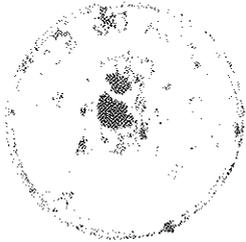




Anuario brasileño de estudios hispánicos

V

A **b**
e **h**
1 9 9 5



DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH
ISSN 0103-8893

Edita:

Embajada de España en Brasil
Consejería de Educación

Av. das Nações, 44 - SES - CEP 70429
Brasília - DF. Tel.: (061) 244-2121

Maquetación y producción:

LA FACTORÍA DE EDICIONES, S. L.
SERVICIOS EDITORIALES
Conde de Xiquena, 15 - 2º D
E-28004 Madrid (España)
Teléfono/Fax (34-1) 310 40 98

Impresión:

Prisma Industria Gráfica (Madrid)

Impreso en España

Depósito Legal: M-19.289-1996

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Presidente

Carlos Blasco Villa
Embajador de España en Brasil

Vocales

Víctor Luis Fagilde González
Cónsul General de España en Río de Janeiro

Eduardo de Laiglesia y Rosal
Cónsul General de España en São Paulo

Íñigo de Palacio España
Cónsul General de España en Porto Alegre

Pilar García Manzanárez
Vicecónsul de España en Salvador

Ignacio Cel
Consejero Cultural de la Embajada de España

Joaquín Summers Gámez
Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director

Juan Manuel Oliver Cabañes
Consejería de Educación

Secretario de Redacción

Miguel Ángel Valmaseda Regueiro
Consejería de Educación

Vocales

Antônio R. Esteves Neide Maia González
UNESP - Univ. de São Paulo *APEESP - As. Prof. de Español de São Paulo*

Mario M. González Mario García-Guillén
USP - Univ. de São Paulo *Facultad Ibero-Americana de São Paulo*

Ana Maria de Oliveira Manuel Morillo Caballero
UFBA - Univ. Fed. Bahía-Salvador *Consejería de Educación*

Ana L. Esteves dos Santos Costa Helena Ferreira
UFMG - Univ. Fed. de Minas Gerais *APEERJ - As. Prof. de Español de Rio de Janeiro*

Silvia Cárcamo de Arcuri María Covadonga Balbás Torres
UFRJ - Univ. Fed. de Rio de Janeiro *Consejería de Educación*

Rafael Fernández Díaz Pedro Cancio da Silva
Consejería de Educación *UFGS - Univ. de Rio Grande do Sul*

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos serán enviados a la Consejería de Educación de la Embajada de España (Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi - 05618 - São Paulo - Brasil). Deben ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otro lugar. Pueden estar escritos en español o portugués.

Debe indicarse el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), la dirección, el teléfono, la situación académica y el nombre de la institución a la que pertenece. Asimismo figurará la fecha de envío.

Los originales se presentarán mecanografiados por una sola cara. Cada hoja tendrá como máximo 30 líneas, con una anchura de caja de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cms. para poner las correcciones. Los trabajos no podrán superar las 30 páginas. La extensión de las reseñas será de un máximo de 5 páginas. Las páginas se numerarán correlativamente.

Se presentarán los originales por duplicado acompañados del correspondiente disquete por el sistema Word for Windows o compatibles con él.

Los cuadros, mapas, gráficos... deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Conviene que las fotografías sean de la mejor calidad posible. Todos estos materiales irán numerados, con un breve pie que los identifique. También debe indicarse de forma aproximada dónde hay que colocarlos.

Las citas bibliográficas se atenderán a las normas internacionales. Es importante que no falte ningún dato esencial.

La publicación de artículos en el Anuario brasileño de estudios hispánicos no será remunerada. Los derechos de edición pertenecen a la Consejería de Educación y se requiere su permiso para cualquier reproducción.

Se entregarán gratuitamente a los autores 25 separatas de cada artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca.

El consejo de redacción decidirá si los trabajos son aceptados o no, así como el volumen en que van a publicarse.

El consejo de redacción no devolverá los originales ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El consejo de redacción



1 9 9 5

ÍNDICE DE MATERIAS

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

- Dificuldades fonéticas segmentais de brasileiros recifenses
estudantes de espanhol. 9
Vicente Masip Viciano

ESTUDIOS LITERARIOS

- Las tres biografías primitivas de Góngora (*1ª parte*). 23
Juan Manuel Oliver
- El tremendismo y su interpretación: novelistas críticos, editores perspicaces
y lectores fieles. 63
Óscar Barrero Pérez
- Camões y España. 73
Clive Willis
- Símbolos y formas en el *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca. 87
Francisco J. Díez de Revenga
- Recuerdos de Provincia revisited*. 99
André Luiz Gonçalves Trouche
- La tormenta marítima en la narrativa áurea. 109
Javier González Rovira
- Narración y representación en Pietro Aretino y Lope de Vega. 117
Louis Imperiale
- Las *Obras do Diabinho da Mão Furada*, ¿Una actualización de la tipología
moral y social vicentina o una imitación de Quevedo? 129
Hélder Ferreira Montero
- As tensões sociais de pós-guerra na ficção de Miguel Delibes. 187
Magnolia Brasil Barbosa do Nascimento
- Entre las señales de los dioses y la voz del pueblo. Una lectura de
España, aparta de mí este cáliz, de César Vallejo. 193
Graciela Ravetti Gómez
- Borradores de um estilo futuro: César Vallejo em Moscou. 205
Ronaldo Assunção
- Árbol adentro*, la poética interior de Octavio Paz. 219
Diego Martínez Torrón

HISTORIA Y CULTURA

- Reflexões sobre a cristianização da Galiza sueva. 229
Leila Rodrigues Roedel
A emigração e a imprensa galega ou as letras sujas da Galícia. 239
Jeferson Bacelar

ESPEJO IBEROAMERICANO

- Poemas de José Martí. 245
Seleção e tradução de Pedro Cancio da Silva

HISPANISMO EN BRASIL

- Tesis doctorales defendidas 253
Tesinas de maestría defendidas 254
Líneas de investigación y proyectos 254
Cursos de posgraduación 255
Cursos de especialización 255
Cursos de extensión 255
Otros cursos 256
Concursos 257
Certámenes 257
Publicaciones 257
Congresos 259
Varia 260
Seminario regional: definição de estratégias para o ensino
das lènguas oficiais do MERCOSUL 263
Pedro Cancio da Silva y Margarete Schlatter

RESEÑAS

- La lengua española hoy. Manuel Seco y Gregorio Salvador (coord.) 269
Rafael Sánchez Sarmiento
Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero de Concha Piñero Valverde. 271
Maria Augusta da Costa Vieira
Senderos de libertad, de Javier Moro. 275
Ángeles Sanz Juez
Pícaros y Picaresca en el Camino de Santiago, Pablo Arribas Briones 277
María Guadalupe Pedrero-Sánchez

Estudios lingüísticos

Dificuldades fonéticas segmentais de brasileiros recifenses estudantes de espanhol

Vicente Masip Viciano

Introdução

Durante os anos de dedicação ao ensino de espanhol a brasileiros, sempre me impressionou a rápida progressão dos alunos nos primeiros meses. Na medida em que o estudo se estendia, porém, os problemas se avolumavam forçando, na maior parte dos casos, a um recuo inevitável.

O fato obrigou-me a refletir e a observar com atenção o processo de aprendizagem. Aparentemente, sendo o português e o espanhol duas línguas tão próximas, não havia razão para tais resultados.

Conversando com professores de outros idiomas, percebi que eles enfrentavam o mesmo problema de baixo rendimento, mas por motivos diferentes: falta de interesse de alguns alunos, forçados pelos pais a estudar um determinado idioma; bloqueio face a um tipo de pronúncia específica (inglesa, por exemplo); sensação de impotência diante das dificuldades iniciais (no caso do alemão)... Com meus alunos nada disso acontecia; começavam animados, achando tudo fácil, pronunciando com descontração, até a parada fatal e o começo do retrocesso.

1. Desdobramentos

Exporei, apenas, os resultados obtidos e o modo como cheguei até eles a partir de uma série de constatações, procedimentos metodológicos e abordagens.

1.1. Constatações

No caso específico do aprendizado fonético, o que se percebe atualmente é a adoção generalizada, por parte das escolas de línguas, de métodos comunicativos, que apresentam grandes avanços cognitivos e didáticos (simulação de contextos reais, materiais autênticos, manuais bem impressos, avançada tecnologia audiovisual) mas que não se detêm na análise detalhada da produção individual do som. O resultado é desanimador. Após anos de dedicação, os alunos tropeçam nas mesmas dificuldades dos primeiros estágios.

As escolas almejam grandes resultados sem uma análise individualizada da produção do som, nem um estudo da língua materna dos aprendizes.

A própria proximidade lingüística entre o português e o espanhol é uma arma de dois gumes que exige uma didática específica; é preciso tirar proveito da vizinhança idiomática e neutralizar os efeitos colaterais decorrentes dela (equívocos, confusões e enganos provenientes de falsas inferências, pressuposições sem fundamento e prospecções gratuitas).

Mesmo que os bons professores, conhecedores do português e do espanhol, intuem as dificuldades fonéticas dos alunos e procurem subsaná-las, é preciso basear cientificamente as abordagens e individualizar os diagnósticos e os exercícios de adequação ao modelo.

Sistematizando todas estas impressões, constato que o brasileiro normalmente:

a) consegue transferir grande parte da sua competência comunicativa ao usar o castelhano;

b) não considera excessivas as dificuldades inerentes ao seu aprendizado, pois poucas categorias, funções e sistemas são totalmente diferentes;

c) tem, de fato, uma certa facilidade para assimilar a nova língua (não se pode dizer o mesmo dos alunos espanhóis ou hispanoamericanos aprendizes de português);

d) mas, às vezes, se desorienta e tende a projetar indiscriminadamente seus conhecimentos lingüísticos maternos sobre a língua-alvo.

1.2. Objetivo final

Devido à proximidade entre as duas línguas, considero que o grande desafio visando ao seu ensino a falantes de espanhol e português é levar a efeito um estudo contrastivo. Conviria, primeiro:

a) identificar as semelhanças (fonéticas, morfo-sintáticas e lexicais) sincrônicas, explicitá-las e refletir sobre elas dentro de uma perspectiva diacrônica;

b) identificar as diferenças (fonéticas, morfo-sintáticas e lexicais) sincrônicas, explicitá-las e refletir sobre elas dentro de uma perspectiva diacrônica;

Logo, a seguir:

c) elaborar métodos e técnicas para aproveitar ao máximo as semelhanças acelerando, assim, o processo de aprendizado;

d) ajudar os alunos a interpretar as diferenças, tirando proveito delas como recurso didático;

e) em qualquer caso, desconhecer o que une e separa o universo lingüístico hispano/português terá um efeito maléfico sobre os aprendizes, a curto, médio ou longo prazo.

O que está fora de cogitação é continuar ensinando espanhol a falantes de português ou português a *hispanohablantes* como se de russos ou de chineses se tratasse.

1.3. Objetivo desta pesquisa

Neste trabalho, procuro identificar e descrever as principais dificuldades fonéticas segmentais de brasileiros recifenses estudantes de espanhol-padrão; ensaio um diagnóstico e apresento, no fim, uma proposta fonética preventiva. Desenvolvo a tarefa com o intuito de descobrir, implantar e implementar uma técnica simples e eficaz que permita detectar nos aprendizes, já nos primeiros contatos, suas dificuldades fonéticas, de modo que seja possível orientá-los corretamente.

Sou consciente de que os fonemas de junção, o acento de intensidade, as pausas, a entonação e o ritmo são fundamentais na hora de se contrastar o perfil fonético de duas línguas, mas preferi construir, primeiro, um alicerce segmental confiável, descrevendo exclusivamente as emissões vocálicas e as articulações consonantais e deixar a abordagem prosódica para um segundo momento.

1.4. Justificativa

A pesquisa é o único caminho para mudar o lamentável estado em que se encontra o ensino de línguas estrangeiras em todo o mundo. Países ricos e industrializados —mas também em vias de desenvolvimento, como é o caso do Brasil— propagam seus idiomas sem levar em conta os receptores. Métodos e manuais são impostos aos demais países. Moderna tecnologia e arrojado visual escondem um neocolonialismo cultural, que ignora a realidade lingüística de cada povo. As consequências são inevitáveis: baixíssimo nível de aproveitamento e desperdício de recursos.

Decidi iniciar a longa e complexa reflexão rumo à descoberta de uma metodologia eficaz de ensino de espanhol a brasileiros pela porta da fonética seduzido pelo seu acervo conceitual, pela existência de escolas diversas com procedimentos e utensílios de análise complementares —base e sustentáculo da metodologia lingüística e antropológica como um todo—, e pela objetividade do próprio som, passível de observação acurada.

Ao iniciar o trabalho, a meta era ambiciosa: levar a efeito um estudo fonético contrastivo entre o português do Brasil e o espanhol comum da Espanha.¹ Na medida em que

1. Poderia chamar-se também, espanhol-padrão, ou standard. A Real Academia Española afirma: «É lícito falar de um espanhol comum, de uma obediência a determinada regulamentação básica de ordem fonético e gramatical que se manifesta na fala das pessoas cultas e se reflete na literatura mais universalista e menos tingida de particularismos lingüísticos» (Cf. *Esbozo de una nueva Gramática de la Lengua Española*, p. 14). M. Seco esclarece: «A unidade de um idioma deve observar-se na fala das pessoas cultas. Neste nível, é bastante visível a uniformidade do espanhol em todas as regiões do país. Os espanhóis cultos (sejam catalães, galegos, vascos, extremeños, andaluzes, canários ou castelhanos) falam uma mesma língua espanhola —o espanhol comum ou geral— isento de particularidades regionais. É este espanhol comum ou geral o que normalmente se entende por 'língua espanhola' e que usam o rádio, os jornais e os livros» (Cf. *Gramática Esencial del Español*, p. 17). Já A. Llorente considera a questão fonética fora do âmbito compreendido pelo termo espanhol-

comecei a processar o material, percebi a vastidão de enfoques e abordagens possíveis. O estudo se tornaria interminável se não reduzisse o alcance da reflexão acústico / articulatória. Decidi, então, limitar a investigação aos segmentos vocálico e consonantal.

O Brasil, por outro lado, possui diversas variantes dialetais ao longo da sua geografia. Por isso, reduzi o estudo das dificuldades fonéticas ao Nordeste e, logo a seguir, ao Recife, o que facilitou o levantamento de dados e a avaliação.

O estudo que inicio não aborda as dificuldades fonéticas segmentais de qualquer brasileiro recifense, mas de um grupo reduzido deles: o que se dedica ao aprendizado do espanhol.

Hoje, estuda-se no Recife o espanhol comum através de compêndios oriundos, na maior parte dos casos, da península,² apesar do esforço de alguns organismos oficiais espanhóis.³ Há bons manuais e gramáticas castelhanos editados no Brasil⁴ e outros de qualidade duvidosa.⁵ Convém lembrar que, até meados da década de sessenta, ensinava-se espanhol no

standard: «Para concluir (a reflexão sobre) o espanhol-standard (...) quero insistir em que (...) o único verdadeiramente importante de uma língua é o aspecto morfo-sintático. Tudo o mais é intrascendente (...) É preciso ser fiéis às raízes, sobretudo no léxico e na entoação. A fidelidade na pronúncia é menos importante, e pode e deve renunciar-se a ela em determinadas situações.» (Cf. *El lenguaje estándar español y sus variantes*, p. 65-66). Navarro Tomás concorda com a Real Academia e com Seco: «Assinala-se como norma geral de boa pronúncia, a que se usa comumente em Castela na conversação das pessoas ilustradas, por ser a que mais se aproxima da escrita; seu uso, porém, não se reduz a esta única região, mas, recomendada pelas pessoas cultas, difundida pelas escolas e cultivada artisticamente no palco, na tribuna e na cátedra, estende-se mais ou menos pelas demais regiões de língua espanhola. Sendo fundamentalmente castelhana, a pronúncia correta rejeita todo vulgarismo provinciano e toda forma local madrilenha, burgalesa, toletana, etc.; e sendo culta, rejeita igualmente os escrúpulos daquelas pessoas que, influenciadas por preconceitos etimológicos e ortográficos, esforçam-se em depurar sua dicção com retificações mais ou menos pedantes. Esta pronúncia, pois, castelhana sem vulgarismo e culta sem afetação, estudada especialmente no ambiente universitário madrilenho, é a que no presente livro se pretende descrever.» (Cf. *Pronunciación Española*, p. 8).

2. Os manuais de língua espanhola mais usados no Brasil são os seguintes: Aguirre-Hernández: *Curso de español comercial*; Agra-Cardoso: *Mis primeros pasos en español*; Aladrén: *Español actual*; Aguirre-Enterría: *El español por profesiones: secretariado*; Baldwin-Boas: *Español en una semana*; Boutboul-Zeitun: *Caminos del Idioma*; Busquets-Bonzi: *Curso de Conversación y Redacción*; Canal: *Pido la palabra*; Castro: *Ven, Español lengua extranjera, curso práctico*; Cordero: *Español*; Domínguez-Bazo-Herrera: *Actividades comunicativas. Entre bromas y veras*; Gómez: *Correspondencia comercial en español*; Equipo Lenguaje Everest: *Idioma español*; Fitzgibbon-Roldán: *El español práctico*; García-Sánchez: *Español 2000*; Jackson-Rubio: *Aprenda español sem mestre*; Lagartos: *Entre amigos*; Lázaro: *Curso de Lengua Española*; Martín-Siles-Martín: *El español de los negocios*; Martín Peris: *Para Empezar / Esto funciona*; Martín Peris: *Vamos a ver*; Miquel-Sans: *¿A que no sabes?*; Moll: *Curso Breve de Español para Extranjeros*; Moreno-Tuts: *Curso de Perfeccionamiento: hablar, escribir y pensar en español*; Prada-Bovet: *Hablando de negocios*; Sánchez: *Español en Directo*; Sánchez: *Entre Nosotros*; Sánchez-Fernández-Díaz: *Antena*; Steel: *Ejercicios de traducción del Español*; Universidad de Salamanca: *Viaje al Español*.

3. A Embaixada da Espanha tem publicado nos últimos anos, além do método de Pedraza-Rodríguez, *Vamos a Hablar*, obras de apoio ao ensino do espanhol: Esteves: *Pe. Cristóbal de Acuña. Novo descobrimento do rio Amazonas*; Feijóo: *Diccionario de falsos amigos*; Giucci: *Frei Gaspar de Carvajal*; Milani: *Guia para conjuar verbos españoles*; Oliver: *La poesía del Barroco: Quevedo*; Pedraza: *São João da Cruz, poesias completas*; Pedraza-Rodríguez: *La literatura española en los textos de la Edad Media al siglo XIX*; Pedraza-Rodríguez: *La literatura española en los textos, siglo XX*; Silva: *Lazarillo de Tormes*; Valmaseda: *Orientaciones para la enseñanza de la pronunciación en la clase de español como lengua extranjera*, além do *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*, que foi publicado pela primeira vez em 1990.

primeiro e segundo graus no Brasil. Em todo caso, o castelhano divulgado em Pernambuco por organismos oficiais é o da península ibérica, a julgar pelos materiais de apoio didático utilizados nas Instituições locais,⁶ mesmo que alguns professores sejam hispanoamericanos e que os alunos assimilem a entonação característica dos países da América.⁷

Optei pelo estudo das dificuldades fonéticas de alguns brasileiros a partir do espanhol comum por vários motivos: a possibilidade de acesso a materiais de qualidade — especialmente a gravações —, a existência de padrões de transcrição fonética castelhana consagrados e de abundante bibliografia especializada.

1.5. Metodologia

Escolhi uma abordagem fenomenológica,⁸ usando ferramentas da sociolinguística, para garantir uma coleta de dados autênticos sobre os quais refletir.

1.6. Estratégia adotada

Em primeiro lugar, selecionei um texto castelhano, que foi lido por 2 locutores espanhóis e por 14 recifenses estudantes de espanhol de diversos níveis de proficiência (níveis básico, médio, avançado e superior).

Em segundo lugar, fiz a transcrição fonética de todo o material e eliminei as leituras dos alunos que apresentavam problemas de diversa índole.

Em terceiro lugar, contrastei as leituras dos alunos com as dos locutores, a nível segmental, levando em consideração o aspecto articulatório e acústico.

4. *A Gramática da Língua Espanhola*, de Antenor Nascentes, cuja segunda edição foi publicada em 1928 pela Livraria Pimenta de Mello, do Rio de Janeiro, e ainda era editada, em 1945, pela Companhia Editora Nacional; *Lecciones de Español*, de Julio de Amaral, publicada em 1944 pela Livraria Francisco Alves, do Rio de Janeiro; *Lengua Española*, de Alfredo Marques Madrigal, obra impressa pelo Editor Coelho Branco, do Rio de Janeiro; *Español Básico*, de José Ramón Calleja Álvarez, lançado pela Editora do Brasil de São Paulo, em 1949; ainda se encontra a 11ª edição, em 1960 e o *Manual de Español* de Idel Becker, escrito em 1948 e que em 1989 já contava com 77 edições. Mais recentemente apareceram as obras de Francisco Frigério, Maria de Lourdes Coimbra, Maria del Carmen Aladrén e Francisco Javier Antón (Assimil). Em 1993, a editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, imprimiu *Espanhol para executivos*. Em 1994, a Editora Sagra-DC Luzzatto, de Porto Alegre, lançou *¿Querés Charlar?* de Matilde Contreras, com o objetivo de divulgar as variantes linguísticas argentina e uruguaia, *Gramática española*, de Calatrava e *Espanhol para brasileiros*, de Curi. Também em 1994, apareceram um *Manual práctico de conversação português, inglês, espanhol*, de Huber, da Artes de São Paulo —que no ano anterior havia editado o *Manual práctico de correspondência comercial português, inglês, espanhol*, do mesmo autor—, o *Dicionário temático para aprender espanhol*, de Navarro, da Editora Pedagógica e Universitária Ltda. de São Paulo —que, também em 1993, lançara *Avenida Brasil, glossário espanhol*, de Bergweiler, e *Espanhol passo a passo*, de Berlitz, da Martins Fontes.

