen entre ellos prestando especial atención a la tercera jornada, sobre la que existen disensiones. A pesar de la falta de certezas que permitan establecer un *stemma* definitivo, esboza la hipótesis más plausible, que pasa por considerar la versión de P como la primera y original, pues es compartida por los manuscritos, que pertenecen, sin embargo, a una familia textual diferente a la de P y VZ.

Ante esta hipótesis, a la hora de editar, ha optado por seguir el texto de P, aunque desde una postura moderadamente ecléctica que le permite adoptar la lectura de los otros testimonios cuando la de la *princeps* es claramente insatisfactoria. En cuanto al último acto, su opción ha sido, de nuevo, tomar la edición «autorizada» de Madrid, como última voluntad del autor; sin dejar, por ello, de considerar las de Valencia y Zaragoza, cuyas terceras jornadas, prácticamente idénticas, aparecen en un apéndice anotado.

Siguiendo las pautas de la colección, Biblioteca Clásica, moderniza ortografía y puntuación, sin dejar de tener en cuenta ciertos rasgos propios de la fonética del momento. Discutible puede ser su opción de no señalar las diéresis poéticas al dar prioridad a la pronunciación de la época sobre la distribución silábica del verso; pero aun en este caso no se puede negar el extremo cuidado con el que ha recogido todos y cada uno de los casos en el prólogo. Igualmente riguro-

sos son los criterios para marcar los apartes y las acotaciones, así como las enmiendas a editores anteriores.

El sistema de anotación, segmentado según las normas de la colección, presenta a pie de página la información imprescindible, que no entorpezca la lectura, y reenvía al aparato crítico o a la anotación complementaria para información más específica. La elección de un aparato posivo hace especialmente claro el listado de variantes. Finalmente, se subsana la dificultad que la distribución de la información pudiera generar gracias a la inclusión de un índice de notas final, que facilita cualquier búsqueda.

Por todo lo anterior cabe concluir que, frente a un mayor peso de la faceta biográfica e interpretativa en la edición de Valbuena Briones (Cátedra, 1987, 7ªed.), quien prefiere detenerse en unos cuantos aspectos concretos —la creación del duende, el truco de la alacena o superstición frente a racionalidad—, o el análisis más funcional de la de Rey Hazas y Sevilla (Planeta, 1989), Fausta Antonucci ha preferido ofrecer un panorama crítico detallado y comentado sobre los aspectos más tratados en los trabajos publicados hasta la fecha. Todo ello se refleja en la completísima bibliografía.

La otra gran aportación de esta edición es el estudio crítico completo, no ofrecido por ningún otro editor, pero, cuya carencia era señalada ya por Rey Hazas y Sevilla en 1989 (ed. cit., pág. LVIII). La exhaustividad demostrada en el cotejo de todos los testimonios conservados, en sus diferentes ediciones, e incluso estados, confiere una total garantía a las intervenciones sobre el texto base, lo que, en definitiva, da como resultado un texto altamente fiable.

Esperamos haber puesto de manifiesto lo riguroso y completo de un volumen, en el que sólo debemos lamentar un atisbo de descoordinación en la articulación de los estudios preliminares. En la fase de corrección deberían haberse detectado, aparte de algunas erratas inevitables, la repetición de la cita, eminentemente visible por su importancia en las argumentaciones, de la conocida definición de Bances Candamo (págs. IX y XXXV) y señalarse su aparición anterior. De esta forma, el lector del conjunto recibiría una impresión más uniforme de una edición, por otro lado, profundamente trabajada por los prologuistas. Sin duda hemos de felicitarnos de contar, por fin, con una edición crítica completa y rigurosa de esta joya del teatro calderoniano.

DELIA GAVELA GARCÍA  
Universidad Autónoma de Madrid

Rosa Romojaro Montero, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Málaga: Universidad, 1998, 368 págs.

El tema de la mitología en la literatura áurea en general, y en la obra de Lope de Vega en particular, ha sido tradicionalmente un gran olvidado de la crítica. Salvo excepciones como la de J. M. Cossío y sus *Fábulas mitológicas en España*, la presencia de la mitología en la literatura de nuestro Siglo de Oro no ha merecido más que estudios parciales. Este singular olvido de la crítica contrasta con el papel tan importante que juega el elemento mítico en el horizonte cultural del Barroco español. Afortunadamente, libros como el de Rosa Romojaro comienzan a abordar este relegado aspecto y se empieza a otorgar al elemento mitológico la relevancia que sin duda merece.

La autora relaciona el uso masivo de la mitología en esta época con las vías de escape propuestas ante la degradación social y económica en que está cayendo la España del XVII y con el mantenimiento de una tendencia medieval de cristianización de mitos, propugnada por la Contrarreforma; al tiempo que apunta, como punto de partida de su estudio, dos factores fundamentales para la utilización del mito:

— *La evasión por la imagen* y la especial importancia que tendría el mito como representación gráfica. Cuestión que se configuraría como elemento angular en el estudio de la mitología en otros ámbitos no estudiados por la autora, como por ejemplo el del teatro, donde el uso del elemento mitológico determina en gran medida escenografía, puesta en escena, tramoya, etc.

— La presencia determinante por continuativa de la *imitatio* clásica, que le viene a la literatura de la propia concepción del poeta como clase. Recurre al tema también «clásico» del concepto de originalidad en el Barroco, para lo cual es obligatorio retrotraerse al concepto de originalidad en el Renacimiento y al propio concepto de Renacimiento; dentro del cual la concepción de la obra literaria (o artística en general) no se puede desligar de la idea de originalidad que parte de la *Poética* de Aristóteles y la *imitatio* clásica.

De este modo, Romojaro comienza su libro planteando tres puntos de reflexión fundamentales:

— Concepto de originalidad renacentista / barroco (y su relación con el concepto clásico).

— Concepto de *poiesis*. El poeta de clase.

— Concepto del mito como elemento visual.

A estos aspectos habría que sumar la atención que se concede en el volumen al proceso que experimenta el mito, como contenido básicamente religioso, hasta convertirse en materia poética o literaria, y a su consiguiente transmisión / paganización. El mito se trasmite a través de los siglos adoptando distintas funciones en los textos posteriores, que variarán dependiendo de aspectos como:

1. Necesidades expresivas del autor; situación personal, etc.
2. Situación social, momento histórico-político en que se retoma el mito.
3. Situación cultural en que se recoje el mito (ej. el Renacimiento, como movimiento cultural-literario ya de por sí implica la recuperación de diferentes tradiciones, entre ellas, con especial importancia, la mitológica. Es una imposición del momento histórico-cultural al que ningún autor del Siglo de Oro se puede sustraer).

A pesar del título, la autora se dedica a estudiar la presencia y función del mito clásico en los sonetos de los tres libros de *Rimas* de Lope. De este modo el libro, algunos de cuyos capítulos habían sido ya publicados en forma de artículos, se propone explicar de manera general la función del mito clásico en el Barroco literario español, a partir del análisis de este corpus del Fénix. Sin embargo, al ser un corpus exclusivamente lírico las conclusiones se ven obligatoriamente condicionadas; lo que las hace difícilmente extrapolables a toda la literatura aurisecular.

Tras dedicar las páginas introductorias al siempre espinoso tema de la definición (en su sentido más amplio) del mito, la autora propone como base principal de su análisis una serie de funciones básicas en el uso del mismo en la obra poética del Fénix:

- Función tópico-erudita.
- Función comparativa.
- Función ejemplificativa.
- Función re-creativa o metamítica.
- Función burlesca.

Cada una de estas funciones se explicita en la lírica lopesca por medio de una serie de procedimientos formales. Es la primera de ellas, la tópico-erudita, la función que para Rosa Romojaro tiene más importancia en el universo creativo de Lope de Vega y a la que dedica una atención más especial, otorgándole un lugar preeminente en el análisis. Así, en la página 45 leemos: «Una de las funciones del mito será la que llamamos *tópico-erudita*, en la que la erudición se convierte en móvil primero de su utilización; sin embargo, como ya hemos señalado, aunque las demás funciones, como formas de contenido, vengan determinadas por distintas constantes ideológicas y personales, todas ellas tienen en su base la erudición». Esta erudición se plasmaría, como hemos afirmado arriba, por medio de los siguientes mecanismos: Nominalización mitológica sustitutiva, perífrasis, locución sinonímica explicativa, alusión, apelación, mitologización, actualización e hipóstasis simbólica. Por su parte, la *función comparativa* vendría construida a partir de procedimientos retóricos clásicos como el símil, la metáfora o la alegoría. Las estructuras emblemáticas y las alusivas serían las encargadas de componer la *función ejemplificativa*; las innovaciones mito-poéticas y las recreaciones míticas serían mecanismos pertenecientes a la *función*

*re-creativa o metamítica* y la *función burlesca* vendría ejercitada por medio del humor, la ironía, la parodia y la sátira.

Con este esquema pretende la autora recoger todo el universo mitológico lopesco y su significación en el conjunto de la literatura del XVII español. Como podemos observar, no estamos ante criterios de clasificación excluyentes, sino, más bien, ante una serie de criterios de análisis. Frente al criterio formal que se tiene en cuenta, por ejemplo, al hablar de la función comparativa, hay otros mucho menos concretos cuando hablamos de función re-recreativa o metamítica o, incluso, burlesca. Esto nos da una idea, asumida desde el principio por la propia autora, de la dificultad de clasificar un aspecto tan rico y a la vez tan complejo de la lírica lopesca, como es el de la mitología y su función. Romojaro deduce que el análisis de esta clasificación y la selección y utilización que nuestro autor hace del paradigma mítico nos puede conducir a una serie de recurrencias temáticas y simbólicas, que nos darían la pauta no sólo de los porcentajes de utilización de estos mitos, sino del propio mundo personal del Fénix, de su «simbología personal», y de las relaciones con su entorno cultural y social (pág. 46).