5. *Converse em espanhol em 30 dias* e *Espanhol sem mestre*, de TOLEDÓN e *Espanhol rápido sem mestre*, de Raul RIGO, cheios de erros e imprecisões.

6. *Entre Nosotros*, na Universidade Católica de Pernambuco e na Escola Técnica Federal, e *Español en Directo* e *En Español* na Universidade Federal de Pernambuco e no Centro Cultural Brasil-Espanha do Recife (Cf. Referências Bibliográficas).

7. As idiosincrasias fonéticas de cada um dos países ibero-americanos de língua espanhola aparecem bem sintetizadas no livro de CANFIELD *El español de América*.

8. Estudo do som na sua realidade efetiva (inspirado, parcialmente, no método fenomenológico husserliano).

Em quarto lugar, identifiquei as variantes de cada aluno a respeito dos locutores.

Em quinto lugar, descrevi as variantes encontradas.

Em sexto lugar, classifiquei e sistematizei os dados segmentais de cada aluno segundo os critérios de tonicidade e posição e elaborei estatísticas.

Em sétimo lugar, classifiquei e sistematizei os dados de todos os alunos e elaborei estatísticas.

Em oitavo lugar, desenvolvi um diagnóstico acústico e articulatório sobre cada uma das variantes fonéticas segmentais representativas do corpus dos alunos pesquisados.

Em nono lugar, sugeri uma série de exercícios articulatórios para conseguir a adequação ao modelo pretendido.

Para terminar, elaborei uma didática fonética segmental preventiva.

2. Fundamentação

A tese que sustenta os resultados que aqui apresento, baseia-se em dois estudos minuciosos, um sobre os traços fonéticos segmentais segundo as escolas tradicional, binarista e gerativista (incluindo a abordagem auto-segmental), e outro sobre os sistemas fonológicos português e espanhol:

— do primeiro, concluí que as escolas fonológicas não se constituem em alternativas entre as quais seja preciso escolher, mas em visões que se enriquecem mutuamente. Partí da clareza e da operacionalidade tradicionais, enriquecidas pelo rigor acústico do binarismo e pelo detalhamento articulatório do gerativismo;

— e do segundo, que, no âmbito segmental, português e espanhol são línguas fonologicamente próximas e foneticamente distantes. O único percalço fonológico é a existência de alguns fonemas específicos, alheios à outra língua: /ε/ *café*, /ɔ/ *filó*, /v/ *yaca*, /z/ *zebra*, /ʃ/ *acho*, /ʒ/ *ajo*, /R/ *Recife*, em português, e /θ/ *gena*, /y/ *mayo*, /x/ *gente*, /ç/ *chico*; mesmo assim, as duas emitem sons semelhantes, a modo de alofones de outros fonemas. Os impécilios fonéticos são mais abundantes:

- a abertura e fechamento vocálicos em geral;
- os encontros vocálicos, especialmente nos ditongos ascendentes ou crescentes;
- a diversa emissão de vogais e articulação de consoantes segundo a tonicidade;
- a nasalidade;
- os alofones oclusivos, fricativos e laterais respectivos;
- a realização da vibrante múltipla e os alofones vibrantes em geral.

3. A pesquisa

3.1. Bases da pesquisa

3.1.1. O estudo em si

Dado que se pretendia uma análise fonética segmental para observar apenas a emissão vocálica e a articulação consonantal, julguei desnecessário partir de diálogos ou monó-

logos informais. Preferi escolher uma leitura, para levar a efeito uma análise mais acurada e exata.

3.1.2. O texto

Selecionei um trecho de uma fita da Radio Nacional de España,⁹ que resultou neste texto relativamente curto — 111 palavras:

- 1 *Finalmente, la tercera fase de la unión económica y*
- 2 *monetaria de la Comunidad Europea no se hará*
- 3 *en dos velocidades, aunque los países con*
- 4 *mayores desequilibrios dispondrán de un período*
- 5 *transitorio para adaptar sus economías.*
- 6 *Según Solchaga, España está preparada para*
- 7 *la implantación de la moneda única en*
- 8 *mil novecientos noventa y siete, aunque se*
- 9 *precisa un esfuerzo a corto plazo.*
- 10 *Estas palabras eran ratificadas por Felipe*
- 11 *González, que ante las cámaras de televisión*
- 12 *se mostró partidario de aplicar las medidas*
- 13 *contenidas en el pacto de progreso que se*
- 14 *discutió, sin éxito, en julio.*
- 15 *Para ello el Gobierno aportará suelo edificable*
- 16 *barato y espera que también contribuyan las*
- 17 *comunidades y los ayuntamientos*

Um levantamento da extensão léxico / ortográfica do texto revela que a média é de 5,36 letras por vocábulo e a discriminação vocálico / consonantal acusa um universo de 592 grafemas, 277 vocálicos e 315 consonantais, ou 584 fonemas, 258 consonantais / semiconsonantais e 326 vocálicos / semivocálicos.¹⁰

O conjunto das palavras lexicais (substantivos, adjetivos, verbos e a maioria dos advérbios) ascende a 50,44% contra 49,56% de palavras gramaticais (determinantes, pronomes, preposições, conjunções e um advérbio de negação), o que o caracteriza como um típico texto falado / escrito, de baixa densidade lexical. Quanto à frequência lexical, foram detectadas 47% de lexias de alta frequência, 38% de baixa frequência e 15% de nominalizações. Abrangência lexical: 73% de itens denotadores de generalidade contra 27% de itens denotadores de especificidade. Campos semânticos dominantes: política e economia.

Finalmente, a densidade sintática parece maior do que a léxica, pois há 4 orações principais e 2 coordenadas sindéticas aditivas contra 9 subordinadas, das quais, 4 substantivas, 3 adjetivas e 2 adverbiais.

Em síntese, o texto é de baixa densidade ortográfica, morfo-sintática e lexical, justamente para tornar acessível a leitura aos voluntários.

9. *Panorama de España, septiembre 91*, da coleção *Con Acento Español*.

10. O espanhol considera [j] (nieto), [w] (hueso) semiconsoantes e [i̯] (peine), [u̯] (causa) semivogais. (Alarcos Llorach, 1991: 150-151).

3.2. Ferramentas de trabalho e terminologia empregada

Para descrever os textos escolhidos, usei a classificação tradicional, especialmente simples, prática e operacional, reservando a abordagem binarista para o capítulo do diagnóstico, na hora de observar os fenômenos fonéticos do ângulo acústico; e a gerativista, para pormenorizar ao máximo a descrição de fenômenos articulatórios muito próximos e complexos.

Dado que o centro gravitacional da tarefa —cerne dos objetivos apontados e escopo final— era a língua espanhola, decidi usar o alfabeto fonético da Revista de Filología Española, número II, páginas 374-376, de 1915. Quando tive que transcrever algum som português inexistente em espanhol, lancei mão do Alfabeto Fonético Internacional normalmente adotado no Brasil e em Portugal.

3.2.1. Simbologia fonológica/fonética

Ao longo de toda a pesquisa, pus entre barras (/ /) os fonemas —quando citados fora de contexto— e entre colchetes ([]) os alofones —sempre— e os fonemas em contexto.

Poderia ter-se proposto, como material de base, um elenco de palavras —em vez de um texto— para assegurar a totalidade de fonemas e alofones. Mas o perigo de artificialidade, a perda de fonemas de junção, especialmente sinalefas (*la unión, de un, noventa*), de reduções vocálicas (*paradaptar*) e de agrupamentos de vogais e consoantes (*comunidad-europea, sus-economías, sin-éxito*), tão característicos do espanhol, além do risco de extrapolação do próprio objetivo da investigação, que aspirava a detectar as principais —não todas— dificuldades fonéticas segmentais no âmbito do espanhol comum, do qual estão excluídos, em tese, os dialetos, desaconselharam a leitura de listas.

4. Conclusões: constatações da pesquisa, diagnóstico final, exercícios de adequação ao modelo e fonética preventiva

4.1. Constatações da pesquisa

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a *variação vocálica e consonantal global* (157 migrações de um total de 584 possibilidades, ou 27%) é *pequena*. Dificilmente se encontrará um índice semelhante entre estudantes brasileiros —de vários níveis de proficiência— de qualquer outra língua estrangeira.

Em segundo lugar, mesmo reconhecendo o baixo nível de variação, impõe-se uma *distinção entre variação fonética aparente e variação fonética real*. Devido à proximidade das duas línguas, muitos sons são tão semelhantes em alguns contextos, que não existem possibilidades de migração: o caso de /k/ em qualquer contexto (*que, aplicar, comunidad*); de /p/, /f/ iniciais seguidas de qualquer consoante ou vogal (*precisa, progreso, implantación aportará, países, periodo; fase, finalmente, esfuerzo*); de /t/ inicial seguido de /a/, /o/, /u/ (*novecientos, noventa, tú*); de /m/, /n/ pré-vocálicos (*finalmente, económica, mil, novecientos*); de /r/ pós-consonantal (*desequilibrios, dispondrán...*); de /l/ pós-consonantal (*implantación*); de vogais átonas não situadas antes de consoante nasal ou em fim de palavra (*velocidades, partidario, desequilibrios, preparada, discutió, esfuerzo, palabras*). Portanto, o volume de variação de um brasileiro aprendiz de espanhol é aparentemente pequeno porque muitos sons não dão lugar a variações,

já que são iguais. Mas o que realmente interessa é identificar, diagnosticar e adequar os sons passíveis de migração fonética. Assim, mesmo que a quantidade absoluta de variação constatada na pesquisa seja pequena, quando contabilizadas as realizações que se prestam a desvios, percebe-se que a percentagem de afastamento do modelo pretendido é grande. *É o que chamo de variação real*.

No **cômputo final**, somando todas as percentagens de variação aparente e real de vogais e consoantes, o resultado é o seguinte:

- **variação aparente** a respeito do modelo pretendido: **29,15%**;
- **variação real** a respeito do modelo pretendido: **53,2%**.

Assim, mesmo que o **conjunto de variação** pareça pequeno, olhando o contexto em que se realiza, chegamos à conclusão de que é **elevado**.

4.2. Diagnóstico final e exercícios de adequação ao modelo pretendido

De todos os dados colhidos na pesquisa e analisados à luz da fonética articulatória e acústica, infere-se com segurança que:

4.2.1. *Sons espanhóis alheios ao sistema fonético português* (/θ/ *esfuerzo*, /x/ *julio*, /y/ *mayores*, /ê/ *Solchaga*) são responsáveis por uma mínima parte da variação fonética segmental; dado que estes quatro fonemas, juntos, estão presentes, no texto, nas palavras *julio, Solchaga, tercera, velocidades, implantación, novecientos, precisa, esfuerzo, plazo, González*, experimentando variação, no conjunto dos alunos pesquisados, em 9,3 oportunidades num universo geral de variação de 157 ocorrências, chega-se à conclusão que **representam um 5,9% do total da variação fonética registrada em relação ao modelo escolhido**. O fonema /y/, inclusive, não acusa mudanças de articulação, mesmo que apareça três vezes (*ayuntamientos, contribuyan, mayores*).

4.2.2. *A maior parte da variação fonética segmental identificada* (94.1%) em relação ao modelo escolhido **surge na emissão e articulação de sons semelhantes**, que existem no português, língua materna dos aprendizes:

A seguir, aponto cada uma das dificuldades fonéticas segmentais detectadas nos alunos e proponho exercícios articulatórios de adequação ao modelo, usando ferramentas tradicionais (lugar e modo de articulação, participação das cordas vocais, abertura e fechamento do véu do palato e tempos de articulação) e gerativistas (cavidade, modo e fonte baseados na posição neutra da língua).

4.2.3. *Variações provenientes de fonemas espanhóis estranhos à língua portuguesa* constatados na pesquisa e **exercícios de adequação** ao modelo pretendido:

- **o aluno tende a transformar o /θ/**, fonema espanhol fricativo interdental surdo, em /s/, fonema espanhol e português fricativo alveolar surdo: *tercera, novecientos, implantación*; e em /z/, fonema português fricativo alveolar sonoro: *esfuerzo, plazo, González*. **Exercícios**: abertura dos lábios, segundo a vogal seguinte; abertura das mandíbulas entre os incisivos, uns 6 milímetros; coloca-se a ponta da língua entre as bordas dos incisivos, apoiando-a suavemente contra os superiores, sem fechar por completo a saída do ar; os lados da língua tocam a face interna dos molares superiores, impedindo a saída do ar por esta parte; véu do palato, fechado; glótiis, muda;

- **o aluno tende a transformar o / x /**, fonema espanhol fricativo velar surdo, em / ʒ /, fonema português fricativo palatal sonoro; e em [h], alofone espanhol e português fricativo velar surdo - tenso: *julio*. **Exercícios:** lábios e mandíbulas segundo as vogais contíguas; o pós-dorso da língua se eleva contra o véu do palato (fechado), sem chegar a interceptar completamente a saída do ar espirado; a ponta da língua descende, como nas demais consoantes velares, sob o nível dos incisivos inferiores; glótis, surda. O aprendiz de castelhano deverá relaxar a oclusão secundária da glótis na articulação do [χ], resultando um som mais «gutural» e mais curto, muito semelhante ao que produz uma pessoa gripada ao escarrar;

- **o aluno tende a transformar o / ç /**, fonema espanhol africado palatal surdo, em / f / fonema português fricativo palatal surdo: *Solchaga*. **Exercícios:** a única diferença entre a pronúncia do / ç / espanhol e do / f / português reside em que, na articulação da consoante espanhola, fecha-se a saída do ar encostando o pré-dorso da língua contra o pré-palato, provocando um instante de oclusão, como se se tratara da pronúncia da palavra *tchau*, um italianismo de uso comum no Brasil.

4.2.4. *Variações provenientes de fonemas espanhóis próximos ou afins à língua portuguesa* constatados na pesquisa e **exercícios de adequação** ao modelo pretendido:

— vocálicas:

- **o aluno tende a relaxar** as vogais, especialmente / e / *ante*, *realidades*, / o / *esfuerzo*, *ayuntamientos*, em sílaba átona, livre ou travada, final de palavra. **Exercícios:** controle da comissura e do arredondamento dos lábios, da altura e posição do corpo da língua; maior força na emissão; introdução de uma intensidade suplementar;

- **o aluno tende a nasalizar as vogais anteriores a consoantes nasais, em sílaba tônica, tanto em posição livre quanto travada:** *España*, *ante*. **Exercícios:** introdução de um momento de silêncio imediatamente depois da emissão, independizando a vogal emitida da consoante nasal posterior;

- **o aluno tende a prolongar as vogais situadas em sílaba tônica livre ou travada:** *fase*; *esfuerzo*. **Exercícios:** redução da quantidade vocálica mediante repetições;

- **o aluno tende a abrir as vogais / e /, / o / em sílaba tônica livre ou travada por consoante não nasal:** *estas* *progreso*, *transitorio*. **Exercícios:** controle da distância entre os incisivos (máximo de 6 milímetros para / e / e de 8 para / o /); controle da abertura da comissura dos lábios; controle da altura do corpo da língua e da sua posição;

- **o aluno tende a prolongar encontros vocálicos situados em ditongos crescentes:** *siete*, *novecientos*, *esfuerzo*. **Exercícios:** controle dos mecanismos de compensação, no seio da sílaba, entre o núcleo e as margens;

— consonantais:

- **o aluno tende a transformar o / t /**, fonema português e espanhol, oclusivo dental surdo em [tʃ], alofone português palatal africado surdo: *discutiu*. **Exercícios:** controle do contato do ápice da língua com os incisivos superiores; neutralização do movimento de retração da língua; distância entre o corpo da língua e o palato;

- **o aluno tende a transformar o / s /**, fonema português e espanhol, fricativo alveolar surdo em / z /, fonema português, fricativo alveolar sonoro: *países*. **Exercícios:** aumento da força articulatória, maior tensão, como se se tratasse do dígrafo português *ss*;

- **o aluno tende a transformar o [β]**, alofone espanhol, fricativo (aproximante) bilabial sonoro em / b /, fonema português e espanhol, oclusivo bilabial sonoro (*contribuyan*, *edificable*) e / v / fonema português fricativo labiodental sonoro (*noventa*, *televisión*). **Exercícios:** aproximação, sem contato, dos lábios, sopro e imediata articulação; língua na posição neutra;

- **o aluno tende a transformar o [δ]**, alofone espanhol, fricativo (aproximante) interdental sonoro em / d /, fonema português e espanhol, oclusivo dental sonoro: *partidario*, *periodo*, *comunidades*. **Exercícios:** posição interdental da língua; leve contato entre o pré-dorso da língua e os incisivos superiores; suave sopro e articulação;

- **o aluno tende a transformar o [γ]**, alofone espanhol, fricativo (aproximante) velar sonoro em / g /, fonema português e espanhol, oclusivo velar sonoro: *según*, *progreso*. **Exercícios:** aproximação do corpo da língua à glótis, com levíssimo contato;

- **o aluno tende a transformar:**

- a) / m / (*implantación*), fonema português e espanhol, nasal bilabial sonoro ;
- b) / n / (*transitorio*), fonema espanhol e português, nasal alveolar sonoro ;
- c) / ñ / (*España*), fonema português e espanhol, nasal palatal sonoro;
- d) [ŋ] (*dispondrán / implantación*), alofone espanhol, nasal dental sonoro;
- e) [ŋ] (*González*), alofone espanhol, nasal interdental sonoro, situados em sílaba tônica ou átona imediatamente posterior a vogal;

em [ŋ], alofone português, (que também existe em espanhol, mas em contextos muito restritos) nasal velar sonoro.

Exercícios: articular as consoantes nasais citadas:

- a) mediante a junção dos lábios (/ m / *implantación*);
- b) apoiando o ápice da língua nos alvéolos superiores (/ n / *transitorio*);
- c) fixando o dorso da língua no palato (/ ñ / *España*);
- d) baseando sua articulação no / t / ou / d / seguintes, ([ŋ] *dispondrán / implantación*);
- e) baseando sua articulação no / θ / seguinte ([ŋ] *González*),

- **o aluno tende a transformar o / l /**, fonema português e espanhol lateral alveolar sonoro em [ʎ], alofone português lateral velar sonoro, no fim de sílaba, travando vogal: *finalmente*. **Exercícios:** práticas apicolabiais ascendentes e descendentes procurando apoiar o ápice da língua nos alvéolos dentais superiores;

- **o aluno tende a transformar o / r /**, fonema português e espanhol vibrante alveolar sonoro simples e o / ʀ /, fonema espanhol vibrante alveolar sonoro múltiplo em / R /, fonema português vibrante velar sonoro: *partidario*, *ratificadas*. **Exercícios:** localizar, executar e assimilar a vibração simples e múltipla do / r / inicial ou pré-consonantal mediante práticas de contato do ápice da língua com os alvéolos dentais superiores e

com a zona anterior do palato a partir da experiência articulatória do / r / intervocálico, de fácil identificação e aprendizagem.

Trubetzkoy (1976: 54) justifica a interferência da língua materna no aprendizado de idiomas:

O sistema fonológico de uma língua é semelhante a uma peneira através da qual passa tudo o que se diz. Somente ficam na peneira as marcas fônicas pertinentes para individualizar os fonemas. O restante cai numa outra peneira onde ficam as marcas fônicas que possuem um valor de apelo. Mais abaixo, encontra-se ainda mais uma peneira onde são colhidos os traços fônicos que caracterizam a expressão do sujeito falante. Cada homem se acostuma, desde a infância, a analisar assim o que se diz, e esta análise é feita de uma maneira inteiramente automática e inconsciente. Mas, por outro lado, o sistema de peneiras que torna possível esta análise é construído de modo diferente em cada língua. *O homem assimila o sistema da própria língua materna e, quando ouve falar uma outra, emprega involuntariamente para analisar o que entende o crivo fonológico que lhe é familiar. E devido a que não é adequado, produzem-se numerosos erros e incompreensões. Os sons da linguagem estrangeira recebem uma interpretação fonológica inexata, pois são forçados a passar pela peneira fonológica da própria língua.*

As palavras de Trubetzkoy, válidas para alunos de línguas estrangeiras de qualquer país, aplicam-se especialmente aos falantes de português que aprendem espanhol, devido à proximidade dos dois idiomas.

4.3. Fonética preventiva.

Para evitar que os alunos passem muito tempo pronunciando a língua espanhola com problemas de adequação ao modelo pretendido, proponho uma didática baseada na prevenção, logo nos primeiros contatos, a partir de um diagnóstico individual de cada aprendiz, insistindo nos exercícios indicados anteriormente.