Capítulo tras capítulo se desgranán cada una de las funciones y procedimientos integrantes del universo mitológico lopesco, todo ello ejemplificado continuamente en los propios sonetos. Tienen un marcado interés para el lector toda esa serie de procedimientos con los que la autora ha construido un singular esquema analítico que permite abordar no sólo el estudio de la mitología lopesca, sino el de la lírica de cualquier autor del Siglo de Oro, constituyéndose en una eficacísima herramienta para el crítico que pretenda acercarse al siempre undoso universo que compone la tradición mítica en la literatura española. Se echa en falta, sin embargo, un mayor esfuerzo en clarificar todos esos procedimientos que podríamos calificar como propios de la autora: nominalización mitológica sustitutiva, locución sinonímica explicativa, a los que la autora dedica, quizás, menos atención que a otra serie de mecanismos de la retórica clásica. En cualquier caso, la unión de unos y otros, y el uso de este esquema analítico, aplicado a Lope o a otros autores áureos, puede facilitar en gran medida trabajos posteriores.

Se completa el libro con un apéndice en el que se incluyen dos artículos de la autora, publicados parcialmente con anterioridad, con el título de «El simbolismo del Sol en *Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas de Tomé de Burguillos*» y «Símbolos míticos del poder en el Barroco», que suponen un jugoso complemento al estudio, así como una exhaustiva selección bibliográfica, de gran utilidad, como todo el volumen que, como empezamos diciendo, se convierte en una valiosa contribución a los estudios áureos en un campo hasta ahora bastante descuidado por la crítica.

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL  
Aula-Biblioteca Mira de Amescua-Universidad de Granada

Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, 419 págs.

La obra de Quevedo a lo largo de los últimos cincuenta años ha sido objeto de importantes estudios, pero, tal vez, es la poesía amorosa la que ha disfrutado de mayor atención por parte de los quevedistas, siendo profusamente estudiada en la década de los ochenta. El libro del profesor Santiago Fernández Mosquera debe entenderse dentro de esta línea de investigación en torno a la poesía amorosa de Francisco de Quevedo.

La monografía que nos ocupa —en origen tesis doctoral— se estructura en tres capítulos. En el primero se analiza el conjunto de poemas perteneciente a *Canta sola a Lisi* cuya organización responde a la de un cancionero petrarquista; en el segundo, el autor, realiza un exhaustivo análisis del estilo quevediano junto con el de otros autores áureos, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega; y, en el tercero, se detiene a estudiar los personajes del cancionero *Canta sola a Lisi*. Se cierra la obra con un extenso apéndice textual en el que se revisan las varias ediciones de la poesía amorosa de Quevedo, una útil bibliografía actualizada y unos índices de autores, obras y primeros versos citados que convierten esta monografía en un instrumento de consulta y de trabajo muy eficaz.

Detengámonos en los tres apartados indicados. El objetivo primordial del autor en el primer capítulo es demostrar, si, tal como se entiende la estructura de un cancionero en el siglo XVII español, *Canta sola a Lisi* puede ser incluido en ese marco literario. Para ello realiza, en un primer momento, un detenido análisis de la bibliografía precedente, que se remonta al primer editor de la poesía de Quevedo, González de Salas. Así mismo, se señala cómo la crítica ha tomado dos direcciones: una, marcada por la idea de que este conjunto de poemas responde a un cancionero petrarquista, y otra, que se ha decantado por considerar una influencia petrarquista, aunque el modelo de *Canta sola a Lisi* se distancia del de Petrarca.

En segundo lugar, Fernández Mosquera, observa las diferencias y concomitancias que existen entre *Canta sola a Lisi* y el *Canzoniere* de Petrarca. Dentro de los rasgos que distancian la obra de Petrarca de la de Quevedo, señala lo poco que sabemos del nacimiento de *Canta sola a Lisi* que probablemente es organizado por González de Salas, su primer editor, de ahí, por ejemplo, el aprovechamiento de poemas dedicados a otros nombres de damas. Por el contrario el proceso de creación del *Canzoniere* de Petrarca puede ser seguido a través de sus manuscritos y otros documentos. A su vez, también indica, cómo no es posible establecer una cronología externa de cada uno de los poemas, que por otro lado carece de interés en el proceso de elaboración del cancionero, mientras que, sí que existe una cronología interna, que puede señalarse gracias a la inclusión

de los poemas aniversario que marcan el curso de la relación amorosa y finalizan con la muerte de la amada. Tal como afirma Fernández Mosquera, conserva, en este sentido, aun de forma superficial, la estructura de poemas «in vita» e «in morte» del *Canzoniere*. A pesar de que *Canta sola a Lisi* se aleja considerablemente del *Canzoniere*, desde su origen hasta su significado —el de la obra de Quevedo conlleva un significado más literario que el ejemplarizante de la obra de Petrarca—, no lo hace «de lo que quedaba del cancionero petrarquista en la España del XVII», ya que en el origen de los cancioneros posteriores fueron los familiares o amigos del autor los encargados de la ordenación y de la edición, tal como sucedió con varias obras de distintos autores italianos y españoles entre los que figura Francisco de Quevedo. Por tanto, *Canta sola a Lisi* continúa una tradición que proviene de las ediciones de poesía española, a pesar de no imitar la obra petrarquista directamente.

Quevedo imitó de Petrarca aspectos significativos: el concepto de soneto aniversario, su distribución en un texto que quiere ser cancionero, los años de duración del amor, y remarcó la importancia del décimo aniversario, por lo que se deduce que la colocación de los sonetos aniversario responde a una lógica numérica que acerca la obra quevediana a los cancioneros petrarquistas.

Las relaciones estructurales en *Canta sola a Lisi* son de índole temática. Una es la basada en el tema mitológico (Hércules, Júpiter, Fénix, etc.), otra en el tema de la visión y los ojos de la amada con el subgrupo de la visión y las lágrimas, y una última en el de la muerte, expresada con un tono reflexivo filosófico que fluye en una doble vertiente (el paso del tiempo que conduce a la muerte y el caminante dirigiéndose hacia ella). Estas relaciones de carácter temático conforman el texto como unidad.

En conclusión, el autor aplica el término petrarquista al cancionero *Canta sola a Lisi* desde una perspectiva concreta y restrictiva: la estructura de cancionero que llega a Quevedo ha sido modificada por una tradición que mantiene una serie de elementos constitutivos del género: soneto prólogo, sonetos aniversario, una sola historia de amor y una única dama, estos sumados a los elementos temáticos y estilísticos denotan la herencia petrarquista.

En el segundo capítulo, se opta por realizar un análisis del estilo de Quevedo en *Canta sola a Lisi* y otros textos de su poesía amorosa desde un punto de vista retórico, para lo cual, parte de la retórica tradicional que se sustenta especialmente en Quintiliano. Revisa uno a uno los tropos y tópicos, figuras de dicción y figuras de pensamiento, para ello aporta numerosos ejemplos extraídos de la obra de Quevedo, de Francisco de la Torre, de Fernando de Herrera y de Lope de Vega. Las similitudes y diferencias del estilo de Quevedo con el de los otros tres poetas son señaladas puntualmente en cada uno de los apartados que dividen este extenso capítulo. Así vemos, por ejemplo, en el uso que Quevedo hace de la hipérbole uno de los rasgos más característicos de su poesía y que le dis-

tancia de los otros tres poetas; algo similar sucede con el *isocolon*, otro de los rasgos distintivos de estilo de Quevedo, poco frecuente en la obra de de la Torre y de Herrera y más común en la poesía de Lope.

Fernández Mosquera, después de haber realizado este detenido estudio del estilo de Quevedo y de haberlo comparado rigurosamente con el de Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega llega a una serie de conclusiones que abren nuevas perspectivas y que implican la revisión de algunas de las ideas que tradicionalmente se aceptan. Merece la pena destacar de este capítulo las siguientes observaciones: 1) Los tópicos y metáforas empleadas por Quevedo son comunes al resto de los poetas de la época y derivan de la tradición clásica que ha sido filtrada por el petrarquismo italianizante del siglo XVII español. 2) Las novedades más llamativas de la poesía amorosa quevediana vienen determinadas por la tendencia a la acumulación de tropos y por situarlos en contextos sorprendentes y poco frecuentes en la poesía áurea. 3) Los rasgos estilísticos, que hacen que la poesía amorosa de Quevedo se distancie de la norma imperante del XVII, son, básicamente, la abundancia de figuras basadas en la *annominatio*, rasgo que, por supuesto, también lo aleja de la poesía de los otros autores comparados con Quevedo, y la escasez de las figuras por acumulación. 4) Las figuras de orden constituyen un grupo también esencial y característico en la poesía amorosa de nuestro poeta, mientras que en Lope, Herrera y de la Torre son considerablemente menos presenciales, además, este hecho sitúa a Quevedo más cerca de Góngora, por tanto, que a los poetas ya mencionados. 5) Otras figuras, como la alocución y el apóstrofe, se insertan por el género cancionero al que pertenece *Canta sola a Lisi* y que, como las mencionadas anteriormente, lo diferencian de Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega. Igual suerte corren las figuras de pregunta, la antítesis, la paradoja y el oxímoron, alguna de ellas más característica del petrarquismo, la antítesis, por ejemplo, y otras más próximas a la poesía cortesana, como la paradoja y el oxímoron. En definitiva, es el uso de las figuras empleadas por Quevedo lo que va a diferenciar su obra amorosa de la de los otros poetas estudiados, caso de aquellas que vienen determinadas por la estrofa utilizada, como la exclamación, habitual en los idilios y silvas y poco común en los sonetos.