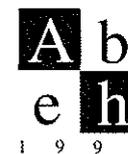
5. Esclarecimentos finais

A pesquisa foi feita a partir de dados colhidos entre falantes recifenses de português, mas reflete as dificuldades do brasileiro de um modo geral. No momento de aplicar a proposta fonética preventiva, porém, seria interessante completar os dados com adaptações ao perfil fonético de cada região, a partir de diagnósticos individuais.

Finalizada a tarefa, começa a segunda etapa, seguramente a mais importante: detectar, descrever e diagnosticar as dificuldades fonéticas supra-segmentais dos brasileiros que pretendem aprender espanhol, organizar exercícios de adequação ao modelo para conseguir que o estudo do tom, da força e da quantidade, sob uma sólida base articulatória, consiga descobrir uma pedagogia capaz de plasmar em resultados concretos a facilidade do brasileiro para falar espanhol.

Vicente Masip Viciano
Universidade Federal de Pernambuco

Estudios literarios



Las tres biografías primitivas de Góngora (primera parte)

Juan Manuel Oliver

A Silvia

El día veinticuatro de mayo de 1627, lunes, moría en Córdoba don Luis de Góngora y Argote. En 1633, probablemente a finales de año, se imprimía y daba al público, por primera vez, una biografía suya entre los preliminares de una de las tiradas de la edición que de sus obras hizo dar a la estampa Gonzalo de Hoces. No era la única ni la primera, sin embargo, que se había redactado en ese período de tiempo. De las tres que se produjeron, cuyos textos se editan críticamente al final del mismo, trata este artículo. Para simplificar sus citas, las llamaremos *Paravicino/Vida*, *Paravicino-Pellicer/Vida* y *Pellicer/Vida*.¹

1. Paravicino/vida

Se conserva en el manuscrito Chacón² y fue editada en 1621 por Raymond Foulché-Delbosc en su edición de *Obras Poéticas* de Góngora,³ quien la identificó erróneamente

1. *Paravicino/Vida*: la conservada en el mss. Chacón (véase luego la nota 2); *Paravicino-Pellicer/Vida*: la que se publica entre los preliminares de la mayor parte de las ediciones de Hoces (véase luego la nota 46); *Pellicer/Vida*: la conservada en el mss. 3918 de la Biblioteca Nacional de Madrid (véase luego la nota 53).

2. Biblioteca Nacional de Madrid, mss. reserva 45, vol. I, hs. s.n. 2v-4v: *Vida, i escritos de don Luis de Góngora*. Una buena edición facsimilar del manuscrito: Luis de Góngora (prefacio de Pere Gimferrer y sendas introducciones para cada tomo de Dámaso Alonso, Manuel Sánchez Mariana y Antonio Carreira), *Obras de don—*. Madrid / Ronda / [Málaga], Real Academia Española / Caja de Ahorros de Ronda / [Gráficas Urania], [1991], 3 vols.

3. Luis de Góngora, ed. F.D., *Obras Poéticas*, New York / [Madrid], The Hispanic Society of America / [Bailly-Baillière], 1921, (*Biblioteca Hispánica*, XVI), III, pp. 291-295. La biografía lleva añadido el subtítu-

con el texto de las impresiones de Hoces y cuya paternidad, en consecuencia, le atribuyó a José Pellicer de Tovar.⁴ Su verdadero autor, deliberadamente, quiso mantener el anonimato,⁵ la firmó con las siglas «A.A.L.S./M.P.»⁶ y debió redactarla en torno al mes de junio de 1628.⁷

Que la identidad de este primer biógrafo corresponde a fray Hortensio Félix Paravicino, fue probado sin lugar a dudas por Luis Iglesias Feijóo.⁸ De los motivos que pudie-

lo: «Vida Menor». En adelante citaremos esta edición con las siglas F.D. (Para lo referente a la denominación *Vida Menor*, véase la nota 4.)

4. Foulché-Delbosc, *Notes sur trois manuscrits des oeuvres poétiques de Góngora*. en *Revue Hispanique*, VII, 1900, págs. 454-504, afirmaba la identidad del texto de la biografía del mss. Chacón y la del de las eds. de Hoces, pero negaba a Pellicer la paternidad que de éste reivindica en su *Bibliotheca...* (Valencia, 1671, núm. 26): «*cela ne suffit pas à trancher la question, car on ne saurait oublier que si Pellicer fut un grand travailleur, ce fut aussi un menteur et un faussaire sans égal*». Años más tarde, al publicar por vez primera *Pellicer/Vida* con el título de *La vie de Góngora, par Pellicer* (*Revue Hispanique*, XXXIV, 1915, pp. 577-588), F.D. aceptó ya la autoría del aragonés, aunque continuó identificando los textos de Hoces y Chacón [*Apud* Alfonso Reyes, *Reseña de estudios Gongorinos (1913-1918)*, incluido con un «Apéndice de 1926» como capítulo V de *Cuestiones Gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927; reed. en *Obras Completas*, VII, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1958, reimpr. de 1981, p. 88]. Fue Alfonso Reyes quien, en 1916, acuñó los nombres *Vida Mayor* y *Vida Menor* en *Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)* [*vid. Cuestiones...*, capítulo III, ed. cit. pp. 30-58; especialmente las notas tercera y séptima]. El erudito mejicano denominaba *Mayor* a la que llamamos *Pellicer/Vida* (=B. N. mss. 3918) y *Menor* a las *Paravicino/Vida* (=mss. Chacón) y *Paravicino-Pellicer/Vida* (=cds. Hoces), cuyas diferencias textuales, siguiendo a Foulché-Delbosc, tampoco señalaba. Sí lo hace (y considera, en nuestra opinión acertadamente, que los impresos de Hoces son una leve ampliación del manuscrito, una redacción a medio camino de la versión última constituida por *Pellicer/Vida*), Luis Iglesias Feijóo, *Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo* (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 1983), pp. 171-172.

5. Así se afirma en el propio texto: «*El autor de esta prefacion à las Obras de Don LVIS no haze (por ahora) mas profesion, que de amigo suyo*».

6. Las ediciones de Hoces mantienen las siglas y añaden a continuación su significado: «*Anonymus, Amicus, Lubens, Scripsit, Maerens, Posuit*».

7. La alusión a la recogida de la edición de Vicuña, de que nos ocuparemos más adelante [véase nota 25]* hace que *Paravicino/Vida* sea posterior cuanto menos al día tres de junio de 1628, fecha en que se registró en el tribunal del Santo Oficio la calificación del Padre Pineda; tampoco debió ser posterior al doce de diciembre de dicho año, en que se firmó la dedicatoria a Olivares del manuscrito Chacón. Para la probabilidad de que se utilizase en los días inmediatamente posteriores a la denuncia y recogida de la edición de vicuña, véase lo dicho después en la nota 51.

8. Op. cit., pp. 162-172. La identificación fue posible gracias a la aparición de una copia de carta de Paravicino a Pellicer, fechada a primero de octubre de 1629, y a un pasaje de *Pellicer/Vida* que queda perfectamente aclarado con ella. Dicho pasaje dice: «*Escruiuo para estos volumenes [los del mss. Chacón] su vida [de Góngora] grande y religiosa Pluma, con titulo de prefacion, donde cumplió con la profession de amigo legalmente; dictando tambien para su retrato aquella estancia que va en el que iò estampo en este Libro [las Lecciones Solemnas], sin querer declarar su nombre, ambas cosas descè yo imprimir aqui, pero no pude conseguir de su modestia si no es la vna; y essa con dificultad no poca*». Estas líneas desvelan que en el mss. Chacón la biografía y la octava real que ilustra el busto de Góngora son obra de la misma «grande y religiosa Pluma», y que ambas habían sido solicitadas a su autor por el comentarista para insertarlas entre los preliminares de las *Lecciones Solemnas*. Asimismo declaran que, tras muchos ruegos, Pellicer sólo consiguió imprimir en su libro la octava, que acompaña a un nuevo busto del cordobés, grabado por Juan de Courbes. La modestia del todavía incógnito autor sería, según el aragonés, la causa que habría impedido la publicación de la biografía y dificultado la de los aludidos versos. El texto de la carta que soluciona el enigma de quién fuese aquella «grande y religiosa Pluma», se conserva en el

ron llevar al trinitario a no firmar con su nombre los dos trabajos suyos que se incluían entre los preliminares del manuscrito Chacón, trataremos ahora.

mss. 9/5770 de la Real Academia de la Historia, hs. s.n. 75r-76v, en una copia de letra del s. XVIII; Iglesias Feijóo, *op. cit.* pp. 163-164, publicó un extenso fragmento de la misma, que hacía al caso para el asunto que trataba; nosotros aún nos referiremos a ella en varias ocasiones, por lo que estimamos de interés transcribirla ahora íntegra, respetando la ortografía y puntuación del manuscrito: «Ya sabe Vmd. que son priesas de partidas y tropeles de Madrid disculperne consigo mismo. y con su amor pues no puede ignorar mi animo de no haberle asistido à los aparatos tristes de la Muerte del Señor Antonio Pellicer, que estè en el Cielo sino à la Verdad misma de la Tristeza, y al Consuelo si yo pudiera bastar à tanto de la Perdida. Ganancia es no solo para la Virtud. y el valor sino para el credito. La Bufoneria de esos Micos no es Verdad que les dan Dineros por el entretenimiento torpe que estudian por mover la risa del Pueblo, que es pecado mortal la Detraccion aun secreta, que si no les doliera el Crédito ageno no le haullaran, que la Comedia tiene Libertad servil para Escarnecer la Tragedia, la Tragedia no puede remitir, ò la severidad del Ceño, (ò la) ò la [*sic*] Magestad del Sembliante. Pues que los quiere? Duelanos su perdicion como Christianos, y mezclemos esse llanto Espiritual entre la risa constante de sus Lardidos inútiles. **La Vida de D[o]n Luis quedò cerrada en una Gaveta yo trage las llaves, y volvera dentro de quinze dias de la fecha de esta Carta, siendo Dios servido si antes compusiesse Vmd. con su animo el dexarme fuera de Estacada tan agena de mi Profession seria mucha amistad y si no mire Vmd. si hablan en la Comedia en el Polifemo por Estampar esos Perros à quien la embidia sirve de Rabia, que diràn del Autor de la vida de el, ò como no diràn que merezco la Ofensa, si la ocasiono entre los Versos quando aun no me fuè del Pulpito Escusa. G[ua]rd[ame] Dios à Vmd. como deseo. en Burgos a 1º de Octubre de 1629. =Fray Hortensio Felix Paravicino=». Los pasajes marcados en negrita contienen la clave necesaria para la identificación del trinitario como autor de la biografía de Góngora y de la estancia que va al pie del busto del poeta en los preliminares del manuscrito Chacón. Como puede observarse, fray Hortensio intenta que Pellicer no los publique en las *Lecciones*, y no por modestia sino por miedo de posibles burlas y sátiras teatrales. De estos miedos y de los ataques de Lope y sus partidarios a la erudición de Pellicer como comentarista, trataremos en particular más adelante. Un dato de interés particular lo constituye el hecho de que la biografía que se solicitaba de Hortensio estuviera aún en poder de éste; no sabemos si finalmente el fraile la enviaría, pero pudiera ser que no y que esto fuese el motivo de que no se incluyese en el libro y de que se redactase para sustituirla *Pellicer/Vida*. De ello y de la posibilidad de que el texto de Paravicino contuviese ya variaciones respecto del conservado en Chacón también nos ocuparemos después. El busto de Góngora, grabado por Juan de Courbes, que con la octava del trinitario al pie ilustra los preliminares de las *Lecciones Solemnas*, aparece también al frente del texto de *Paravicino-Pellicer/Vida* en el ejemplar 337/B de la impresión de Hoces que manejamos para nuestra edición; su peculiar inserción entre unos preliminares para los que no fue impreso, merecerá consideraciones en el lugar correspondiente. La octava se imprimió de nuevo, sin acompañarse de retrato alguno, en la hoja s. n. 8r de los preliminares de las obras de Paravicino (*Obras posthymas, divinas, y hvmanas, de don Felix de Arteaga*, Madrid, 1641), precedidas por la leyenda: *Subscripcion à vn Retrato del Avtor*, como si fuese obra de otro poeta en homenaje a algún busto de fray Hortensio. En cuanto a los temores que éste manifiesta en su carta de que la publicación de dichos versos pudiera acarrearle ofensas de Lope y sus seguidores, no eran descabellados; del grabado de Juan de Courbes que los contiene, aunque sin referirse concretamente a la octava, hace chacota el no siempre gracioso comentarista Andrés Cuesta en su *Censura a las Lecciones Solemnas de Pellizer*, mss. 3906 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 411v: «[...] el retrato de D. L[u]is [que] no sin providencia divina le pinto v. m. como martir del japon, para darnos a entender [que] estava martirizado con tales comentarios» (véase también en la ed. de José María Micó, *Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer*, en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, p. 425). Otras varias noticias dignas de consideración nos ofrece la epístola: A) fray Hortensio había viajado de Madrid a Burgos en los días inmediatamente anteriores al diecisiete de septiembre de 1629, fecha en que falleció don Antonio Pellicer, padre del comentarista (cfr.: su partida de defunción, en la Párrquia de San Sebastián de Madrid, *Difuntos*, libro 7, fol. 66r, última partida); B) los ataques de Lope y los suyos en los escenarios contra Pellicer pudieran no sólo dirigirse al *Poema del Fénix* y a sus *diatribes* sino extenderse a sus comentarios a Góngora [véase luego la nota 34]; C) el respeto y consideración que Lope y Paravicino se mostraban en público pudieran no ser exactamente sinceros [véanse luego las notas 14-15 y 20].**

Al menos desde 1624, pero probablemente desde mucho antes, Paravicino venía recibiendo sátiras y ataques que tenían su origen en dos frentes distintos: uno, el inevitable de las rencillas internas de la orden religiosa a que pertenecía;⁹ otro, el de su condición de renovador culto de la oratoria sagrada, en un camino paralelo al que en la poesía supusieron el *Polifemo* o las *Soledades* de don Luis de Góngora.¹⁰ Al morir éste, Paravi-

cino quiso cumplir con su obligación de amigo y de admirador¹¹ homenajeándole; pero, temeroso de verse envuelto en la guerra reavivada de Lope de Vega y sus seguidores con-

9. Una sátira ciertamente terrible, originada en este ambiente y poco anterior a 1629, que Paravicino atribuyó a un fraile toledano y trinitario como él, le acusaba de impotente y homosexual, de ser hijo bastardo y de prevaricar en el convento (vid. Francis Cerdan, *Paravicino y Calderón: Religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629*, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Anejos de la revista *Segismundo*, 1983, III, p. 1.265; para la base que pudiera dar pie a la acusación de bastardía, véase el mismo Francis Cerdan, *Nuevos elementos para la bio-bibliografía de Fray Hortensio Paravicino*, en *Criticón*, 46, 1989, pp. 109-124, y *Paravicino y su familia según el expediente C.772011 del Palacio Real de Madrid y otros documentos*, Toulouse, Editions Hélios, 1994).

10. En 1624, en la dedicatoria a la Reina de la *Oración fúnebre* que había compuesto con motivo de la muerte de Fray Simón de Rojas, Paravicino se queja «de la calumnia de mi obscuridad». Más grave fue la aparición, al siguiente año, de una *Censura* anónima, hoy perdida y que corrió en copias manuscritas, donde se atacaba su estilo con motivo de dos obras suyas: el *Epitafio o Elogio funeral*, que en 1621 dedicó a la muerte de Felipe III, y el *Panegírico funeral de Felipe III*, estampado en 1625 y que contenía también la reedición del precedente. Juan de Jáuregui, a la sazón en plena batalla con Lope de Vega y los suyos desde el año anterior por causa de su edición del *Orfeo* y de la respuesta que con el poema homónimo le dieron aquéllos en texto y censuras [vid. luego nota 24], salió en la ocasión en defensa del estilo del trinitario e impugnó las críticas de la *Censura* en su *Apología por la verdad*, publicada asimismo en 1625. [Para estos aspectos, véase F. Cerdan, *Paravicino y Calderón*, op. cit., p. 1.262] Andrés Salvatierra, también predicador, había pronunciado en Murcia tres sermones, hoy perdidos, condenando el estilo oratorio de fray Hortensio; de ellos nos ha quedado noticia en la epístola sexta de la década tercera de las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales. De la actitud equívoca del propio Cascales en la epístola citada, que la crítica suele considerar como una apología del estilo del trinitario, tendremos ocasión de tratar más adelante [Vid. luego la nota 24; de Andrés de Salvatierra publicó un sermón Carlos Ceballos Saavedra en su obra *Ideas del púlpito, y teatro de varios predicadores de España...*, Barcelona, 1638, volumen que incluía también el *Sermón del nombre de María*, de Paravicino. (Carlos Ceballos Saavedra era corresponsal de José Pellicer, como atestigua una carta suya para éste, fechada en Murcia a 16 de marzo de 1636 y conservada en el mss. 9/5770 de la Real Academia de la Historia; en ella se declara devoto del comentarista y elogia con entusiasmo sus *Lecciones Solemnas* a Góngora, por lo que deducimos que sería también admirador del culto estilo oratorio de Hortensio.) Las *Cartas filológicas* de Cascales fueron impresas en Murcia por Luis Verós en 1634; para la epístola citada, véase la edición de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, vol. III, *Clásicos Castellanos*, 117, pp. 125-146]. Pero de los numerosos ataques que por su estilo oratorio recibió el trinitario, el más sonado y el que por su publicidad quizá le dolió más, fue el que Calderón de la Barca le dirigió en *El príncipe constante*, representado en abril de 1629. El dramaturgo lo interpoló a última hora en la comedia, como represalia a las censuras que fray Hortensio le dedicó en un sermón predicado a once de febrero del mismo año ante los reyes, donde se denunciaba abiertamente la conducta impía del comediógrafo y sus acompañantes por entrar armados al convento de las Trinitarias, violando la clausura, para apresar a un cómico que había malherido en una riña al hermano de Calderón y se había acogido al sagrado del claustro de las monjas. Paravicino reaccionó violento y airado a la burla escénica con un memorial al rey, pero no obtuvo la reparación que pretendía. El resultado del proceso no fue más allá de obligar a retirar de la comedia los versos en que se parodiaba su estilo. [Para el suceso de la entrada de Calderón al convento, véase Emilio Cotarelo Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, en *Bol. R.A.E.*, IX, 1922, pp. 49-58, y luego en Madrid, 1924, pp. 131 y sigs.; el memorial de Paravicino al rey y el proceso abierto a raíz del mismo se conservan en el mss. 18697, núm. 75, de la Biblioteca Nacional de Madrid, y fueron publicados por Edward M. Wilson, *Fray Hortensio Paravicino's protest against «El príncipe constante»*, en *Ibérica*, VI, 1961, pp. 245-266; un buen resumen y análisis crítico, en Francis Cerdan, *Paravicino y Calderón*, op. cit.] En la época fue ca-

si una moda dirigir sonetos satíricos a los predicadores. Paravicino recibió varios; uno de mérito, debido a la pluma de don Diego de Silva Mendoza, Caballero de Calatrava, Conde de Salinas y Ribadeo y, desde 1616, Marqués de Alenquer, ha sido publicado por Dámaso Alonso y por Francis Cerdan [Vid. Dámaso Alonso, *Predicadores ensonetados*, en *Correo Erudito*, III, 1943, pp. 76-78; reproducido luego en *Del siglo de Oro a este siglo de siglos*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 95-104, y en *Obras Completas*, III, Madrid, Gredos, 1974, pp. 973-982 (especialmente 981-982), por donde citamos; Francis Cerdan lo imprime nuevamente, transcribiéndolo del mss. 3796, fol. 41, de la Biblioteca Nacional de Madrid, en su edición de Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, Madrid, Castalia | Comunidad de Madrid, 1994, *Clásicos Madrileños*, 6, p. 15]. Otro soneto del mismo autor y de temática semejante, precedido de una nota jocosa que alude al suceso de la burla de Calderón, ofrecemos ahora: «Aviendo un poeta Comico sacado al teatro ciertos versos pesados contra el M^o. Hortensio el se quejo al Rey y al mundo, y sobre todo a la inquisicion, esforçandose a probar que eran contra ella los versos, porque el uno sonava *Sermones de Berberia*. no admitieron los inquisidores esta acusacion antes creo se rieron del caso. fue en este medio el Marques de Alenquer a uno de la Suprema, y entro diciendo que el se venia a acusar de cierta culpa porque avia oido decir era caso de inquisicion escribir algo contra el M^o. Hortensio y Confesava aver incurrido pero que venia humilde a pedir penit[enci]a diciendo primero el pecado. entonces refirio de plano el soneto, de que el inquisidor que avia estado suspenso hizo gran fiesta y solemmidad porque tiene buen gusto, Il Mi padre, su decir iluminado | tan vestido de escorzos y reflexos | bien pueden lejos ser, pero tan lejos | nadie se fue, sino a bolver cansado | No ay bocado sin queso, y lo mondado | para todo en colores y reflexos | manjar de moços, pero nuestros viejos | vanse a lo vivo, y cuelgan lo pintado, | Quiere perder los medios con que labra? | la palabra a de ser voz, y concetos, | orejas le daran, no grato oido. | Predicar voces no es decir palabra, | de excesos a querido hazer defetos | y sin darse a entender ser entendido. | No le respondera ningun gemido, | bosteços si, que es cosa comparada | a abrir como el la boca, y decir nada.» [Real Academia Española, mss. 316 -8; letra del siglo XVII. (Respetamos la ortografía original incluso para el evidente «gueso» del verso quinto; en el décimo, «conceptos» lleva tachada la *p*; el primero se repite al margen derecho con una variante gráfica: «mi padre su decir y iluminado».) El mss. 2244 de la Biblioteca Nacional de Madrid, conserva una copia peor del soneto sin la nota explicativa inicial en prosa.]

11. Del cariño de Góngora por Paravicino ha quedado buen testimonio en su epistolario. Tres de las cartas conservadas van dirigidas al predicador, con fechas de 19 y 26 de diciembre de 1623 y de 20 de febrero de 1624; se le cita, además, en otras dos a Cristóbal de Heredia de 19 de julio de 1623 y de 16 de enero de 1624, y en una a Francisco del Corral de 10 de marzo de 1620. Por la primera de las dirigidas a Heredia, sabemos que el poeta asistía a las reuniones que se celebraban en la celda del trinitario. La confianza que le tenía queda manifiesta cuando le escoge como uno de sus cuatro testamentarios *in solidum*, acompañando al Cardenal don Enrique de Guzmán y Haro, a don Alonso de Cabrera y a don Francisco Manuel. Paravicino no le iba en su afecto a la zaga a Góngora y, aparte de la biografía y la octava del mss. Chacón [vid. *supra* las notas 2 y 8], le había dedicado un *Romance describiendo la noche y el día*, en que le elogiaba así: «Hijo de Córdoba grande, / padre mayor de las Musas, / por quien las voces de España / se ven de bárbaras cultas». Un testimonio indirecto del interés del fraile por cuanto se relacionaba con el autor de las *Soledades* nos lo proporciona Pedro de Valencia, que en la primera de sus cartas censurando las poesías de Góngora, nos comunica que había oído una tarde recitar parte del *Polifemo* a don Enrique Pimental «en presencia del padre maestro Hortensio». En *Paravicino/Vida*, tras el elogio de don Antonio Chacón, late, aunque discretamente, la protesta del autor para con los que en vida de Góngora se habían llamado sus amigos y no le defendieron u homenajearon tras su muerte. Su actitud vindicativa hacia la memoria del poeta cordobés se manifiesta asimismo cuando alude a la indebida edición de Vicuña y, especialmente, en su apología del nuevo estilo; en ella puede, por cierto, observarse una sutil defensa del suyo propio e, incluso, un desafío para Lope de Vega [véase luego la nota 24] y los detractores del gongorismo: «No quiero negar alguna mas Licencia que dio à sus Musas para huirse à la senzillez de nuestra habla Castellana. Si no huviera auido destes atreuimientos, no solo no huviera dexado

tra los discípulos del cordobés,¹² evitó convertirse en blanco de una posible nueva suerte de burlas, ocultando su condición de biógrafo y panegirista del introductor del estilo culto en la poesía castellana.

La aceptación de este presupuesto nos obliga a replantear cuáles eran realmente las relaciones personales entre fray Hortensio y el *Fénix*, reputadas hasta ahora unánimemente por la crítica como de amistad y admiración mutuas y sinceras. Ello es lo que se desprende, desde luego, de las publicaciones impresas de ambos,¹³ pero no, al menos, de

los primeros paños de su niñez, mas ni sacado los brazos de las faxas supersticiosas de la ignorancia, i del miedo nuestra infancia: y quando demasiadamente religioso el seso le confesase, o en la locucion voces latinas, o en la obscuridad, y metaphoras, descuido, o afectacion; prueuen à vencerle con imitación no iocosa, y reconoceràn el paremia de los Griegos: que el deslíz de l pie de vn gigante es carrera para vn enano.» La vehemencia de Hortensio en este punto se corresponde con una crítica observación realizada poco antes, donde se insinuaba que el estilo de su oratoria pudiera haber sido modelo del de Góngora en sus poemas mayores. Estos aspectos se intensificarán y cobrarán un tono de beligerancia mayor en *Paravicino-Pellicer/Vida* y en *Pellicer/Vida*. [Para el pasaje que imprimimos en negrita, véanse los dos últimos versos del fragmento del romance dedicado por Paravicino a Góngora antes transcritos; para la insinuación de que el cordobés se inspiró en los sermones del trinitario, más adelante, notas 27, 66, 111 y 203; para las epístolas de Góngora y de Pedro de Valencia: Luis de Góngora y Argote, ed. Juan e Isabel Millé Giménez, *Obras Completas*, 6ª ed. 1ª reimp., Madrid, Aguilar, 1972, págs. 1.047-1.050, 1.052, 1.030, 1.051, 951 y 1.071; para el nombramiento de Paravicino como testamentario de Góngora, el testamento editado por los hermanos Millé en la propia obra, p. 1.213; para el romance de Paravicino: *Obras posthymas, divinas y hymanas, de don Felix de Arceaga...* (op. cit. *supra*, nota 8), fols. 139-140.]

12. Como es sabido, a la contienda literaria que desató en España la aparición del *Polifemo* y las *Soledades* gongorinas, sucedió una cierta tregua entre Lope de Vega y Góngora. El incendio se reavivó al publicar aquel *La Filomena* en 1621, donde se daban a la prensa algunas de sus cartas al duque de Sesa que incluían buena parte de su doctrina contra la estética culta [vid. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973, (B.A.E., 262-263), I, p. 244]. Debe observarse que desde esas fechas la ofensiva contra Paravicino iría también en ascenso [vid. *supra*, nota 10], coincidencia que no suele ser tomada en cuenta por la crítica, tal vez debido a la convicción unánime de que la relación entre el dramaturgo y el predicador fue siempre excelente, pese a que la celda del trinitario era punto de reunión de Góngora y los gongoristas, y, lo que más debía molestar al *Fénix*, aula viva donde los jóvenes poetas se embebían del nuevo estilo para proclamar al *Píndaro andaluz* como príncipe de la poesía castellana, título que Lope reivindicaba para sí. Otra coincidencia que pudiera resultar especialmente significativa a este respecto, es que Jáuregui durante el enfrentamiento temporal pero feroz con Lope y los suyos tras la aparición del *Orfeo*, asumiese la defensa del estilo de Paravicino [vid. *supra*, la nota 10, y más adelante la 24]. La muerte del cordobés no supuso interrupción alguna en esta guerra. Quedaban sus discípulos, animados y aglutinados con el magisterio y protección intelectual de Hortensio, y aparecía un factor nuevo que podría consagrar definitivamente el estilo culto y definir como protopoeta al fallecido cisne andaluz: la erudición de los comentaristas. A combatir todo esto dedicaría el *Fénix* buena parte de sus fuerzas en los últimos años de su vida; a la propia labor incitaría también a sus discípulos, amigos y admiradores, entre quienes destacó el susceptible Francisco Cascales [véase luego la nota 24].

13. Paravicino aprobó, con los elogios de rigor, varias de las publicaciones de Lope Vega: *Ivsta poetica... al bien aventurado San Isidro...*, Madrid, 1620; *Triunfos divinos con otras Rimas Sacras...*, Madrid, 1625; y *Corona tragica...*, Madrid, 1627. Lope elogió públicamente al trinitario en ocasiones diversas: *Ierusalem conqvistada...*, Madrid, 1609 (fol. 498v); *La Filomena...*, Madrid, 1621 (en *El jardín de Lope*, fol. 154v); *Laurel de Apolo...*, Madrid, 1630 (fol. 61r); *Rimas hymanas y divinas, del Licenciado Tome de Burgvillos...*, Madrid, 1634 (soneto titulado: **De algunos predicadores, naturales de Madrid**); *La Vega del Parnaso...*, Madrid, 1637 (**Eliso. Égloga a la muerte del Reverendísimo Padre Maestro Fray Hortensio Felix Paravicino**, fols.

la carta personal del trinitario a Pellicer antes mencionada.¹⁴ En ella, es cierto, late con fuerza el resentimiento hacia la befa que de Calderón había padecido pocos meses atrás; pero esta indignación personal, que se integra solidaria en su condena a los ataques que asimismo desde los escenarios recibía su protegido y apologista José Pellicer, no confunde las diversas fuentes de ambas sátiras. Perfectamente informado por su correspondiente, el trinitario sabía que los *micos* y los *perros que aullaban*¹⁵ en la comedia contra los comentarios al *Polifemo* no eran otros que Lope de Vega mismo y sus seguidores. Ras trear los motivos de la antipatía y los recelos del predicador nos retrotraerá al menos a 1626, y nos obligará a considerar conjuntamente las relaciones entre Pellicer, Lope y fray Hortensio mismo. El primero había asumido públicamente el partido del trinitario en dicho año y pasaría a encabezar visible y abiertamente la defensa de Góngora y su estilo desde 1628, en su doble condición de poeta y de comentarista y ya en la abierta confrontación con el dramaturgo en que se inscribe la carta de Paravicino a que nos venimos refiriendo. La lucha de Pellicer con Lope comenzó antes de lo que los críticos hasta ahora han señalado¹⁶ y tuvo probablemente inicio como consecuencia de las ironías que

67v-70v); asimismo, en 1632, compuso un soneto en elogio de un sermón pronunciado por el trinitario contra los judaizantes portugueses que en Madrid habían azotado la imagen de un Cristo («**Deçiende al Campo Asirio rayo ardiente...**»), conservado en el códice Daza (fols. 161v-162v) [ed. por Joaquín de Entrambasaguas, *Un códice de Lope de Vega autógrafa y desconocido* (Rev. de Literatura, XXXVIII, 1970), tirada aparte, por donde citamos, Madrid, C.S.I.C., 1976, págs. 101-102; y luego por Juan Manuel Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»* (Badajoz/Cáceres, Unex, 1982; trabajo después incluido en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 84). Entrambasaguas suponía el soneto dedicado a la muerte de Paravicino; Rozas le devuelve a su motivo cierto].

14. Véase editada *supra*, nota 8. Iglesias Feijóo, op. cit., pp. 163-164, reseña la amistad de Paravicino y Lope y relaciona los temores de Hortensio como un efecto indefinido del escándalo de los ataques de Calderón en *El príncipe constante*. Esos miedos habrían justificado el deseo de no publicar *Paravicino/Vida* en las *Leciones Solemes*, pero no el motivo de haberse acogido al anonimato cuando la envió a Chacón.

15. Debe notarse en este término la voluntaria y evidente alusión a Lope de Vega por efecto del juego de palabras Lope-Lobo. Otra agudeza similar puede verse en una de las cartas de Francisco de Amaya a José Pellicer: «No se le dè nada que el Lobo le ahulle, *vel carpat* que con q[uan]to digere no *se esquite* del Prologo del Fenix; y si el hablare en Verso Vmd. en prosa que es el Campo mas llano, y mas grande». Incluso es probable que *perros* sea una voluntaria degradación de *lobos*. [Para los juegos Lope-lobo, veces-vegas-Vega, carpe-re-Carpio y otros, véase el prólogo que con el título de **Preivdio, o apologia de don Ioseph Pellicer por si mismo**, situó el autor al frente de *El fenix y sv historia natvral...*, Madrid, 1630; en él se alude también a una comedia de Lope desde donde se le atacaba, posiblemente la misma a la que Paravicino se refiere en su carta aunque Pellicer sólo mencione ataques al poema y las diatribes del *Fenix*. Entre las agudezas incluidas en este prólogo no hay ninguna con el verbo *aullar*. Dámaso Alonso analizó este opúsculo (*Cómo respondió Pellicer a la befa de Lope*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 480-501, artículo suprimido en la tercera edición de 1970 y reeditado en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, V, pp. 676-696), algunas de cuyas claves habían sido ya notadas por Gallardo (Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1888, III, cols. 1.113-1.114). Para la carta de Amaya, vid. el mss. cit. 9/5770 de la R.A.Hi., fs. s.n. 33r; e Iglesias Feijóo, op. cit., p. 182.]

16 Dámaso Alonso situaba su comienzo entre 1628 y 1629, aunque basado en hipótesis parcialmente erróneas; Juan Manuel Rozas, con mejor base documental, en la primavera de 1629. [D. Alonso, op. cit., p. 680; Rozas, *Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)*, en *La Literatura en Aragón*, coordinado por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 72 (Este artículo se reedita en *Estudios sobre Lope de Vega*, op. cit., pp. 133-168).]

el *Fénix* dedicó a su versión del *Argenis*¹⁷ de Barclay, redactada de acuerdo a la nueva estética culta y con numerosos poemas de resonancias gongorinas intercalados en su pro-

17. Madrid, Luis Sánchez, 1626. Era una traducción de la novela homónima de corte grecobizantino que había compuesto en latín el escocés afincado en Francia John Barclay, obra que conoció numerosísimas ediciones y traducciones, y que tuvo, incluso, dos continuadores. En el propio año que Pellicer, estampaba la suya Gabriel del Corral (Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez), con el título de *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco*, versión ésta que Lope recibiría con mucha mayor benevolencia. [Para cuanto se refiere a la obra de Barclay, véase: María Rosa Lida de Malkiel, *Argenis, o de la caducidad en el arte*, en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pp. 221-237, especialmente p. 233. La autora reseña la fidelidad del texto de Pellicer y supone que tal vez por esta circunstancia desplazó la traducción más libre de Gabriel del Corral.] Que fue a esta obra a la que Lope personalmente, o sus afectos por instigación suya, atacaron por primera vez, lo dice Pellicer mismo con bastante claridad en el prólogo *A los ingenios doctísimos de España, benemeritos de la erudición latina [Lecciones solemnes...]* Madrid, 1630, hs. s.n. 9v): «los Ignorantes yá sè que estan desobligados de todo lo que mirare a bien intencionado, pues aun a ser corteses no aciertan; y yo estò yá tan enseñado a sus groserias, que **no estrañarè que intenten desluzir este Libro, como lo han solicitado con otros quatro que he publicado**, haziendo tanto caudal dellas la Malicia, ò la Ignorancia (todo es vno) que ninguno escapò de censura tã[n] de mal aire, que llegò a ser murmuracion apassionada, calumnia libre, y despejadissima insolencia, pues lo que debia ser inuetiua erudita contra los Escritos, passò a ser indigna satira contra el Dueño dellas» [Pueden verse más noticias sobre la cronología de los ataques de Lope a Pellicer en la nota 24]. Los cuatro libros a que se alude en el pasaje que imprimimos en negrita, y en que no repararon debidamente Dámaso Alonso ni Rozas, son: *Argenis* (difundido en enero de 1626, a once de cuyo mes se firmó la tasa; la impresión, sin embargo, estaría concluida ya a finales de 1624, fecha de la fe de erratas; el periodo transcurrido entre ambos preliminares se corresponde curiosamente con la aparición de la censura anónima y otros ataques al estilo de Paravicino [vid. supra nota 10]); *Argenis continuada* (1626, dada al público en diciembre); *[El poema del Fénix]* (1629, publicado durante la primavera y cuya dedicatoria a don Luis Méndez de Haro se firmaba a cuatro de abril; debió ser una edición de tirada corta y no nos ha llegado ningún ejemplar de ella); y *El Fenix y su historia natvral...* (puesto a la venta al inicio de 1630, pero comenzado a imprimir, al menos en buena parte, en torno a febrero de 1628). La complicada gestación de la estampa de los dos últimos merece por sí misma un espacio del que no disponemos en estas páginas. Hablando de ella, Dámaso Alonso afirmó: «no puedo descifrar este embrollo, y me alegraré que alguien lo consiga». Tras él volvieron a ocuparse del asunto, sin resolverlo tampoco, Rozas e Iglesias Feijóo. Marcos Álvarez avanzó en una de las cuestiones en que los otros se mostraron más reacios que indecisos, afirmando, con base en un testimonio de Cascales que luego transcribiremos, la existencia de la edición del poema sin diatribes en 1629. Hoy parece indiscutible que la edición del poema exento existiera; lo demuestran la referencia a la misma de Cascales y la aparición en un manuscrito del texto de la dedicatoria que la acompañaba. [D. Alonso, *op. cit.*, p. 679; Rozas, *op. cit.*, p. 71; Iglesias Feijóo, *op. cit.*, 149-153; Francisco Marcos Álvarez, *Las invectivas del Laurel de Apolo de Lope de Vega*, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Itsmo, 1986, II, pp. 247-248, especialmente p. 249; la referencia de Cascales, en la epístola V de la segunda década, ed. cit., II, pp. 101-103: «Ya presumo de dónde se ha originado la pasión con que v. m. ha hablado de mí, aunque sin razón. Habiendo alabado yo su *Phénix*, cuando salió sin ejercitaciones, si bien las prometió, dije que me pesaba se hubiese compuesto en versos líricos, que desdecían de la acción que celebra. [...] Noté también algunas cosas dignas de enmienda, diciendo: que pues el *Phénix* había de salir segunda vez, se podían con facilidad expurgar, si le parecía. Y no solamente no lo hizo, pero se indignó contra mí» (más sobre Cascales en las notas 24 y 28); en cuanto a la dedicatoria que acompañaba la edición de abril de 1629, la publicamos, aunque sin identificarla como tal, en «*Poesías de D. José Pellicer*»: un manuscrito poético reencontrado, nota 29, ponencia leída en el «III Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», celebrado en Toulouse, 6-10 de julio de 1993, cuyas actas se hallan en curso de impresión.]

sa. A las chanzas de Lope contestó sin hacerse esperar el joven aragonés, que antes de que acabase el año daba al público *Argenis continuada...*¹⁸ cuyos preliminares contenían claves referidas a la polémica¹⁹ si bien todavía enigmáticas y eludiendo declarar abiertamente la identidad del sujeto o los sujetos a quienes aludían, tal vez esperando su autor poder hallar un arreglo amistoso con el dramaturgo, al que de otra parte respetaba en el más alto grado. Dedicatoria y prólogo se dirigían a Fray Hortensio Félix Paravicino con una doble intención, la de homenajearle y defenderle, y la de protegerse el autor con su amistad e influencia de un detractor que públicamente ostentaba admiración y respeto por el trinitario.²⁰ De nada sirvió la maniobra, Lope y sus seguidores dirigieron nue-

18. Madrid, Luis Sánchez, 1626. En septiembre ya estaba en las prensas y a cuatro de diciembre se firmaba la tasa. Alcanzó reedición en Sevilla, por Simón Fajardo, en 1627. Pellicer traducía de una versión latina en que no se revelaba la identidad del autor [*Argenidis pars altera*, Francofurti, Aubrius et Clementem Scheleijchium, 1626] y que contenía el texto de A. Mouchenberg, publicado en París un año antes. En los preliminares, Pellicer se denomina «interpres» y los autores de la censura y la aprobación expresan claramente que se trata de una traducción. No se justifica por tanto que María Rosa Lida le acuse de hacerse pasar por el autor sin citar al dicho Mouchenberg, cuya identidad desconocería; sí es certera la investigadora cuando afirma: «lo redujo mucho, lo mondó de indecencias e intercaló versos propios» [M. R. Lida, *op. cit.*, p. 233].

19 La portada se inscribe en un complejo grabado de carácter arquitectónico, cuyas figuras y empresas constituyen un entramado de alusiones a Lope y sus partidarios. Las principales son: a) un niño tapa una fuente con la mano, pero el agua la traspasa en chorro y deja leer: «vires ab invidia»; b) dos mastines que acosan a un erizo con el lema «vltrix invidiæ modestia», empresa que Pellicer repitió en diferente grabado en las *Lecciones Solemnes...* y a la que dedicó un impreso en particular, hoy perdido, explicándola [así se afirma en la *Bibliotheca...* de sus libros Valencia, 1671-76, fols. 17v-18r y en *El Syncello...* Valencia, 1675, pp. 231-232, pasaje que reproducimos después en la nota 23]; c) inscripción: «Ab Argenide posteritas avt odivm avt ambo»; d) el escudo de armas de Paravicino y sobre él una corona con el lema: «Nobile avgrivm stemma»; e) inscripciones: «Non ab Audatia fraus sed gloria», «sic ad Solem», «Vrsam et fammam Amo» y «Sibi nocent» f) escudo de armas de Pellicer que consta de dos campos: a la izquierda un león rampante sobre un árbol con una cabeza de armadura coronada, a la derecha las cabezas enfrentadas de dos canes, una hacia arriba y otra hacia abajo, con las lenguas fuera y dentro de una franja oscura que une las abiertas bocas de ambos; un sol corona los cuarteles y a su alrededor hay una banderola con la inscripción «Pignora avita». A la portada le siguen dos citas de Marcial [«Si minus videor, ...» (Libro X, epig. 1) y «Si quid leue...» (*id.* epig. 45)], la segunda de ellas lleva antepuesto un significativo rótulo: «D[on] I[oseph] P[ellicer] Interpres, Ad delicatum censorem». La censura del doctor Andrés Fernández de Hipenca incluye lo que parece un tópico: «[...] su ingenio ambicioso de la posteridad no descansa, pues en feneciendo gloriosame[n]te vn afan, **anhela por mas fatiga, litigando con las embidias sobre la fama**»; sin embargo, en los textos de Pellicer donde se alude a la batalla con Lope, especialmente los prólogos y dedicatorias al [*Poema del fénix*], *El Fenix y su historia natvral...*, *Lecciones Solemnes y Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* [Madrid, 1631-1634], los términos «envidia», «calumnia», «ignorancia», «malicia», «odio», «murmuración» y otros similares, se identificarán siempre con el dramaturgo.