Antes de terminar con el capítulo dedicado al estilo quevediano, hemos de señalar dos aspectos que Fernández Mosquera cree necesario matizar, uno primero se refiere a la creencia de que Quevedo apenas emplea el adjetivo, idea que será necesario matizarla una vez sabida la frecuencia con la que aparece el uso del adjetivo en la poesía de Quevedo en relación con la de otros autores, además, se deberán explicar las diferencias de adjetivación existentes entre dos sonetos del igual tema, sin olvidar atender el valor de los adjetivos; y uno segundo sobre cómo la elipsis y el zeugma, considerados rasgos marcados en la poesía de Quevedo, no lo son tanto de la amorosa como de la satírica, dato que es

constatado en *Canta sola a Lisi*, cancionero amoroso en el que está poco presente este recurso, mientras que abunda en el otro cancionero estudiado, el *Burquillos* de Lope, burlesco éste último.

En Quevedo se funden las tendencias poéticas procedentes de la poesía cancioneril, petrarquista y neoplatónica, es un poeta decididamente italianizante que acoge influencias diversas en su poesía y todo ello explica un rasgo más de su obra, la superación de las tradiciones individuales.

En el tercer y último capítulo, el más breve, analiza el autor de esta monografía con precisión, no solo los personajes de *Canta sola a Lisi*, obra en la que basa este amplio estudio, sino también los personajes de los poemas amorosos recogidos en otros lugares del *Parnaso español* y de las *Tres Musas*. La presencia constante del «yo» poético y su supremacía frente al «tú» de la amada y otros personajes secundarios, transfieren a la poesía amorosa de Quevedo y, en concreto, al cancionero *Canta sola a Lisi*, una imagen que lo sitúa más allá del plano ideológico estrictamente amoroso. La obsesiva presencia del «yo» lleva a convertir este cancionero petrarquista en una reflexión «acerca del amor, o mejor de su ausencia, y de la presencia de la muerte», siendo esto una de las originalidades de *Canta sola a Lisi*. Este rasgo puede sumarse a los otros que marcan una diferencia notable con los textos amorosos de Herrera y de la Torre, aunque por ser el *Burquillos* otro cancionero, en vez de alejarlo en este aspecto lo acerca a la obra burlesca de Lope aquí analizada.

Especial mención merece el primer capítulo sobre la configuración de *Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista, que presenta la novedad de contextualizar en su punto justo *Canta sola a Lisi* en el amplio marco de la poesía amorosa del siglo XVII, esto es, considerando este corpus de poemas un cancionero petrarquista al modo que se entendía este concepto en el siglo de Quevedo. El hecho de ser editado por el amigo erudito del autor, González de Salas, con un prólogo que recoge todos aquellos elementos comunes y tópicos, *Canta sola a Lisi* se configura desde su origen hasta su significado como una unidad que permite incluirlo en el grupo de cancioneros petrarquistas del Siglo de Oro español.

Sin lugar a dudas creemos que lo más destacable del estudio realizado por Santiago Fernández Mosquera es el análisis comparado de la obra poética amorosa de Francisco de Quevedo, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega, donde por vez primera se ponen en relación los aspectos retórico-formales de estos autores, lo que permite obtener una amplia visión de los rasgos característicos de la poética amorosa de la época áurea.

ISABEL PÉREZ CUENCA  
Universidad San Pablo-CEU

# MANUSCRT. CAO

## VII

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., surgida como órgano de expresión e investigación del equipo *Edad de Oro* que cataloga los fondos manuscritos literarios castellanos de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las tareas de este proyecto de investigación vienen siendo subvencionadas, parcialmente, por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