20. Especialmente interesante para nuestro propósito es el prólogo, escrito en florida y críptica prosa culta de un regusto que más tira a los sermones de Hortensio que a los poemas de Góngora. Que sepamos, es el primer documento en que Pellicer contesta a los ataques de Lope, directos o inducidos, y en él se incluye la apología de Paravicino, identificándose así homenajeador y homenajeador como víctimas de sátiras, censuras e insidias similares, tal vez procedentes del mismo origen. Por su importancia creemos conveniente editarlo y anotararlo ahora:

«AL CISNE PARAVICINO. I AFECTOS I DE I Don Joseph Pellicer de Salas.

SALVE, O paxaro dulce, o profecía canora de tus hados; estoico despreciador de tu acabamiento, pues te dize en tu parasismo postrero tus epicédios tu pico. Salve, O Aue Real, que alimentan Monarcas, o por obligación, o ceremonia, desde la noble piscina de Agrigento. Quien vio nunca tirar gajes las aues? Salve, salve, y abriga al que se acoge ya que no a tu estatua, a tu nombre. No son mis elogios lisonjas que dicta la necesidad, verdades sí, que exprime el conocimiento. Nadie las juzgue por soborno que intercede para el fauor, pues las Deidades ruegos admiten, no cohechos. Ya te vio Europa en el Meandro de tus ojos (rio mas actiuo) endechar, no tus obsequias, no; el funeral Augusto del Aguila Austral,³ que con Imperiales (no imperiales [sic], que entonces es ocioso padrino la Magestad) con legitimos ojos se remontò a registrarle las eternas luces al Sol de Iusticia. Quien dize, que el CISNE solo solemniza a su sepulcro las honras? Quien, que es odioso ribal del Aguila, y con obstinada antipatia lidia con ella? Quien? Apocrifas hazes oy tantas plumas que han historiado tu genio, pues no solo en dulces epitafios para sus bronceos, en oraciones suaves dexaste conciliada con la posteridad el Aguila, sino que tus lagrimas oy, aun no oreadas, mas hablan que tu musica eloquente. Graznen,⁴ o no otras aues para deslucir, o desacordar tu harmonia, que ya sabe Apolo hazer de vn rayo pluma, y Marte blandear contra Hercules el hasta sobre estas medrosas temeridades. Ya tuuo el Cisne Griego vn Luciano: tenga el español algun Coronista. No sea escabroso a los iuzios el assumpto, que menor fue en la Antiquedad el muslo dorado de Pitagoras, las saetas de Abarides, y el sueño de Epimenides, y les dio la fama laureles y estatuas. No es mi ambicion tanta: a ceñir mis sienes aspiro con la corona de olorosa juncia. O! Seame concedida.

Tan antigua es la embidia, como el merito: pues desde el passo primero que dio este en el resplandor, le dio aquella en el odio, y entre las calumnias pretendió ahogar su lucimiento. Antes los meritos salian con el opuesto de las calumnias. Oy es delito no ser embidioso, deuiendo serlo el no ser suficiente. Pero el que no puede aprender a merecer, se inclina al embidiar, como ciencia mas facil.⁵ O quantos paxaros han intentado desde sus nidos afeer el canto graue tuyo? Adagios tienen a este intento Roma y Grecia (refranes los llama España) quantos corridos te han venido a lisonjear con obediencias acabando el respeto lo que començò la porfia?⁶ No fuiste, o candido Cisne (mas candido por tu pecho, que por tu pluma)⁷ no fuiste no, entonces hijo de Nemesis, blando perdonaste. Yo aquel que en otro tiempo en el Amphiteatro del vulgo,⁸ donde sañuda executa esta bestia de tantas cabeças su sangrienta ambicion, y con sangre inocente (que sobra para ser discreta) entretiene, no apaga su sed hidropica: Yo aquel, yo pues arroguè el primer volumen de la celebrada ARGENIS; y como el campeon valiente, que con teson glorioso, no escarmentado de las heridas de la escaramuza, apenas, o es menor el dolor, o estan cerradas, quando buelue a exgrimir la cuchilla. Yo assi, apenas mal curado, apenas restañados los golpes, repito el desafio me presento en el circo.⁹ O valgame la osadia, ya que no la fortaleza: y pues nuestro siglo estimando los peligros haze valor la temeridad, no adultere en mi empresa la costumbre. La segunda parte sale, o vulgo, ten atencion al mordella, que ya supo algun Heroe ahogar tres gargantas con vn bocado, y lleua entre lo dulce las espinas. Escarmiento te sean las dos empresas que adornan su frente, o el encogimiento de los erizos contra la saña de los canes, o la fuerza que de la Embidia resulta a la Virtud, en la fuente atajada de la mano.¹⁰ Deslufm]brete el paues coronado, dõ[n]de yaze en su nido vndo-so el CISNE, q[ue] a soçobra tã[n]ta como me amagas es Norte mucho el q[ue] llevo. Tus fuerzas han de fenecer en arrogancias, y al resp[lan]dor del dia conocerse por humo vano lo que soñaste tesoro macizo. Ya la modestia es en nuestra edad sospechosa, y da bríos al enemigo que assechando entre sus malicias, le parece la humildad cowardia, y la templança temor. Elacion, elacion, o vulgo, veamos si a este vicio tienes el ceño diferente, aunque te precias tanto de Fiscal de delitos, y con detraction!¹¹ o ce[n]sura mordaz los acusas, no los reprehendes. Y tu, o huesped suave del mejor Caystro, au[n]que originado de COMO, parua dichosa del Louio, de ambos Plinius, donde oy se ven la reliquias de la quinta Pliniana. Tu, que en otra era, en tu infancia, te hizieron verde nido los juncos del Tormes: y en tiernos años alterando el orden con actos mas de suficiencia, que de instituto, pusieron sobre tu tierna frente la seña blanca del Magisterio, no infamaron no este fauor tus esperanças, pues prosiguiendo en mas graue canto, tanto has dicho, que solo dexas para la posteridad que imiten, nada que innouen. No te cõ[n]frontaste con las aguas humanas, torpes juzgaste sus cristales, y bolaste a la fuente viua, al manantial religioso y eterno. Tan suave musica hiziste, que te desearon para su imperial jaula los Reyes: donde desluciste tantas aues, que cediendote en el canto confessaron el exceso!¹² O veate yo en el Tibre! Alli matize tu candida pluma la purpura sagrada que visito algun ascendiente tuyo: y

vas burfas al aragonés. Pellicer respondió de varios modos: atrincherándose en su posición de adalid del estilo culto,²¹ acogiéndose cada vez a protectores de mayor influencia

no pare aquí el deseo. Buela mas, buela. En tanto que ARGENIS, Leda mejor a sombra de tus alas confiada, se burla de Criticas blasfemias.⁸ Y yo alumno tuyo, o mas afectuoso Cupauo hago penachos de tus plumas. VALE, VALE. [hs. s.n. 7r-8v, prels.]»

[OBSERVACIONES: A) Alude al Epitafio o Elogio funeral dedicado a la muerte de Felipe III y al Panegírico funeral de Felipe III de Paravicino, atacados en la *Censura* anónima que corrió en 1625; sobre ello, vid. nota 10. // B) Se refiere aquí a quienes atacaban el estilo oratorio de Paravicino. Tal vez aluda a la *Censura* mencionada en la nota anterior. Llamarles *aues* a ellos y graznidos a sus ataques, aparte de mantener la alegoría precedente del cisne (=Paravicino) y del águila (=Asturias), podría sugerir la identificación de Lope de Vega (=Fénix) como el origen instigador de la conspiración. // C) Vid. *supra*, nota 19. // D) Este concepto se reitera más adelante. Véase aclarado en nota H. // E) *Mas candido por tu pecho, que por tu pluma*: encarece con esta agudeza la inocencia y bondad de Paravicino. Sus sentimientos (=pecho) són más cándidos que la pluma del cisne (= su emblema heráldico) y, disémicamente, que el hábito trinitario que viste. Años después Pellicer destinará agudezas similares a Lope de Vega, pero con valor opuesto [*con oscura intencion y pluma clara y no conuene todas las vezes lo candido del pecho con lo escuro de la intencion*]; la primera se encuentra en uno de los dos únicos sonetos satíricos que conocemos de Pellicer [véase luego en la nota 26]; la segunda, en el prólogo *A los ingenios...* de las *Lecciones Solemnes...* // F) Alude a la aparición de la primera parte de su *Argenis* y a los ataques sufridos. Para la posible clave de vulgo, véase luego la anotación de I // G) Alusión más clara a los ataques que anotamos en el pasaje precedente. // H) Alude a dos empresas que figuran en el grabado de la portada de *Argenis continuada*; vid. *supra*, nota 19. // I) *Embidia, malicias y detraction* (frente a *modestia y virtud*), vid. *supra*, nota 19. *Elacion* (= «soberbia», «arrogancia»), *vulgo* y *Fiscal de delitos* son términos que reaparecen en 1629, referidos a Lope de Vega en dedicatorias y prólogos de *El Fenix* y las *Lecciones Solemnes*. El hecho de dirigirse en segunda persona a la *elacion*, acompañada del vocativo *o vulgo*, refuerza la idea de que apuntase a Lope [un pasaje similar con invocación directa al Fénix se puede ver en el prólogo a las *Lecciones Solemnes*; «Murmurador despejado y atreuido, q[ue] te estás abrasando en la embidia, si yo acierto, en vano me calumnias, si voi errado, porque no me tienes lastima?»]. // J) Reiteración del pasaje que reseñábamos en la nota D. El término *aues* vuelve a referirse a la agudeza explicada en nota B. Pellicer podría aquí insinuar que Lope de Vega habría criticado a Paravicino antes de ser Predicador del rey [1617] y luego haberse reconciliado con él, reconociéndole los méritos debidos. [Sobre los elogios de Lope a Paravicino y la opinión del trinitario acerca del dramaturgo a pesar de sus aprobaciones a varias obras del Fénix, véase lo dicho anteriormente en la nota 13]. // K) Nueva alusión a ataques recibidos por el trinitario. La metáfora que identifica a *Argenis* con Leda y la sitúa protegida en las alas del cisne Paravicino, resulta críptica. Tal vez deba entenderse que el libro ha sido fecundado o enriquecido por la influencia del estilo de Fray Hortensio. Un pasaje de Lope en el *Laurel de Apolo* pudiera satirizar esta frase: «Y que a ningún cuadrículante ingenio / Ayudase de Sócrates el genio, / Porque hay pavones con ajena rueda; / Sino que fuese el embrión de Leda / Del propio cisne, y no de extrañas aues». [Ed. cit., silva IX, p. 223.] Los versos de Lope están cargados de maliciosos sentidos; de entre los posibles destacamos: *cuadrículante*, falso latinismo a partir del término cuadrícula [«ajustar alguna pintura con el original, por medio de la cuadrícula» *Diec. Aut.*], con que se alude disémicamente a la labor de traductor de Pellicer en *Argenis* al tiempo que se le acusa de adornarse con méritos ajenos y tal vez de plagio. Esta última intención se desarrolla al acusársele la expresión «hay pavones con ajena rueda», que alude a la famosa fábula de Esopo en que la corneja quiso adornarse con las plumas de un pavo real. La posterior referencia a Leda y el cisne recuerda el pasaje que ilustramos. Por último, *extrañas aues* parece devolver la ironía a Pellicer, aludiendo a su poema del ave fénix.]

21. Ello, como queda dicho, con la doble condición de poeta y de comentarista erudito. La crudición la acumuló en las anotaciones a su propio *Poema del fénix*, y en los comentarios a Góngora de las *Lecciones Solemnes*. Ya como poeta, Pellicer aspiró tal vez a alzarse con el laurel de sucesor de Góngora componiendo el *Poema del fénix*, que desarrollaba una fábula mitológica tardía y en el que aplicaba la métrica y la arquitectura libre-

en la Corte,²² intentándose atraer a su partido intelectuales y poetas respetados,²³ y correspondiendo a los insultos recibidos,²⁴ primero con quejas y denuncias²⁵ y luego con in-

mente digresiva de las *Soledades*. El agrio Francisco Cascales [vid. supra, nota 17] le criticó, entre otros, alguno de estos aspectos, y Felicio [=Lope], por medio de la fábula de Apolo y Marsias en el *Laurel de Apolo*, se burló de la pretensión de que Salicio (=Pellicer) compitiese poéticamente con él [Silvas VI y VII, ed. cit., pp. 210, col. A, v. 44 -211, col. B, v. 4; las alusiones de este pasaje han sido bien aclaradas por J. M. Rozas, *Lope contra Pellicer...*, op. cit., pp. 78-80, y por Marcos Álvarez, op. cit. pp. 251-253]. La composición del *Poema del fénix* debió realizarse, cuanto más tarde, a lo largo de 1627, pues se comenzó a imprimir con las *diatribes* en torno a febrero de 1628. El poema aún pudiera ser anterior si, como parece lógico, las *diatribes* hubieran sido redactadas con posterioridad a los versos.

22. Pueden destacarse entre ellos: Luis Méndez de Haro, a quien dedicó *El poema del fénix* (1629), *El fénix y su historia natural* (1630) y la *Silva, i glossa lírica* (1631); el Cardenal Infante don Fernando, bajo cuya protección puso las *Lecciones Solemnes* (1630); el infante don Carlos, cuyas poesías conservaba autógrafas Pellicer y del que glosó un soneto en la citada *Silva, i glossa lírica*, quizá en abierta competencia con el mismo Lope que también glosó el poema en su *Egloga panegírica al epigrama del serenísimo Infante Don Carlos* [ed. suelta, s. l., s. i., s. a., de 7 hs. s.n., reproducida facsimilarmente por Antonio Pérez Gómez en: Lope de Vega, *Obras sueltas*, Cieza, «... La Fonte que Mana y Corre...», 1968-1971 (*El aire de la almena*, XXII), vol. II; también recogida, con el título *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo señor Infante Don Carlos*, en el póstumo: *La Vega del Parnaso*, Madrid, 1637]; el Conde Duque de Olivares, a quien dedicó el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631), libro en que se homenajeaba un disparo de arcabuz de Felipe IV y que, en el momento de mayor fricción de la polémica, arrancó una obligada y cortésana censura elogiosa del propio Lope de Vega al volumen y al colector. El soneto del infante don Carlos que glosaron Pellicer y Lope lo editaron: Montalbán en su *Para todos* [Huesca, 1633], Baltasar Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XIX [Huesca, 1648] y Luis de Ulloa Pereira, entre sus propias obras, acompañado de otro soneto en su elogio [Madrid, 1659]; con el primero de sus versos comienza también Calderón su larga elegía a la muerte del mismo don Carlos. Gracián editó, además, en el discurso LXIII de la *Agudeza...*, otro soneto del malogrado infante; ambos le fueron proporcionados por Pellicer a través de Juan Francisco Andrés de Uztarroz. [Del envío de los poemas y de la existencia de otros dos sonetos y un romance escritos por don Carlos de Austria, de que no nos ha llegado más noticia, se habla en cartas a Pellicer a Andrés de Uztarroz fechadas a seis y veinte de julio, diez de agosto y veintiocho de septiembre de 1647, conservadas en el mss. 8388 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 10v, 11v, 16 y 17; el texto de uno de los sonetos se transcribe de letra de Pellicer en la penúltima de las epístolas citadas. Baltasar Gracián acusaba el recibo de los poemas a Andrés de Uztarroz desde Huesca, a 21.7.1647, en carta publicada por Adolphe Coster (*Baltasar Gracián (1601-1658)*, *Revue Hispanique*, XXIX, 1913, p. 372). De todo ello hace buena reseña Ricardo del Arco y Garay en su libro: *La erudición española en el siglo xvii y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, C.S.I.C., 1950, pp. 491 y sigs.] Que Lope de Vega acusaba a Pellicer de haberle malquistado con el círculo de Palacio mediante calumnias a través de su trato y amistad con estos poderosísimos personajes, y que por ello se obsesionó y perseveró hasta su muerte en sus ataques y sátiras contra él, es tesis sustentada por Juan Manuel rozas en *Lope de Vega y Felipe IV...*, op. cit., pp. 127 y sigs., y en *Lope contra Pellicer...*, op. cit., pp. 94 y sigs.

23. De varios de ellos, además de Paravicino y muchos gongoristas que frecuentaban su celda, podemos rastrear la huella en los preliminares de los libros publicados por Pellicer en esos años y en los elogios que él mismo escribió para obras ajenas. Fueron los principales: fray Francisco Boil, generoso censor de ambas partes de *Argénis*; Andrés Fernández de Hipenca, que lo fue de la segunda; el Padre Juan Luis de la Cerda, de la compañía de Jesús, erudito latinista y profesor suyo, que le dedicó un extenso elogio y relacionó sus obras en la censura de *El fénix y su historia natural*, y que reiteró su censura, más convencional y brevemente, en las *Lecciones Solemnes*; los hermanos Gaspar y Nicolás Dávila, a quienes rindió homenaje Pellicer en varios de los preliminares al *Compendio de la ortografía castellana* que en 1631 publicó el segundo de ellos (en su censura, Pellicer desliza ciertas alusiones que pudieran tener como blanco a Lope de Vega, de quien, paradójicamente, se incluía asimismo un poema laudatorio entre los preliminares del propio libro); Villazán, que había

elogiado con una décima el Orfeo de Montalbán en 1624 [véase después la nota 24], y que censuró el *Anfiteatro* (1631) y dedicó a su colector, defendiéndole frente a Lope, un poema glosando la redondilla siguiente: «*Quien os Intenta Eclipsar / Gloria del Orbe Español / Defectos Busca en el Sol / i el Fondo le Duda al Mar*» [Pellicer, *Bibliotheca...*, 1671-1676, fol. 159r; citado por J. Entrambasaguas, *Una guerra literaria en el Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Madrid, C.S.I.C., 1967, I, p. 235, nota], la glosa de Villazán y una explicación más pormenorizada fueron más tarde impresas por Pellicer en el Syncello: «Años antes [del elogio de fr. Jerónimo de San José] se me havia Aplicado [el final de dicho elogio: «Vnde, & eius Praesulis Elogium Pelliceris aptari Quis audeat. / Hic Stupor est Mundi, Qui Scibile discutit omne»]; y a esso alude el Quis audeat. Fue un *Hiperbole Poetico*, del Afecto de Don Gerónimo de Villayçan, Floridissimo Ingenio de aquel Tiempo, i muy Apassionado de Mis Obras, que hizo una Glosa a esta Redondilla, Compuesta no se si al Proposito. Il *Quien os Pretende Eclipsar, / Gloria del Orbe Español, / Defectos le Busca al sol, / I el Fondo le Duda al Mar*. Il Y haviendo sacado esto al Theatro, no escúso que se vea la Glosa, aunque sea a costa de mi encogimiento. Il Sol de España, que entre Varias l Estrellas Resplandeceis, i nunca os obscureceis i a Muchas Nubes contrarias. l Como a las dos Luminarias l del Cielo os Vemos Luchar l con una Embidia sin Par: l pero no es mas que una Nube, l i un leve vapor que sube, i *Quien os pretende Eclipsar*. l Si sois ya el Pasma del Mundo, l i que en Quanto hai del saber, l Controvierte Pellicer, l con tantas Obras Fecundo, l i seréis Tostado Segundo, l i de las Sciencias Crisol, l de la Ignorancia Pharol, l Siendo oi en Voz de la Fama, l contra la Embidia que Brama, l *Gloria del Orbe Español*, l Argenis por Vos Revive, l el Fenix en vos Renace, l Gongora por vos no Yace, l que en Vuestras Lecciones Vive. l La Embidia el Odio concibe l a este Primer Arrebol, l i enemigo Girasol, l no qual Clicie Enamorada, l sino como Despechada, l *Defectos le Busca al Sol*. l Mas no podrá Competir, l por mas que Espumosa o lidie, l pues quanto mas os Embidie, l os dá mas en que lucir. l No podrá nunca influir, l que solo podrá Intentar, l i el que os Pretende ofuscar, l ya fuera de Vos, ya Dentro, l a la Tierra turba el Centro, l i el Fondo le duda al Mar. Il Algo Escrivi desto en la *Bibliotheca* (mas no con tanta Extension) como puede Verse en el Folio Ciento i Cinquenta i nueve. [...] Escribiose esta Glosa al Tiempo mismo que Hostigado de Embidias, i Detracciones, Tomè la Empresa de *Vn Erizo Encogido, Mordiendole dos Lebreles, lastimandose las Bocas*, con este Mote: *Vlrix Invidiae Modestia*: cuya estampa se hallará en Diversos Libros míos: i Vno de su *Ilustracion*, que publiqué el Año 1633» [J. Pellicer, *El Syncello...*, op. cit., pp. 231-232]; Juan Tamayo de Salazar, que dedicó a Pellicer la *Fábula de Eco*, incluida por éste en su edición de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera (1631-1634), y en cuya carta dedicatoria se incluyen alusiones contra Lope; y Luis Pacheco de Narváez, enemigo irreconciliable de Quevedo y autor de la *Historia exemplar de las dos constantes myeres españolas* (1635), a cuyos preliminares contribuyó Pellicer con un elogio en tercetos. Aparte de éstos, el aragonés buscó la amistad y el apoyo de, entre otros, Juan de Robles, Antonio Hurtado de Mendoza, Quevedo, Lorenzo y Alonso Ramírez de Prado, Francisco de Amaya, Juan de Solórzano Pereira, Francisco Torreblanca Villalpando, Faria e Sousa, Pedro de Quiñones, Francisco de Paz y Balboa, Fernando de Vera (¿Mesa?) Carvajal, Jiménez Patón y Bernardo José de Alderete, como manifiesta el testimonio del epistolario conservado en el mss. 9/5770 de la R.A.Hi. de Madrid, ya citado varias veces. De ellos, Alderete responde con una ironía que por sí sola le sitúa entre los partidarios de Lope; Quevedo no se manifiesta abiertamente en su carta, pero, aunque redactaría una elogiosa censura en 1628 para *El fénix y su historia natural...*, su antigongorismo, años después, se desbordó en ataques contra Pellicer de hiriente sátira y gusto dudoso en la *Perinola* [Francisco de B. Marcos Álvarez (¿Quevedo en defensa de Lope?, en *Mélanges de Langues et de Littératures Romanes offerts à Carl Theodor Gosson*, édité par Germán Colón et Robert Kopp, Berna / Lieja, Francke Verlag / Marche Romane, 1976, pp. 531-541), defiende la tesis de que un soneto de Quevedo (*En alabanza de Lope de Vega*, «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope...»), pudiera ser un desagravio al dramaturgo por la censura elogiosa que el propio Quevedo había dedicado a *El fénix y su historia...*, e identifica los versos «No se mida con otro tu grandeza» y «A la invidia tu risa dé veneno» como dirigidos contra Pellicer]; las actitudes de Faria e Sousa y Torreblanca no salen del camino de la cortesía más estricta; por el contrario, los demás parecen apoyar la erudición del joven comentarista y muy especialmente el antilopista Amaya. [Iglesias Feijóo, op. cit., aporta excelentes comentarios a las cartas de Ramírez de Prado —aunque interprete una alusión a los comentarios de las *Lecciones Solemnes* como referida a las *diatribes* del *Fénix*—, Jiménez Patón, Tamayo de Vargas, Quevedo, Amaya, Pedro Quiñones, Paz y Balboa, Alderete, Faria e Sousa, Paravicino, Torreblanca, Solórzano Pereira y Fernando de Vera (¿Mesa?) Carvajal.] Quizá quiso también Pellicer captarse la amistad de Cascales y por ello le envió la edición exenta del *Poema del fénix* (1629); el resultado fueron unos palmetazos de dómene, propios de un convencido antigongorista y

partidario acérrimo de Lope de Vega. Pellicer contestó con un par de alusiones en las *diatribes* de 1630, por lo demás nada exageradas; sí lo sería la furibunda e impiadosa reacción del murciano a ellas en la epístola antes citada [vid. *supra*, nota 17] y tal vez en otras de que tendremos ocasión de hablar más adelante [vid., luego, nota 28]. El papel de Lope espolando los ataques de Cascales a Pellicer nos parece evidente. Sospechamos también que no debió ser ajeno a algunos de los que le enderezaron otros amigos suyos como Tomás Tamayo de Vargas y ciertos comentaristas de Góngora, entre ellos Salcedo Coronel y Andrés Cuesta. [Para los ataques de los comentaristas a Pellicer, véanse: Alfonso Reyes, *Pellicer en las cartas de sus contemporáneos*, cap. VIII de *Cuestiones...*, *op. cit.* pp. 131-145; Dámaso Alonso, *Todos contra Pellicer*, en *RFE*, XXIV, 1937, pp. 320-342 (reed. en *Estudios y ensayos...*, *op. cit.*, pp. 462-487, y en *O. C.*, V, *op. cit.*, pp. 652-675); Arco y Garay, *op. cit.*, pp. 36-41, 118, 144, 151-152, 179-183, 283-285, 301, 309, 355-356, 518-519, 526-527 y 643; y José María Micó, *Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer*, en *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 401-472.]

24. Más arriba [vid. *supra*, nota 17], indicábamos cómo el inicio de la guerra de Lope con Pellicer debía, al menos adelantarse a 1626, tras la publicación de *Argenis*. Trazamos ahora el esquema de la contienda hasta 1630, dedicando especial atención a los aspectos sobre los que la crítica ha reflexionado menos:

En oposición clara al que en estilo culto Juan de Jáuregui había sacado un mes antes, en septiembre de 1624 salía al público un *Orfeo en lengua castellana* que, aunque lleva al frente el nombre de Juan Pérez de Montalbán, le ha sido atribuido a Lope de Vega por buena parte de los críticos, siguiendo la voz común que se extendió desde el momento mismo de su aparición [véase ahora en edición facsimilar, con prólogo de Felipe Pedraza Jiménez, Editorial Ara Iovis, 1991; para lo referente a las atribuciones, hay un buen resumen en su estudio preliminar, especialmente pp. ix-xxiv], si es que es cierto que lo redactó Lope, en el momento de componer el canto cuarto su relación con Pellicer quizá no estuviese aún especial o públicamente deteriorada; en él leemos el elogio, aunque escueto, que sigue: «A Frutos de Leon de Tapia espera l de Aganipe, Helicon, Pímpla y Libetro l el corriente cristal para su Apolo, l con don Joseph de Salas, Sol y solo» [fol. 36r]. Sin embargo, en los preliminares, donde firma con su nombre una censura y un prólogo, aprovecha para disparar munición pesada contra los gongoristas en general y no sólo contra Jáuregui. Así dice en la censura:

«El verso [...] de aquella claridad, que es vna de las generales formas que pide Her-
mogenes, sin humillarse vn atomo de la grandeza heroica; cosa que tan pocos al-
cançan, porque lo son los que con natural escriuen, aunque muchos los engañados de
su presuncion, que por desvanecerse à singulares han hecho nuestra lengua como
los trages, que cada día son diferentes.»

Pensamiento que amplía notablemente en el prólogo:

«El título (a mi modo de sentir) es estremado; con el por lo menos no se enojaran cō[n] V. m. *estos señores que se llaman Cultos*, pues ya confessa q[ue] escriue en la lengua Castellana, con cuyo aduertimie[n]to se abstrahie de toda voz y locucion peregrina, menos las recibidas; y que biandamente sirven de ornamento al estilo grande. Il *Antes que yo supiese el intento que lleuauan, me desagradaua sumamente la imitacion de su primero inuentor [=Góngora], cuyo milagroso ingenio siempre he respetado: porque pareciendoles que le parecian, han hecho tales monstros, q[ue] trayendo estos días vn Pez retratado con rostro humano, y las demas partes compuestas de arcabuzes, flechas, espadas y Tiaras, huuo quien dixo, que no se desvelassen en su pronostico, que era Poema culto; pero despues que entendi que pretendiã[n] que tuiese cada Prouincia diferente lengua, me he sossegado, porq[ue] quieren que como Cataluña, Valencia, Galicia y Vizcaya tienen lengua diferente de la Castellana, tambien la tenga el Andaluçia, el Reyno de Granada, la Mancha y las Indias. Il El perderse las le[n]guas, o bastardear de su Dialecto, ha tenido las causas q[ue] refiere el doctissimo Bernardo de Alderete; pero si en setenta años se perdió la le[n]gua Hebrea en Babilonia, de cuya mezcla salio la Siriaça Aramea, que menos podemos esperar, si esto no se divide, para q[ue] la Castellana quede aparte, y la que desta junta fuere tercera lengua se hable con difere[n]te nombre, y lo sea de otra Prouincia. Il El señor Rey don Alonso el Sabio mandò q[ue] se escriuiesen las leyes, prouisiones, y cedula Real, y otras escrituras publicas q[ue] se hazian en Latin entonces, en la lengua Castellana, porq[ue] mantuiesse siempre aquella natural honra de q[ue] el se preciaua tanto, y esto debrian [sic] mirar sus sucessores, que no es de menos consideracion, que otras cosas q[ue] tocan al estado, la conseruaciõ[n] de la lengua materna: mas dize[n] ellos que la sacã[n] de Barbara a Política. A esto ella misma responde en sus escritos, q[ue] yo no pienso cansarme en tan monstrosos exemplos, ni para mi es el menor ver q[ue] todos los q[ue] escriuen estas tropelias reprehend[en] en los otros lo q[ue] ellos mismos hazen, censurando por desatinos en los libros age-*

nos, lo q[ue] en los suyos venerã[n] por oraculo; pero no es mucho q[ue] no se conozcã[n], si andan a oscuras: yo a lo menos en esta confusion hallo de vna misma suerte a los cultos que a los teñidos, que auendolos conocido antes, aora estudio en conocerlos. Il V. m. finalmente acierta en apartar este Poema suyo desta tercera lengua, como lo declara el título, y assi pienso que lo haran de aqui adelante los naturales de Castilla, a diferencia de las que se van introduziendo, a quien cada Prouincia dara su nombre; y lea estos versos, o los imprima, que de mi primero intento no pienso perder el animo, por mas que se cansen los que ofrecidos a esta nueva lengua son Poetas de milagro, y se contentan con q[ue] la ignorã[n]cia los estime, parecie[n]doles q[ue] es cosa grande lo q[ue] nadie entiende, passando seis hojas de ripio metaforico sin vn conceto. Il [...] Canta, pues ya conozes / el Systema diuino de las voces, / canta y la embidia flore, / que quiere hazer Euridice tu pluma, / la soberuia presume, / la arrogancia suspire, / la claridad te adore, / la tiniebla te admire: / lo cultiuado es claro, que lo oculto / si es aspero no es culto; / tal vemos vn jardin con varias flores / reuestidos los quadros de colores, / o vn monte inculco, barba-ro y escuro, / que cada planta constituye vn muro, / y como se defiende / el Sol, suprema luz, aun no le entiende. / La escuridad es propia / de las cosas ocultas, / estas que llaman Cultas / son Musas de Etiopia; / tu las candidas ama, / hijas de la Verdad y de la Fama, / que en la sentençia tienen la hermosa / con alta locucion en lengua pura; / que su inuentor diuino / es solo peregrino, / no piense ingenio humano / seguir aquel camino en Castellano: / vn Fenix huuo solo, / y assi no mas de vn Góngora, vn Apolo, / los demas desvarian, que en pensar que le imitan se confian. [...]»

En los pasajes transcritos editamos en negrita los fragmentos que pensamos dirigidos exclusivamente a Jáuregui, y en cursiva los destinados a los «cultos» en general. El de la censura lo marcamos en negrita y en cursiva por parecernos que, por efecto de la disemia que encierra una alusión léxica, se dirige a todos los gongoristas, aunque, además y agudamente, en particular a Jáuregui. [Para todos los cultos afirma que mudan la lengua, y ello con el sentido negativo de que la corrompen o dividen que desarrolla después en el prólogo; al sevillano, además de esto, también le acusa de traidor, de haber cambiado de bando, por efecto de la alusión léxica: *los trages, que cada día son diferentes (= volver casaca*, «dejar el partido de uno y seguir el del contrario», *Dic. Aut.*.) Respecto de la doble reserva que hace salvaguardando a Góngora de sus críticas, es evidente la falta de sinceridad: no podía atacar su estilo, e incluso pedir que contra él interviniese el rey por razones que se le antojaban de estado, y al tiempo hacer creer que con ingenuidad admirase a su inventor. No es esta actitud en Lope un comportamiento ocasional sino generalizado; comportamiento que, de otra parte, no debió reservar de modo exclusivo para Góngora. Sospechamos que paralelamente a los elogios públicos y numerosos a Paravicino, debió en privado actuar de forma idéntica a como lo hacía como el autor del *Polifemo* [vid. *supra*, el pasaje correspondiente a las notas 13 a 15]. Desde luego, Cascales, acérrimo antigongorista e incondicional partidario de Lope, intentó reproducir para con Hortensio este mismo doble juego en la epístola sexta de la década tercera de las *Cartas Filológicas*; no obstante, en él es mucho más evidente la maniobra. El murciano titula su carta: *Sobre el lenguaje que se requiere en el púlpito entre los predicadores*, y la plantea como una respuesta a los tres sermones del predicador Andrés de Salvatierra en que se atacaba el estilo en el púlpito de Paravicino y sus discípulos [vid. *supra*, nota 10]. La interpretación común de que Cascales en ella defiende a Paravicino y condena a sus seguidores, es insosteniblemente primaria, como ya dejó vislumbrar Justo García Soriano: «No deja de sorprender al lector ingenuo la posición equívoca que adopta Cascales en esta carta, sobre todo al hacer algunas afirmaciones, en contradicción, aparente por lo menos, con sus propias ideas, y en especial con las que expuso, impugnando el gongorismo en las epístolas VIII y X de la primera Década. Pero en tales afirmaciones puede entreverse un fondo de ironía socarrona, que confirma la leal consecuencia de su criterio anticuiterano» [op. cit., p. 126, nota]. De hecho, la tesis de la epístola, envuelta en tanta erudición de acarreo clásico como la que ostentan los comentaristas gongorinos, sostiene la legitimidad de la elevación de la elocuencia sagrada en la predicación y, en consecuencia, legítima la creación de un estilo *culto* en la oratoria del púlpito, estilo que reputa tan digno como el *claro* de los antiguos que reivindicaba Salvatierra. En este punto es donde el lector poco avisado puede pensar que Cascales reivindique a Paravicino, identificándolo con alguno de «los santos varones, que son en esta parte calumniados» [*Cartas...*, *op. cit.*, III, p. 126]; pero a fray Hortensio no se le cita siquiera a lo largo del texto y mucho menos se le salva. Podría decirse, a lo sumo, si es que cuanto antecede no es un mero prolegómeno irónico incapaz de salvar a nadie, que el murciano tal vez intentase en él elogiar a quienes adornan sus sermones con ornatos propios del conceptismo, movimiento que pudiera ajustarse más a las condiciones que Cascales impone en su discurso para que pueda llamarse *culto* a un estilo. Pero que no había renunciado ni por un momento a sus convicciones furibundamente antigongorinas queda patente en su conclusión posterior, a la que pasa bruscamente con un golpe de efecto en antítesis, explicando que su concepto de *culto* es antagónico con «los desvanecimientos de los que llamáis cul-

tos» [op. cit., pp. 144-145; nótese la semejanza con la expresión de Lope en el prólogo al *Orfeo*: «estos señores que se llaman Cultos»). De ellos dice que «son risa del pueblo y endechas de la religión cristiana [idem, p. 145]. A sus períodos los denomina «culticias abominables» [idem] y a quienes participan de tal retórica: «frenéticos predicadores, indignos de púlpito venerable». Para ellos pide: «a tales predicadores, privación de oficio mordaza era [=sería] a la gruta de su boca» [idem; nótese también la semejanza de la intención en este punto con la que Lope en el prólogo del *Orfeo* expone de que los monarcas debieran intervenir prohibiendo el estilo gongorino], en que la cita del *Polifemo* le sirve, de una parte, para satirizarlos al afirmar que sus gargantas son tan oscuras como la cueva del cíclope y, de otra, para descubrir claramente que a quienes condena de modo tan absoluto es a los que usan en sus sermones el nuevo estilo de los poetas gongorinos. Y, evidentemente, Paravicino no sólo era uno de ellos sino el que había introducido tales usos en el púlpito. Volviendo al prólogo de Lope y enlazando con cuanto acabamos de señalar, la expresión: «dize[n] ellos que la sacā[n] [la lengua castellana] de Barbara a Política.», nos remite a un juicio que, efectivamente, defendían los discípulos de Góngora y que fray Hortensio esgrimiría un tanto belicosamente en *ParavicinoVida* [vid. supra, nota 11], en uno de los pasajes que bien pudieran justificar su decisión de permanecer en el anonimato como modo de evitarse nuevas sátiras y enfrentamientos.

En diciembre de 1624, si no se trata de una errata tipográfica por 1625, se firmaba la fe de erratas de la primera parte de *Argenis* traducida por José Pellicer. De ser correcto este dato, la impresión quedó detenida hasta octubre del año siguiente en que, a día 31, firma su aprobación el licenciado Gabriel de Moncada. De otra parte, este tipo de interrupciones no fue extraño en la prensa de las obras del aragonés, como manifiestan los complicados procesos de estampa de *El Fenix* y las *Lecciones Solemnes* [vid. supra, nota 17]. Tal vez por entonces ya se produjeron fricciones con Lope de Vega, que como anteriormente hemos visto, mostraba en campo abierto su hostilidad hacia los seguidores del estilo de Góngora. Con seguridad absoluta, cuando sí se produjeron fue tras la publicación de la novela [este aspecto queda documentado de modo suficiente en la nota 17]. Entretanto, la lucha del *Fenix* con los cultos se complicaba con la particular guerra a Jáuregui. Éste en 1625, en episodio que consideramos enlazado a esta polémica, asumía la defensa del estilo de Paravicino, respondiendo a la censura manuscrita y anónima que corría contra el trinitario [vid. supra, nota 10], y volvía la pluma contra la *Jerusalén conquistada* de Lope en la *Carta del Licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana* [véase publicada en Paz y Meliá, *Sales españolas*, B.A.E., 176, pp. 295 y sigs.], opúsculo al que respondería el dramaturgo en el *Anti-Jáuregui*, bajo el seudónimo de Luis de la Carrera [vid. Miguel Artigas, *Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El Anti-Jáuregui del licenciado Luis de la Carrera*, en *Bol. de la R.A.E.*, XII, 1925, pp. 587-605]. No sabemos si Pellicer intervendría en la polémica, pero sí que en ese mismo año defendió en la Academia de Madrid un *Epilogo De los Preceptos del Poema Heroico*, que se conserva autógrafo e incompleto en un mss. de la Biblioteca Nacional [Mss. 2235, fols. 65-68; publicado por José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 89-93]. En el fragmento que de este *Epilogo* nos ha llegado, no hay, desde luego, referencia alguna contra Lope de Vega. De los ataques a la primera parte de *Argenis* que Pellicer denuncia, apenas tenemos una noticia. Se halla en un prólogo del *Fenix*, escrito para la novela *Experiencias de amor y fortuna*, impresa en Alcalá de Henares y escrita por Francisco de Quintana bajo el seudónimo de Francisco de las Cuevas, que debió ponerse a la venta en febrero de 1626. El pasaje dice así: «[...] Por la parte amorosa de este Poema, no pienso que Alexandro Afrodisico en sus Físicas dubitaciones pintó al Amor con mas atributos, difiniciones y efetos, ni los halló mayores Heliodoro, si bien en el contexto no se le ha parecido ninguno de quantos le han imitado, *perdone la docta Argenis rezienvenida a España [...]*» [op. cit., prels. hs. s.n. 4v; citado también por Simón A. Vosters, *Lope de Vega y la tradición occidental*, Madrid, Castalia, 1977, II, pp. 91-92, que señala ya la voluntad sarcástica de la alusión]. Debí, indudablemente, haber otras referencias de mayor acritud por parte del *Fenix*, pues ésta resulta inocua para la reacción de Pellicer en la segunda parte de *Argenis*. Por lo demás, el prólogo de Lope de Vega y la dedicatoria a éste de Francisco de Quintana se inscriben en la temática de la batalla con Jáuregui, a cuya *Carta del Licenciado Claros...* se alude, como también al *Anti-Jáuregui* del *Fenix*. Lope insiste, asimismo, en su idea de la corrupción del castellano que el estilo culto supone, como ya había hecho al prologar el *Orfeo* en 1624: «Quiere Aristóteles (y quiere la naturaleza) que todas las cosas q[ue] se mueuen en llegando a su propio lugar se quieten y descā[n]sen, en muchos que la ambiciosa singularidad llaman cultura, no le halla nuestra lengua, y por esso peregrina hasta llegar a Barbara [...]» [op. cit., hs. s.n. 4r]; también en su menosprecio de quienes admiran tales novedades: «La estrañeza y peregrini-

nidad deleytan, la ignorancia» [idem]. Los poemas de Montalbán y María de Zayas que en elogio del autor se publican entre los preliminares le llaman «Feniso»; tal vez fuese éste el seudónimo literario o de academias de Francisco de Quintana. En tal caso, la supuesta identidad oculta bajo el nombre de Francisco de las Cuevas sería un secreto a voces en la Corte. Podría haber otra posibilidad, la de que ambos poetas pensasen que la novela publicada bajo nombre supuesto fuese en realidad obra del propio Lope de Vega. Ello justificaría el referido «Feniso», como derivación del antonomástico *Fenix*, y los elogios hiperbólicos que le dedican. Dice así Montalbán: «Desde Grecia Teagenes dio auiso l al mundo deste libro, fue Luzero l Faltó su luz, y alumbranos FENISO.» [op. cit., hs. s.n. 6v], en que metafóricamente se identifica a Teágenes (=Heliodoro) con el lucero de la mañana y al sol con *Feniso*. Por su parte, aún es más ponderativa María de Zayas: «Qvisiera, pluma mia, l que de Deidad vn resplandor tuvieras l [...] Dixera de Feniso, l Apolo desta edad, milagro nuevo, l quanto miro preciso l en su eloquencia, y a su Genio deuo; l [...] l De Castilla tesoro l es poco, pues llamarle Fenix puede, l mas si al celeste coro l no subo su alabança, corta quedo: l Sol le llamo, y no excedo l la gloria que merece, l pues tanto en sus fortunas resplandece» [idem, hs. s.n. 7r], en cuyos versos marcamos en negrita los pasajes que en nuestra opinión más pudieran dirigirse a Lope que a Quintana.