*Director:*

Pablo Jauralde Pou

*Secretaria:*

Mercedes Sánchez Sánchez

*Consejo de Redacción:*

Mariano de la Campa Gutiérrez

Delia Gavela García

Enrique Jerez Cabrero

David Mañero Lozano

Miguel Marañón Ripoll

José Montero Reguera

Lola Montero Reguera

Rosa Paradela Jiménez

Luis Peinador Marín

Isabel Pérez Cuenca

Pedro J. Rojo Alique

Manuel Urí Martín

Julio C. Varas García

Elena Varela Merino

*Consejo Editorial:*

Ignacio Arellano

Alberto Blecua

Antonio Carreira

Clara Giménez Fernández

Francisco J. Hernández

Begoña López Bueno

José Lara Garrido

Julián Martín Abad

José A. Martínez Millán

José Montero Reguera

Dolores Noguera Guirao

Manuel Sánchez Mariana

Florencio Sevilla Arroyo





**Luis de Góngora**

- 1/ *SONETOS COMPLETOS*  
Ed.: B. Ciplijauskaitė  
202/ *SOLEDADES*  
Ed.: Robert Jammes

**Miguel de Cervantes**

- 12/ *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*  
Ed.: J. B. Avallé-Arce  
29/ *ENTREMESES*  
Ed.: Eugenio Asensio  
57/ *VIAJE DEL PARNASO. POESÍAS COMPLETAS. I*  
Ed.: Vicente Gaos  
77-78/ *D. QUIJOTE DE LA MANCHA*  
Ed.: L. A. Murillo  
120-121-122/ *NOVELAS EJEMPLARES*  
Ed.: J. B. Avallé-Arce  
234/ *EL RUFIÁN DICHO*  
Ed.: Florencio Sevilla

**Tirso de Molina**

- 17/ *POESÍAS LÍRICAS*  
Ed.: E. Jareño  
31/ *EL VERGONZOSO EN PALACIO*  
Ed.: Francisco Ayala  
135/ *LA VILLANA DE LA SAGRA. EL COLMENERO DIVINO*  
Ed.: Berta Pallarés  
187/ *DON GIL DE LAS CALZAS VERDES*  
Ed.: A. Zamora Vicente  
216/ *CIGARRALES DE TOLEDO*  
Ed.: L. Vázquez Fernández  
246/ *DESDE TOLEDO A MADRID*  
Ed.: Berta Pallarés

**Lope de Vega**

- 19/ *EL CABALLERO DE OLMEDO*  
Ed.: Joseph Pérez  
25/ *EL PERRO DEL HORTELANO. EL CASTIGO SIN VENGANZA*  
Ed.: David Kossoff  
63/ *ARCADIA*  
Ed.: Edwin S. Morby  
68/ *SERVIR A SEÑOR DISCRETO*  
Ed.: Frida Weber  
102/ *LA DOROTEA*  
Ed.: E. S. Morby  
104/ *LÍRICA*  
Ed. de J. M. Blecua  
225/ *FUENTE OVEJUNA*  
Ed.: F. López Estrada

**Francisco de Quevedo**

- 60/ *POEMAS ESCOGIDOS*  
Ed.: J. M. Blecua  
67/ *LA HORA DE TODOS Y LA FORTUNA CON SESO*  
Ed.: L. López-Grigera  
68/ *OBRAS FESTIVAS*  
Ed.: Pablo Jauralde  
117/ *EL BUSCÓN*  
Ed.: Pablo Jauralde  
199/ *SUEÑOS Y DISCURSOS*  
Ed.: James O. Crosby

- 243/ *EL CHITÓN DE LAS TARABILLAS*  
Ed.: M. Uri Martín

**Pedro Calderón de la Barca**

- 82/ *EL ALCALDE DE ZALAMEA*  
Ed.: J. M. Díez Borque  
112/ *EL MÉDICO DE SU HONRA*  
Ed.: D. W. Cruickshank  
116/ *ENTREMES, JÁCARAS Y MOJIGANGAS*  
Ed.: E. Rodríguez y A. Tordera  
208/ *LA VIDA ES SUEÑO*  
Ed.: J. M. Ruano

**Bartolomé de las Casas**

- Novedad*  
248/ *BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUCCIÓN DE INDIAS*  
Ed.: Consuelo Varela



CASTALIA  
DIDÁCTICA

**Pedro Calderón de la Barca**

- 1/ *LA VIDA ES SUEÑO*  
Ed.: J. M. García Martín  
38/ *EL ALCALDE DE ZALAMEA*  
Ed.: J. Montero

**Lope de Vega**

- 10/ *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*  
Ed.: F. B. Pedraza  
14/ *FUENTE OVEJUNA*  
Ed.: M. T. López García-Bordoy  
26/ *EL CABALLERO DE OLMEDO*  
Ed.: J. M. Martín

**Francisco de Quevedo**

- 12/ *EL BUSCÓN*  
Texto: F. Lázaro Carreter  
Ed.: A. Basanta  
20/ *ANTOLOGÍA POÉTICA*  
Ed.: E. Gutiérrez

**Luis de Góngora**

- 13/ *ANTOLOGÍA POÉTICA*  
Ed.: A. Carreira

**Miguel de Cervantes**

- 15/ *NOVELAS EJEMPLARES. I*  
Ed.: J. M. Oliver  
40/ *NOVELAS EJEMPLARES. II*  
Ed.: A. Orejudo  
44/ *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*  
Ed.: Florencio Sevilla



CASTALIA  
PRIMA

*Novedades*

- M. Cervantes y F. García Lorca**  
6/ *DOS RETABLOS Y UN RETABILLO*  
Ed.: A. Herrero Riopérez  
7/ *POESÍA DE LOS SS. DE ORO*  
Ed.: A. López-Casanova

SELECCIONES  
CASTALIA

**Francisco de Quevedo**

- OBRA POÉTICA* (3 Vols.)  
Ed.: J. M. Blecua

**Miguel de Cervantes**

- Novedad*  
*OBRAS COMPLETAS*  
EN UN SOLO TOMO  
Ed.: Florencio Sevilla

CM CLÁSICOS  
MADRILEÑOS

**Jerónimo de Barrionuevo**

- 11/ *AVISOS DEL MADRID DE LOS AUSTRIAS Y OTRAS NOTICIAS*  
Ed.: J. M. Díez Borque

**B. Remiro de Navarra**

- 12/ *LOS PELIGROS DE MADRID*  
Ed.: M. S. Arredondo

**José de Cañizares**

- 17/ *DON JUAN DE ESPINA EN SU PATRIA. DON JUAN DE ESPINA EN MILÁN*  
Ed.: Susan Paun de García



LITERATURA  
Y SOCIEDAD

**S. Zimic**

- 53/ *EL TEATRO DE CERVANTES*

**M. Oehrlein**

- 54/ *EL ACTOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO*

**E. Rodríguez Cuadros**

- 62/ *LA TÉCNICA DEL ACTOR ESPAÑOL EN EL BARROCO: HIPÓTESIS Y DOCUMENTOS*



NUEVA BIBLIOTECA  
DE ERUDICIÓN  
Y CRÍTICA

**P. Jauralde Pou**

- 15/ *FRANCISCO DE QUEVEDO*

De próxima aparición:

**A. Ruffinatto**

- 17/ *LAS DOS CARAS DEL LAZARILLO*

Para obtener información de las publicaciones de Castalia consulte la página web: <http://www.castalia.es>



# CÁTEDRA

## LETRAS HISPÁNICAS

**OBRA COMPLETA**

**JUAN BOSCAN**

Edición de Carlos Clavería

**EMPRESAS POLÍTICAS**

**DIEGO SAAVEDRA FAJARDO**

Edición de Sagrario López Poza

**DIÁLOGO DE MERCURIO Y CARÓN**

**ALFONSO DE VALDÉS**

Edición de Rosa Navarro

**DIÁLOGO DE LA LENGUA**

**JUAN DE VALDÉS**

Edición de Cristina Barbolani

**DIÁLOGO DE LA DIGNIDAD DEL HOMBRE.**

**RAZONAMIENTOS. EJERCICIOS**

**FERNÁN PÉREZ DE OLIVA**

Edición de María Luisa Cerrón

**GENERACIONES Y SEMBLANZAS**

**FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN**

Edición de José Antonio Barrio

**ARTE DE INGENIO, TRATADO DE LA AGUDEZA**

**BALTASAR GRACIÁN**

Edición de Emilio Blanco



## CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

**HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII**

**IGNACIO ARELLANO**

**HUMANISMO Y RENACIMIENTO EN ESPAÑA**

**DOMINGO YNDURÁIN**

De venta en las principales librerías. Pedidos a   
Oficina central: Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
Tels.: (91) 3938600 Fax: (91) 3209129 / 7426631 28027 MADRID

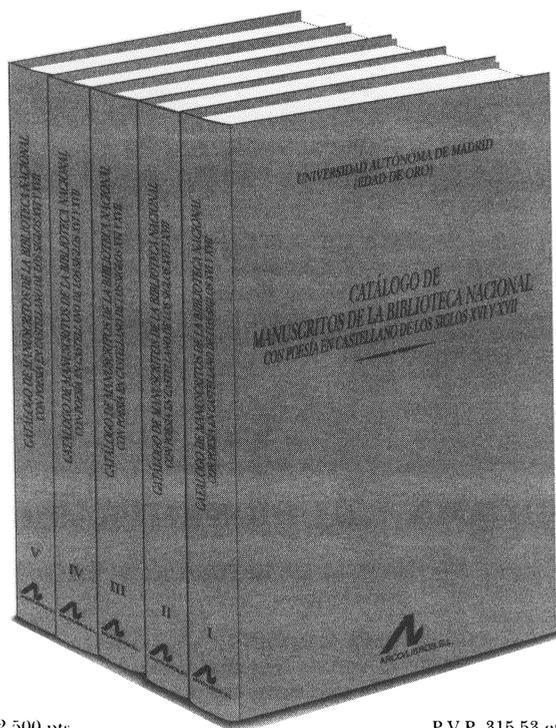
INTERNET: <http://www.catedra.com>

## EDAD DE ORO

*Director:* PABLO JAURALDE POU  
*Director adjunto:* ANTONIO CARREIRA VÉREZ  
*Coordinación:* MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ  
*Asesor Biblioteca Nacional:* JULIÁN MARTÍN ABAD