Pellicer dio respuesta a los ataques precedentes en la *Argenis continuada*, que debió difundirse en los días finales de 1626 o en los del comienzo de 1627; de ella hemos hecho relación en las notas 18 a 20. A fines del último año citado aparecía otra novela de Francisco de Quintana, esta vez publicada con su propio nombre y con el título de: *Historia de Hipólito y Aminta* [Madrid, Vda. de Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627 (cit. Gallardo, *Ensayo...* IV, 3544, que describe en la papeleta siguiente una reed. de Madrid, 1729; nosotros citamos por un ejemplar de la reed. de Sevilla, Andrés Grande, 1635)]. La novela debía estar ultimada en junio, fecha de la aprobación de Montalbán, pero no salió al público antes fines de noviembre en que se concluyeron los preliminares más tardíos. Se incluye entre los elogios un soneto «DE LOPE DE VEGA l Carpio, l AL AVTOR. l ESTE De Apolo singular tesoro, l Selua de Amores en florido Mayo. l Que de la embidia Historica desmayo, l Ilustra el Genio del Castallo Coro: l Alma interior en laberintos de oro l Sombra vistio, como la nuee al rayo l Argenis Castellana de Berclayo [sic], l y Fenix de la pluma de Heliodoro. l Tan dulce, honesta, clara, y docta suma, l Francisco ilustre, no de verde rama, l De esmeralda inmortal laurel presume: l Que a quien para escriuir su hermosa llama: l De sus alas Amor le dio la pluma, l Seguras tiene ya las de la Fama» [h. s.n. 3r]. Editamos en cursiva un pasaje que pudiera incluir alusiones a Pellicer. La referencia a la «embidia histórica» podría corresponderse con el camino iniciado en la historiografía por el aragonés algunos años atrás y que le llevaría a ser nombrado cronista de Castilla en septiembre de 1629 [para los comienzos de Pellicer como historiador existen varios testimonios: la carta del Doctor Vencinco Blanco que en marzo de 1624, desde Huesca, le responde a otra muy larga y crudita en que se incluía cierta extensa relación historiográfica, que no sin gracejo se denomina: *Theatro de Historias y Bibliotheca Vniversal de Autores de ellas* (mss. 9/5770 de la R.A.Hi., op. cit., hs. s.n. 63v-64v); la relación de sus obras que incluye el Padre La Cerda en su censura de *El fenix y su historia natvral...* (1630); un pasaje redactado en octubre de 1635 del prólogo *Al que leyere de la Defensa de España contra las calumnias de Francia...* (Venecia, pero probablemente Madrid, 1635), en que afirma que hacía ya diez años que se ocupaba en tales tareas; etc. Para las burlas de Lope a este respecto y para su posible pugna por conseguir el nombramiento de cronista que al fin consiguió Pellicer, vid. J. M. Rozas, *Lope contra...*, op. cit., p. 95]. La alusión al «Argenis de Berclayo» pudiera referirse también a la versión de Pellicer [S. A. Vosters, op. cit., p. 92, intenta una muy forzada explicación para estos versos, que no compartimos]. En el prólogo de Francisco de Quintana se incluyen polémicos e hirientes pasajes que tal vez pudieran ya dirigirse a Pellicer y no a Jáuregui: «[...] Querria yo persuadir a quantos hazen mal rostro a este genero de escritos [se refiere a las historias de ficción], que si lo estan con atencion y cuidado, son tan prouechosas como las Historias verdaderas, y mucho mas que algunas, que solamente siruen a vnos de cansancio, a otros de risa, y a todos de embaraço y estoruo. [...] l Auendome introduzido a tratar de las Historias, forçoso parece no ocultar mi sentimiento acerca de las prendas que deue[n] concurrir en el perfeto Historiador, y esto sin dar preceptos: porque yo mas me precio de dicipulo de los doctos, q[ue] de Maestro de los ignorā[n]tes; y porque no querria parecerme a muchos que dan preceptos tan prodigamente, que dando quantos tienen, se quedan sin ellos para lo que escriuen. [...] si el Historiador es indocto, o remisso, por su omission, o por ignorancia, quedan los hechos grandes sin aquel lustre, aquella hermosura, y aquel decoro que se les deue, y lo que peor es, sepultados tal vez en lastimoso oluido. Yo a lo menos hieziara [sic] que precediesse riguroso examen, no solo

a la elección, sino a la permission de las personas q[ue] huuiesen de tener tal exercicio, porque no me sucediera lo que suele a quien se mira en vn espejo, donde si el cristal es impuro, de remisa claridad, o toca en alguna color extraña, quanto vè tiene la misma color, quitando a lo perfecto su hermosura. Tuuiera para ver acciones ilustres con luzimiento y decoro (este solo es cõ[n]sejo, no malicia) espejo claro, limpio y perfeto, hombre de buenas prendas, loables costu[m]bres, conocida virtud, acreditada cie[n]cia, prudente resolucion, piadosa verdad, y desapassionada inte[n]cion. Estas son partes de bue[n] Historiador, no el ser detractores, reformadores de lo que no les toca (porque en nada conuienen Historias, y memoriales de arbitrios) de inconstã[n]tes resoluciones, mal intencionados, de oscuras costu[m]bres, y de animos desapacibles; no Momos necios que censuren lo mismo que yerran y yerren lo mismo que censuran; no presumptuosos, de infelizes escritos, de vidas inimitables: porq[ue] como las escriuirã buenas quien las haze malas? No hombres que aborrezcan su estado, porq[ue] dificultosamente diran bien, quando se ofrezca, de lo mismo que aborrecen: y finalmente, no gente, que introduzca en la ciencia hipocresias. Assi juzgo que lo hazen, quantos en diziendo que saben vna lengua, se introduzen en diuersas facultades menos doctos que atreuidos [...]» [hs. s.n. 5v-6v].

A lo largo de 1627, si no antes, debió componerse el *Poema del fénix* de Pellicer. Que las *diatribes* iban redactándose durante el propio año, lo demuestra una referencia interna: «deste [año] de 1627 en que se escribe este libro» [*diatribe* IX, fol. 128]; sin embargo, esta labor se prolongó hasta bien entrado 1629, como manifiestan otras dos: «este año de 1629, en que se imprime esta obra» y «que se han impresso este año de 1629» [*diatribes* XI y XV, fols. 160-161 y 203v]. Tras la edición de una tirada exenta del poema en abril de dicho año de 1629, el texto completo de *El fénix y sv historia natvral* se puso a la venta en los primeros días de enero de 1630 [para los avatares de la complicada gestación de esta obra, véase *supra*, la nota 17]. En él, paradójicamente, se incluía un elogio de Lope en la *diatribe I* [fols. 14v-15r] y una serie de ataques y denuncias en la dedicatoria y el prólogo [la posibilidad de que el elogio llevase ironía fue señalada por La Barrera, *op. cit.* p. 293, y por Dámaso Alonso, *op. cit.* p. 679, nota 7]. Paralelamente, al menos en buena parte, a la redacción de estas *diatribes* o comentarios eruditos a su propio poema del ave fénix, Pellicer iba componiendo los comentarios al Polifemo que al cabo constituirían sus *Lecciones Solemnes a las obras de don Lvis de Gongora y Argote, Pindaro andaluz, Principe de los Poetas liricos de España* [Madrid, 1630], cuyo comienzo de impresión debió tener lugar entre abril y mayo de 1628. Durante los dos años que duró el complicado proceso de redacción y estampa de ambas obras, la batalla de Lope y Pellicer alcanzó la dimensión de una verdadera guerra que se ramificó en diversos frentes para ambos. El aragonés hubo de sufrir los ataques añadidos de Salcedo Coronel y los restantes comentaristas de Góngora que rivalizaban con él en erudición y preeminencia; simultáneamente, surgirían las tensiones con otros historiadores y cronistas. A su vez, Lope vería tambalearse su primacía en los escenarios con la irrupción de una nueva generación de dramaturgos encabezados por Calderón de la Barca. En cuanto a la particular contienda habida entre los dos, debe decirse, en honor a la verdad, que Lope fue siempre el agresor violento y Pellicer quien respondía a las agresiones con menor virulencia [así se reconoce ya por los críticos más recientes y documentados (Rozas, Iglesias Feijóo, en las obras antes citadas, y Marcos Álvarez, *Las invectivas... op. cit.*), frente a la simpatía visceral que por el dramaturgo mostraron los anteriores, simbolizada en Dámaso Alonso (*Cómo respondió... op. cit.*)]. Los prólogos y dedicatorias de *El fénix* (1629), *El fénix y sv historia...* (1630) y las *Lecciones...* (1630), nos informan de algunos de los ataques de Lope y sus seguidores, al tiempo que constituyen la fundamental respuesta de Pellicer a los mismos. Por ellos sabemos cómo desde los escenarios se le satirizaba en una comedia, noticia refrendada por la carta que le escribió Paravicino [*vid. supra*, nota 8]; también a través de ellos podemos entrever cuál era el tono de las burlas y de las acusaciones y tachas que se le hacían [el análisis más completo de estos opúsculos lo constituye el artículo arriba citado de Dámaso Alonso; algunas puntualizaciones interesantes pueden verse en los de J. M. Rozas, L. Iglesias Feijóo, F. Marcos Álvarez y J. M. Oliver]. El nombramiento de Pellicer como cronista en septiembre de 1629, enconó aún más el odio de Lope; J. M. Rozas, para explicarlo, defiende la hipótesis de que el dramaturgo habría competido por la plaza con el aragonés [*Lope contra...*, p. 95] y establece una cronología razonable en los vaivenes de los ataques: la edición exenta del poema del fénix en la primavera de 1629 fue satirizada por Lope en una comedia, el dramaturgo no conocería más que de oídas las *diatribes* y los comentarios a Góngora; los preliminares de *El fénix y sv historia...* responden a las burlas recibidas en el teatro por el poema inicial, pero no a sátiras a la erudición de los comentarios; *El laurel de Apolo*, aparecido a inicios de 1630, satiriza cruel e impiadoso la poesía, la erudición y la familia de Pellicer; los preliminares de las *Leccio-*

nes Solemnes responden con contundencia y dolor a estos graves insultos [*idem*, pp. 71-72]. Hasta la publicación del artículo de Rozas la crítica pensó que la reacción de Pellicer se debía sólo a un falso elogio contenido en la silva VIII del *Laurel* y consideraba en consecuencia desmedida la respuesta del comentarista. Como volveremos a referirnos varias veces al vejamen, lo transcribimos ahora: «Ya don Jusepe Pellicer de Salas | Con cinco lustros solos sube al monte, | Ya nuevo Anacreonte, | Fénix extiende las doradas alas, | Que el sol immortalice, | Y pues él mismo dice | Que tantas lenguas sabe, | Busque entre tantas una que le alabe» [*op. cit.*, p. 216, col. B, vv. 23-30]. Un posible reparo puede ofrecerse a la cronología establecida por Rozas: en la carta de Paravicino se dice que en la comedia se hacía burla de los comentarios al *Polifemo* [para este punto, *vid. supra*, nota 8].

La noticia de la guerra entre ambos era cosa común en 1628 y tal vez antes, incluso fuera del reino. Asimismo que Pellicer, a diferencia de lo que había ocurrido con Jáuregui, no disputaba individualmente o por motivos personales con Lope, sino encabezando la causa general del estilo de los cultos que hubiera podido quedar acéfala tras la muerte de Góngora. Buen ejemplo de ello nos queda en un romance de un gongorista aragonés, el Doctor Villar, donde leemos: «Pero quédese entre tanto, | Este pleito en compromiso | hasta que del estilo nuevo | defensa estampe sutil | Don Joseph de Pellicer, | genio bizarro y feliz, | que contra los plebeyones | es de Góngora adalid». El romance fue recogido por el también gongorista Juan Francisco Andrés de Uztarroz en el cancionero que formó en Zaragoza en dicho año 1628. [*Apud* Ricardo del Arco y Garay, *op. cit.*, pp. 32-35 y 43; Ricardo del Arco reseña que el manuscrito debió formarse para uso de la Academia de los Anhelantes o para el propio deleite del colector e indica que no hay noticias sobre este incógnito padre Villar. El mss. fue publicado por J. M. Bleuca: *Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C., 1945.]

Entre quienes tomaron el partido de Lope y dedicaron chanzas y burlas a los cultos, queremos reseñar aquí al murciano Jacinto Polo de Medina que, al modo de lo que el *Fénix* hará en las *Rimas de Burquillos* (1634) y muy especialmente en *La Gatomaquia*, comparará a los poetas gongorinos con los gatos: «Dime, ¿son zambos los gatos, | o son bermejos por dicha, | o son acaso poetas | que en lengua culta maullizan?» [En *El buen humor de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630; ed. por Ángel Valbuena Prat, Murcia, Academia «Alfonso X el Sabio», 1948, p. 352.]

25. A las que se reseñan en las notas 22 a 24, debe añadirse una especialmente singular: la de que Lope de Vega hubiese sido el instigador de una edición fraudulenta de las obras de Góngora, llevada a cabo por Juan López de Vicuña en 1627, cuya estampa salió sin el nombre del autor y con el título un tanto atrabiliario de *Obras en verso del Homero español, que recogio Iuan Lopez de Vicuña*. Se dedicaban, sin autorización del prelado, al Cardenal Inquisidor General don Antonio de Zapata e incluían algunos poemas apócrifos y, quizá lo más grave, otros satíricos enderezados a personas o que tocaban aspectos referidos al clero. El libro debió comenzarse a vender a principios de 1628, y ya a 26 de enero del propio año fue denunciado al Santo Oficio. Como consecuencia, se ordenó que se recogiese por no tener el nombre del autor y por falsedad en la dedicatoria al Cardenal Zapata. En enero de 1633, los inquisidores permitieron que se pudiese volver a imprimir, si bien con el verdadero nombre de su autor y con el texto corregido de acuerdo a la censura calificatoria que el padre Pineda había firmado a dos de junio de 1628. Aunque esta edición no volvió a estamparse, el decreto liberador pudo facilitar la impresión de la colección que Hoces había preparado con el título de *Todas la obras...* Pellicer atacó duramente la edición de Vicuña en la dedicatoria y el prólogo de las *Lecciones Solemnes*, donde afirma que Lope de Vega la había promovido para dañar con textos estragados y corruptos la memoria del autor; la descalifica también en *PellicerVida* (véase luego las notas 52 y 213), donde su acusación a Lope es menos evidente. Francisco Amaya, en una de sus epístolas al comentarista aragonés, redactada a mediados de 1630, desacredita igualmente a Vicuña, tal vez respondiendo a un pasaje similar de una carta anterior de su corresponsal. La beligerancia de Pellicer quizá viniese dada por creer sinceramente que el libro hubiese sido promovido por Lope con intención de perjudicar la memoria del cordobés; en tal caso, *PellicerVida* se habría redactado con anterioridad a los dichos prólogo y dedicatoria. No obstante, no debe olvidarse su deseo de exclusividad en el derecho de imprimir la poesía del *Pindaro andaluz*, manifiesto en una cláusula del poder que Paravicino, como testamento de Góngora, le había otorgado a seis de junio de 1628, curiosamente sólo cua-

sultos semejantes.²⁶ El *Fénix* parecía irse obsesionando en el proceso e incrementaba a cada libro de su joven antagonista el caudal de la capacidad hiriente de su sátira; así pa-

tro días después de que el padre Pineda firmase su calificación para el Santo Oficio condenando el libro de Vicuña, pues su animadversión hacia éste pudiera estar originada precisamente en el deseo de ser, sino el único, el primero en editar los poemas del cordobés, acompañados, además, de los trabajos o comentarios en que se ocupaba. La referida cláusula del poder dice así: «que otra ning[un]a pers[on]a los ynprima ni otras ning[un]as obras del d[ic]ho don Luis de Gongora», y, como es sabido, no tuvo efecto alguno: Salcedo Coronel, amigo de Lope y poeta de los *claros* para mayor *inri*, difundió en los primeros días de 1629 sus comentarios al *Polifemo*, anticipándose al aragonés en la carrera por la preeminencia de la erudición gongorina. En cuanto a que este poder se firmase en tiempo tan próximo a la condena del padre Pineda, ya Miguel Artigas pensó en una posible intervención de Pellicer en el proceso de denuncia de la edición de Vicuña, al observar la coincidencia de las fechas de la calificación del padre Pineda y de los primeros preliminares de las *Lecciones Solemnas*. Por las razones que anteceden, también nosotros le creemos interesado en este punto; sin embargo, nos inclinamos a pensar que su actuación no fuese directa y personal sino de presión y apoyo a Hortensio como testamentario de Góngora. La firmeza del pasaje que afude a la estampa de Vicuña en *Paravicino/Vida* [véase luego la nota 71], parece apuntar a una intervención directa del trinitario en el asunto. [Para lo referente a las circunstancias de la edición de Juan López de Vicuña, véanse: Dámaso Alonso, *Prólogo a «Obras en verso del Homero español»*, ahora en *Obras Completas*, VI, Madrid, Gredos, 1982, pp. 455-500; y Joaquín de Entrambasaguas, *Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora*, en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 77-149. El poder de Paravicino a Pellicer de Tovar se editó por Lucas de Torre en *Documentos relativos a Góngora (Revue Hispanique, XXXIV, 1915, p. 290)* y por Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato en *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*, (Madrid, Gredos, 1962, pp. 476-478). Para la sospecha de que Pellicer pudiese haber influido en la delación de la impresión de Vicuña, véanse: Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, especialmente pp. 211-212; y Dámaso Alonso, *Prólogo... op. cit.*, especialmente p. 487. Sobre la insistencia de los ataques de Pellicer a la impresión de Vicuña en *Pellicer/Vida* y en *Paravicino-Pellicer/Vida*, véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 489.]

26. Los insultos más conocidos son los que aparecen en el prólogo de las *Lecciones Solemnas*: fueron analizados por Dámaso Alonso [*Cómo contestó...*], y justificados en parte por Rozas como respuesta a otros mucho más graves del *Laurel de Apolo* [*op. cit.*]. Si es que Pellicer fue sincero al afirmar: «protesto que hasta aquí nunca para satirizar a alguno tomè la pluma» [pról. a *El fenix y sv historia...*], cosa de otra parte dudosa, pronto pasaría al ataque y no en forma tan doctrinal como en los preliminares de las *Lecciones... sino en sátira abierta y metrificada*. De ello dan prueba dos sonetos encontrados y publicados por nosotros [en *Más sobre Lope y Pellicer (Momentos de Crítica Literaria VIII. Atas dos Congressos Literários de Campina Grande I 1992, Campina Grande —Brasil—, 1994, p. 290)* y en «*Poesías de Pellicer: un manuscrito... op. cit.*]. La rareza del libro en que se imprimió el artículo, su deficiente estampa y la necesidad de hacer algunas consideraciones nuevas, recomiendan que reproduzamos ahora ambos textos. El primero de ellos dice así: «**A un Poeta que decía que en España | no avia quien supiese la Lengua Griega.** | Que ninguno en España entiende el Griego, | afirma un maldiciente encanecido, | quando èl en el Ydioma en que ha nacido, | y habló ochenta años, se nos muestra lego. | Sus escritos diran, pliego por pliego, | la ignorancia abundante que ha tenido, | pues siendo tantos, todos han salido | dignos de la pimienta, y aun del fuego. | Ó caduca insolencia! ó Pluma loca! | que a tu Patria, satírica, disfamas, | con negarla aquella Atica noticia! | Selle Plomo legal tu infame boca, | para que ardiendo en tus mentales llamas, | tu embidia te castigue tu malicia.» En estas líneas vemos acumulados insultos y referencias similares a los que aparecen en las dedicatorias y prólogos de *El fenix... y las Lecciones... «maldiciente encanecido», «ochenta años», «ignorancia», «abundancia [de] escritos [malos]», «caduca insolencia», «pluma loca», «embidia» y «malicia». Además, devuelve a Lope el apelativo *lego*, intensificado por referirse al idioma en que escribe, y se concluye, tal vez, en una velada amenaza de denuncia a los censores: «selle plomo legal tu infame boca». En el prólogo a su edición de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera [1631-1634; véase un extenso fragmento del mismo en la próxima nota], Pellicer insiste con un pasaje similar al *lego* precedente cuan-*

só de lo literario a lo personal y de lo personal a los ataques a la honra familiar de los ascendientes de su enemigo.²⁷ En su particular cruzada tampoco dudó en requerir el apoyo

do habla de Paravicino: «siendo el el primero que introduxo a las tinieblas de la Eloquencia Española, las luzes Griegas, i Latinas; de cuyos colores Retoricos, mal pueden juzgar los ciegos en ambos dialectos, *peor alumbrados aun en el suyo*» [vid. A. P. de Ribera, *Obras*, ed. Rafael de Balbín, Madrid, C.S.I.C., 1944 (*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos A*, I, pp. 21-22). «Dignos de la pimienta» [«dignos sólo de envolver la pimienta por su inutilidad y por lo picante de la sátira»] se corresponde con un pasaje de similar sentido en la carta de Francisco de Amaya a Pellicer fechada a 30 de julio de 1630: «me parece ellos gastaron todo el papel de la pimienta» [vid.: mss. 9/5770 de la R.A.Hi., *op. cit.*, hs. s.n. 35r, o Iglesias Feijóo, *op. cit.*, p. 186]. Tal vez poema y carta se compusieran por las mismas fechas. El soneto parece responder a otro de Lope, publicado luego en las *Rimas de Burguillos* en 1634: «**Que en este tiempo muchos saben griego sin haberlo estudiado**» [ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1976 (*Hispánicos Planeta*, 5), p. 54], que el autor dedicaba a su amigo y testaferrero Francisco López de Aguiar. Algunas de las expresiones en él verdaderas pudieran dirigirse contra Pellicer: «cuantos Helicón poetas baña», «todos escriben, en España, en griego», «si a las lenguas la ciencia no acompaña | lo mismo es saber griego que gallego», «Cierto poeta de mayor esfera, | cuyo dicipulado dificulto, | de los libros de Italia fama espera», Dámaso Alonso [*Los hurtos de Estillani y del Chabrera*], en *Homenaje al profesor Alarcos*, II, Valladolid, 1966, pp. 1-12, y luego en *Obras Completas*, VI, Madrid, Gredos, 1982, pp. 525-539] interpreta este texto como redactado contra Góngora, deteniéndose sólo en los seis últimos versos. Quizá las referencias a *Helicón*, a las *lenguas* sin ciencia y al *dicipulado*, relacionadas de cerca con los ataques contenidos en el *Laurel de Apolo*, recomiendan ahora la reconsideración de la fecha en que se compuso y del objetivo mismo la su sátira. Asimismo deberían someterse a nuevo estudio las expresiones: «de los libros de Italia fama espera» y «los hurtos de Estillani y del Cabrera». el texto del segundo soneto de Pellicer contra Lope, que alude con crueldad a la fuga de su hija Antonia Clara, dice así: «**No debe decir mal de nadie, quien | sabe que tiene faltas propias.** | De todos dizes mal, boca de Lobo, | con oscura intencion, y pluma clara, | pudiendo darte todos en la cara, | con el de Elena venerable robo. | No me diras que el caso te lo trobo, | pues de anterior el Coche lo declara, | que fuera en este siglo cosa rara, | querer hazer a todo el mundo bobo. | Que Aguila baxò por tu Escribiente, | Ganimedes del Sexo femenino! | que Jove en Oro, en Cisne transformado! | Siempre tiene resabios de la fuente, | el agua, que en su Origen peregrino, | participa el sabor que la ha engendrado.» [Ambos sonetos se conservan en el mss. de poesías de Pellicer que perteneció a Campomanes y fue descrito someramente por Gallardo, *Ensayo... III, 3374*; de este manuscrito y su contenido damos noticia en «*Poesías de D. José Pellicer: un manuscrito poético reencontrado, op. cit. supra*, nota 17].