### *Investigadores permanentes:*

MARIANO DE LA CAMPA	LUIS PEINADOR MARÍN
DELIA GAVELA GARCÍA	ISABEL PÉREZ CUENCA
MIGUEL MARAÑÓN RIPOL	PEDRO C. ROJO ALIQUÉ
DOLORES MONTERO REGUERA	JULIO VARAS GARCÍA
JOSÉ MONTERO REGUERA	ELENA VARELA MERINO



P.V.P. 52.500 pts.  
(con IVA 54.600)

P.V.P. 315,53 euros  
(con IVA 328,15)



ARCO/LIBROS, S.L.

Juan Bautista de Toledo, 28 -28002 MADRID  
Tels. 91 415 36 87 - 91 416 13 71- Fax 91 413 59 07  
E-mail: [arcolibros@infor.net](mailto:arcolibros@infor.net)  
Página web: <http://www.arcomuralla.com>

**EDAD DE ORO**  
**HOJA DE PEDIDO**

---

Apellidos

---

Nombre

---

Institución

---

Dirección

---

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** \_\_\_\_\_

---

Firma:

---

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid  
28049 MADRID



## NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

### EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

### EDAD DE ORO II

*Los géneros literarios.*

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

### EDAD DE ORO III

*Los géneros literarios: prosa.*

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

### EDAD DE ORO IV

*Los géneros literarios: poesía.*

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

### EDAD DE ORO V

*Los géneros literarios: teatro.*

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

### EDAD DE ORO VI

*La poesía en el siglo XVII.*

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

### EDAD DE ORO VII

*La literatura oral.*

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

### EDAD DE ORO VIII

*Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.* Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

### EDAD DE ORO IX

*Erotismo y literatura.*

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

### EDAD DE ORO X

*América en la literatura áurea.*

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

### EDAD DE ORO XI

*San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.* Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

### EDAD DE ORO XII

*Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.*

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

### EDAD DE ORO XIII

*Francisco de Quevedo y su tiempo.*

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

### EDAD DE ORO XIV

*Lope de Vega.*

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

### EDAD DE ORO XV

*Leer «El Quijote».*

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

### EDAD DE ORO XVI

*El nacimiento del teatro moderno.*

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

### EDAD DE ORO XVII

*El mundo literario del Madrid de los Austrias.*

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

### EDAD DE ORO XVIII

*Felipe II: Medio Siglo de Oro.*

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

**EL BANDOLERO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO.** Edición al cuidado de Juan Antonio Martínez Comeche. Anejo de EDAD DE ORO.

Madrid, U.A.M., Casa de Velázquez, U.I.M.P., Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, 1989, 262 págs.

TOMÁS ALBALADEJO

*Retórica y «elocutio»: Juan Luis Vives*

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

*La argumentación retórica en el «Memorial por el patronato de Santiago», de Francisco de Quevedo*

EMILIO CRESPO

*Panorama de la retórica y poética griegas de época clásica*

PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA

*La teoría poética de Horacio*

CARMEN GALLARDO

*La Poética y los poemas de los elegíacos latinos*

ANTONIO GARCÍA BERRIO

*Retórica figurada. Esquemas argumentativos en los sonetos de Garcilaso*

JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO

*Retórica y Poética de los siglos XVI y XVII: la operación retórica de «memoria»*

VÍCTOR DE LAMA

*Erasmus y la lengua en la España renacentista*

ISAÍAS LERNER

*Teoría y práctica de la novela: «Las dos doncellas» de Cervantes*

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

*El «Quijote» de Cervantes, el «Quijote» de Avellaneda y la Retórica del Siglo de Oro*

M<sup>a</sup> AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

*Gramática y Retórica en los sonetos de la parte primera de las «Rimas» de Lope de Vega*

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

*Del «Arte Nuevo» de Lope al arte “reformado” de Bances: algunas cuestiones de poética dramática*

VICENTE PICÓN GARCÍA

*De Cicerón a Quintiliano: Retórica de los estilos y doctrina de la escritura*

JOSÉ RICO VERDÚ

*«De eruditione poetica»*

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO

*De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro*

LÍA SCHWARTZ

*La retórica de la cita en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

*Nebrija y Erasmo en la «Rethórica en lengua castellana» de Miguel de Salinas*

CRÓNICA

RESEÑAS