27. Lope, además de la comedia a que Pellicer en el prólogo de *El fenix...* y Paravicino en su carta se refieren, atearía al aragonés en *El laurel de Apolo*, y en otras dos comedias estrenadas en el propio año 1631: *La noche de San Juan* y *El castigo sin venganza*. Las burlas continuarían en *La Dorotea* (1632) y, sobre todo, en las *Rimas de Burguillos* (1634). De este proceso obsesivo hace un buen análisis Rozas en la obra citada [pp. 80-94]. Evidentemente, a estos ataques se añadirían otros muchos en sátiras hoy perdidas o no identificadas. Pellicer debió también responder en tales ocasiones. A este respecto, además de cuanto se ha relacionado en las notas 19-20 y 23-26, deben tenerse en cuenta la *Silva i glosa lirica...* (1631) [vid. *cit. supra*, nota 22] y la edición de las *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* (1631-1634). En el primero de ambos libros, la guerra con Lope se refleja en dos ocasiones; la primera, entre los versos 39-42, se encuentra en el envío a don Luis Méndez de Haro: «Tu pues, que mis borrones estudiosos | Ya otra vez con afecto me atendiste, | I de mi FENIX, docto abrigó fuiste | Contra la embidia infame»; la segunda, en el verso 278, que contiene un título forjado por el propio Pellicer para el soneto del infante don Carlos que se dispone a glosar: «La Embidia calle porque soi de Apolo», en que creemos hallar una alusión al poema que el anciano dramaturgo componía al mismo asunto [para lo referido al soneto del infante y a las glosas, homenajes y ediciones del mismo, recuérdese lo dicho en la nota 22]. La edición de las *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* por Pellicer estaba preparada para salir al público en 1631, pero fue detenida por intervención del Santo Oficio hasta 1634, en que apareció muy expurgada [vid. Manuel Jiménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, 1925 (en la cubierta: 1927), número 415, y R. Balbín, ed. cit., I, pp. VIII-XV; Quevedo, en la *Peri-*

nola, aludía así a su recogida y a los motivos de la misma: «[...] porque yo creo que el Consejo recogerá el libro [se refiere al «Para todos» de Montalbán] por escandaloso y lleno de sátiras y vicios, y el Santo Oficio porque mezcla con desvergüenza lo sagrado con lo profano, como no se ha visto jamás. Y si se da en el chiste a una novela que algunos han descifrado ya, creo que se escapará por ser sacerdote, pero que el libro irá con el de Pantaleón, por el mismo intento, en peores cifras» (F. Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias (En prosa)*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1986 (*Temas de España*, 173, p. 160).]. Tras el prólogo, encabezando el texto de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, Pellicer colocó la siguiente portadilla: «+ I OBRAS I DE ANASTASIO I PANTALEON I Salen à luz de la Biblioteca I DE DON IOSEPH PELLICER». Lope se burlaría de ello en las *Rimas de Burquillos* en dos ocasiones: primero en la portada: «NO SACADAS DE BLIBIOTECA [sic] NINGVNA, / (que en Castellano se llama Libreria)» [reseñado ya por La Barrera, *op. cit.*, p. 325, col. B, nota]; y luego en uno de los sonetos, por medio de la siguiente agudeza: «porque es llamar al guante quiroteca, / esto de biblioteca o bibliotaca» [soneto titulado **Que libros sin dueño son tienda y no estudio**, ed. cit., p. 77] El prólogo de Pellicer a las obras de Anastasio data de 1631, pero fue modificado con interpolaciones en 1634, como prueban las referencias a la muerte de Paravicino y a los motivos del retraso de la publicación del libro mismo. Se contienen en él defensas del gongorismo y de los cultos y alusiones contra Lope de Vega, en su mayoría en la misma línea de las que presentaban las dedicatorias y prólogos del *Fenix y su historia...* y las *Lecciones...* A continuación transcribimos algunos fragmentos que ilustran diversos puntos tratados en el presente artículo: «[...] Anastasio] Frequentò algunos tiempos la Celda (bien como pudiera la de Augustino, ò Crisostomo en su edad) del mas graue, i mas docto Varon que ya ilustrò nuestra Nacion, siendo el primero que introduxo a las tinieblas de la Eloquencia Española, las luzes Griegas, i Latinas; de cuyos colores Retoricos, mal pueden juzgar los ciegos en ambos Dialectos, peor alumbrados aun en el suyo.⁴ Saliò tan aprouechado deste estudio, como lo quedaron todos los que comunicaron al Grande *Hortensio Felix Parauizino*. que no consintió mi afecto fiar su noticia de sus señas, sino que se fue la pluma a su Nombre. Al Grande *Hortensio* digo, que oy en erudicion mas quieta, i en mas sossegada noticia, reposa libre de la vanidad, i la emulacion caduca, empeçando, quando el muere, a ser su Sepulcro tres Mundos, su Laminas quatro Mares, su Epitafio onze Esferas, y su trompa muchos Siglos. Auiedo assistido *Anastasio* al Orador mas celebre deste siglo, comunicò al mayor Poeta, beuiendole a *Don Luis de Gongora* el espiritu, i el estilo. No fue culpa en aquel, i este cultissimo Genio no ser comunes, i publicos.⁵ Flaqueza seria de nuestros ojos: pues ai cosas que las oculta el exceso de luz. Nunca se esconde mejor el Sol, que en si mismo; i en cielo muy sereno sus propios rayos nos apagan los ojos: i que seria si le emprendiessemos desde inferior Region? Tan escondido anda vno por las alturas, si son muy distantes, como pudiera por los senos, i concauos. Lo mas alto de la Oracion se llama Poesia, lo medio Oratorio, lo baxo Vulgar. Esto tienen diuino las cimas de los Montes, no las profana Fiera alguna. Atar a numeros, i obligar a sonoridad muchas palabras, no formará Poesia. La elegancia si, aunque fuesse suelta de ambas leyes. En Oracion desatada es Poeta Platon, Luciano, Filostrato, i algunos Latinos, que imitaron a los de la Assia, Marciano Capela, Petronio Arbitro, i Lucio Apuleyo. No es esto adoptar por gra[n]des los truenos de palabras, i nieblas de Oracion con que muchos se arrogan aquel noble titulo. Los riesgos venero, no las caídas: los atreuimientos, no las temeridades. No se arroja al aire quien va sin plumas, sino a la tierra. Al que se halla con aquel furor diuino, limado, ò mejor encendido de la Erudicion, qualquier Esfera le será patria. Seguro se empeña. A estos dezia Plinio que se les auia de afloxar los frenos de la cloque[n]cia, sin ceñir aquel impetu ingenioso en circulos angostos. Los q[ue] mira[n] la Poesia por el lado de dulce echan menos la claridad: no quiere[n] buscarla, sino q[ue] los busque; i no saben que el agua del mar es mas dulce en lo profundo. Condición es de lo precioso viuir escondido. Lo vulgar a los ojos està de todos. Llegò poco hà este Estilo a España; no le acontecio antes a la edad Latina. No es auer degenerado la Poesia, sino llegar a perfeccion. Lo mismo les sucede a los demas Artes: tienen su nacimiento, i educacion, i passan por los desaciertos a los primores. Tuuo la Poesia, en todas las Naciones, balbuciente la infancia algo mas suelta la puerica, gallarda, i expedida la juuentud. Vna edad fue en Grecia la de Museo, otra la de Homero, otra la de Euripides. Vna la de los Santos Sacerdotes de Marte entre los Latinos, otra la de Enio, otra la de Virgilio. Por Iuan de Mena, assi, i por Garcilaso se llega a la eminencia del Estilo heroico, que oy posee España. Las cosas que tienen su duracion pendiente de alma bruta viven con cada Aurora. Porque no la Poesia, obra de mejor Alma? [...] Muriò [*Anastasio*] en medio de la estimacio[n], que parece que estuuu haziendo hora aquel alie[n]to, para q[ue] le llegasse la alabança, ailandose ta[n] docto en las te[m]pranas luzes de la juuentud, q[ue] pudiera dorar a la vejez sus arreboles vltimos. Ingenio felicissimo, en erudicion, en pureza, en inuencion, i en

metodo. Digno de auer nacido en siglo tan glorioso, tan sagrado a las musas.⁶ A gra[n] Teatro nos produjo naturaleza, a los q[ue] en esta edad, i en esta Prouincia; vie[n]do ta[n] esple[n]dido, i numeroso el Estilo Epico, tan culto, i sonoro el Lirico, tan dulce, i ameno el Comicio. Llegara[n] sin duda a la mayor alabança en todas naciones, los Ho[m]bres emine[n]tes de la Nuestra, si los neruios q[ue] estie[n]de[n] en desacreditarse vnos a otros los exercitaren en su alabança.⁷ Quanto mas cuerdamente Tacito, Plinio, Quintiliano, Plutarco, Marcial, i Iuuenal, que viuieron en vn mesmo tiempo, i en vna Ciudad? Que son las Obras de cada vno, sino elogios de los demas? Que aquellos cultissimos Escritores Francisco Filelfo, Adriano Iunio, Iorge Trapesuncio, Iua[n] Baptista Platina, Iouiano Pontano, Nicolas Peroto, Paulo Cortesio, Alexandro de Alexandro, Teodoro Gaz, i Rafael Volaterrano? Y luego en el siglo siguiente Marsilio Ficino, Paulo Iouio, Felipe Beroaldo, Hermolao Barbaro, Tomas Moro, Pedro Crinito, Celio Rodiginio, Pierio Valeriano, Pico Mirandulano, Angelo Policiano, i Erasmo Roterodamo? Y lo que mas es de ponderar alentados muchos de ellos de vn mismo Mecenas, Laurencio de Medicis. No estan los Volumenés de cada vno llenos de Epistolas en honor de los otros? Y en nuestra edad Iusto Lipsio, Martin Del Rio, Ericio Puteano, Iuan Barclayo, Iuan Koquier, Carlos Escribano, Iulio Cesar, i Iosepho Escaligero, Dionisio La[m]bino, Enrique Estuean, Dionisio Gotofredo, i Natal Comite? Pues porque España no admite la hermandad en las Ciencias, como otras Prouincias aun menos politicas? Infelicidad de la gloria humana no estar al azierio, sino al aplauso,⁸ como si los Rios mas profundos no corriessen con menos sonido! Sordamente, i sin estruendo corrio *Anastasio*, que el hazer batalla de lo entendido, i lid escandalosa la competencia, aun no auia madrugado en su tiempo: despues de su muerte lo hemos padecido.⁹ Nunca fue sedicioso el que fue saber verdadero. La Erudicio[n] fantastica¹⁰ crece el alboroto en los vandos, que siempre lo menos solido se socorre de la apariencia. [...] Venerente, pues, todos los Estudiosos. que no será ninguno menor, por alabar a *Anastasio* por grande. Hasta quando nos hemos de hazer embarazo vnos a otros?¹¹ Hasta quando? Todos los Gremios, ya liberales, ya mecanicos, tienen su parcialidad atada siempre a ordenanças conformes, sin exceder los enojos singulares de las personas al ceño vniuersal de los oficios. No assi las Letras, dignidad, ò exercicio el mas noble de la naturaleza; pues apenas se ven luzir en qualquier Sujeto, ò mas, o menos aprouechado en ellas, quando concitan contra si todo el numero estudioso; i complices los mas eruditos en la accion mas indigna, que es el desluzimiento ageno, sino aojan, al que procura adelantarse en las noticias, no queda sabrosa la emulacion. *O Anastasio!* Quan raras veces te vieron encartado las embidias en tan poco lustroso delito. Nadie mas reconocido a los meritos que viste en otros. Nadie mas honrador de agenas suficiencias. Aun los menos dignos hallaban en ti, aplauso cortès, sino lisonja comedida. Bien que tan dentro de la esfera de la verdad, lo que al viso de la alabança parecia adulacion, que mirada a la luz del desengaño qualquier palabra tuya, era vn auiso modesto, i vna correccion atinada, lo que a muchos les sonà a elogio. Hazaña ingeniosa saber templar la enseñanza, i el juicio, i complacer a la ignorancia de vna vez, i al seso.¹² De su conuersacion ninguno salia desabrido, dominados muchos salieron: que como alcançò aquella parte de desago libre, que engendraba el respeto, ò la veneracion de los que le escuchaban, a bueltas de su esparcimiento festiuo; mezclaba doctrina seria à platicas de donaire, emboçando entre lo sabroso de sus razones, lo vil de las moralidades. En sus labios se hizieron tratables los Apotecmas mas seueros de Griegos, i Latinos: los Adagios de ambos Idiomas. Y en medio de tanto aprecio como del se hazia, jamas encontrò con la soberuia, antes de los encarecimientos con que le celebrauan, ò sus amigos, ò sus aficionados, sacaua el nueuos linages de humildad, juzgando a demasias, ò afectaciones los loores que le dauan. Quan al contrario muchos, que consienten gustosos en alabanças que no merecen, i aun parece que las rondan, ò las solicitan, segun la ambicion [*que*] muestran de verse engrandecidos, i casi, o sobornan, ò pagan los encomios con iguales ponderaciones a los mismos de quien no solo los admiten, pero los galantean!¹³ Infelicidad achacosa de los meritos, que pueda hazer la apariencia el oficio de la verdad, i adornandose de exterioridades la mentira, hazer que la desconozca, i que la adore el mismo que mas deue aborrecerla! O como es necesario hondo examen para aueriguar la maña estos hypocritas del saber, i prudencia profunda para distinguir la alquimia sobredoradora de la Ciencia, del oro hermoso de la Erudicion!¹⁴ Ambos a dos metales, a los lexos, de vn mismo resplandor se coronan. Pero tratados se halla desigualdad en el sonido, en el peso, en los quilates. Y que presuma vna ignorancia barnizada, hallar adoracion igual, i reales semejantes, que la verdadera Ciencia! Descredito es ya de los Siglos que quiere introducirse tan vil genero de engaño, i falsedad tan supersticiosa: i esto tan en oprobio de la razon, que parece que ya la malficia¹⁵ emprende insultos, a que no llegò jamas la imaginacion mas desalumbrada. Hazer descaminos la modestia con la estimacion ya se viò en otras edades. Pero buscarle diferentes rumbos la presunci[o]n a la verdad, solo en esta se mira. Los Antiguos eran Grandes, i afectauan no parecerlo. Los Mo-

dermos sin ser ni aun medianos, emprenden el ser Mayores. Ambicion desproporcionada, i merecedora de que califique la ruina, lo mismo que eleud la confianza. A la verdad quanto las suficiencias cargan sobre Hombre de fundamentos solidos, ellas mismas se diligencian los premios. Que alquilar las adulaciones, sobre no ser seguro abono para el que las recibe, es medio infame, para hazerse famoso, el q[ue] las negocia. No assi *Anastasio*, que Ingenio mas modesto no le conoció su Patria, medio superior para enriquecerla, i para que la admiraran las Estrangeras. Discipulo se cofn]fessaua de qualquiera, deseando que todos le enseñara[n] como diestros, lo que ignoraua, como visoño. Bien merece elogios esta humildad. No se los recatee ninguno: pues las alas de la Fama no se forman de sola vna pluma, que aunque sea la mas docta, i elegante, no lo parecerá; sino la aclaman muchos.³¹ O no le falte, ni este numero a la enseñança de nuestra Nacion! Este genero de Estudios no tiene otro aliento que el de esas trompas. No le esperan riquezas, ni puestos publicos. Es Camaleon que morirá oluidado si tan generoso alimento se le vsurpa. Ni le basta el aura Popular; que no es alabanza la que no nace de Varon que merezca alabanza.³² Los que en el circo competian la palma, no se estoruauan la ligereza. Precipitabase cada vno a ocupar el termino. Derribar al competidor, ò detenerle no era vitoria.³³ Assi corran modestos nuestros escritores. Assi nuestros Lectores. Sea inscripcion no solo a este, pero à todos los Libros, la que ya hizo venerables los sagrados de Eleusis. *¶ Quoi legent bosce Libros maturè censuto; | Profanum vòlgus & inscium, ne attractato; | Omnes[que]; legulei, blenni, barbari, procul su[n]to. | Quí aliter faxit is vite sacer esto*» [ed. cit. de Rafael de Balbín, pp. 21-37].

[OBSERVACIONES: A) El elogio de la introducción de los ornatos propios del latín y el griego por Paravicino y Góngora en la elocuencia y poesía castellanas, marca la apología del nuevo estilo culto, frente a los ataques de Lope y sus seguidores. Aunque aquí se evite decir que Góngora se inspiró en los sermones de Hortensio para formular su poética nueva, la cita de ambos en este discurso se hace en evidente plano de igualdad; de otra parte, la aparición del trinitario en el texto con anterioridad a la de Góngora, podría suponer una insistencia no explícita en el viejo juicio que Pellicer había defendido en su elogio a Paravicino y en *Pellicer/Vida* (vid. notas 11, 66, 111 y 203). La descalificación que supone el pasaje: *mal pueden juzgar los ciegos en ambos Dialectos, peor ahumbrados aun en el suyo*, ha sido citada y relacionada con un soneto de Pellicer contra Lope en la nota 26. **¶ B)** Los referentes son, claro, Paravicino y Góngora; con ellos se inicia el elogio de la poesía culta y erudita, y la apología de su estilo. No sería improbable que aquí se encontrara la defensa del estilo de Góngora que ofrecía en el prólogo del *Fenix* y *sv historia*... y que deseó incluir en *Pellicer/Vida* (vid., luego la nota 188). **¶ C)** Este elogio de la edad florecida en letras que le ha tocado vivir, corre paralelo a la admiración de Lope en el prólogo del *Laurel de Apolo*, y al ataque que con este motivo había dirigido Pellicer al dramaturgo en el suyo a las *Lecciones Solemnes* (para este punto, véase Dámaso Alonso, *Cómo respondió...*, op. cit., pp. 692-693). **¶ D)** Sobre el vicio de desacreditarse unos a otros que domina a los escritores españoles contemporáneos suyos, insiste más adelante en el párrafo que anotamos en H. Oponer Pellicer a esto el ejemplo de lo que hicieron los autores extranjeros antiguos y contemporáneos y aun lo que es norma entre los que ejercen otras profesiones menos nobles. Cuanto expone es desarrollo de una idea que ya había apuntado quejosamente en la dedicatoria de *El fenix* y *sv historia*...: «*Lo que me haze novedad es ver que los mas viles oficios, y las mas plebeyas ocupaciones engendran parentesco entre los que los manejan; y que los estudios que devian contraher, no solo afinidad estrecha, sino amistad apretada en sus profesores, solo ocasionen embidias, y desprecios*» (hs. s.n. 7v). **¶ E)** Esta antítesis refleja la oposición de erudición (=acuerdo) frente a vulgo (=aplauso), y se corresponde con la disputa mantenida con Lope en los preliminares de *El fenix* y las *Lecciones Solemnes*. **¶ F)** Anastasio Pantaleón de Ribera había fallecido a 27 de febrero de 1629 (K. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso Miembro de la República Española*, Madrid I Potomac, José Porrúa Turanzas I Studia humanitatis, 1980, p. 7); Pellicer, en este prólogo, indica que fue enterrado el Miércoles de Ceniza. El párrafo: «*hazer batalla [...] lo hemos padecido*», alude a cómo la batalla literaria con Lope se había recrudecido tras esa fecha. El prologuista alude aquí, específicamente, a la etapa habida tras la publicación de *El fenix* exento, de *El fenix* y *sv historia*..., del *Laurel de Apolo* y de las *Lecciones*... La expresión «no había madrugado en su tiempo», presenta similitud notable con otra utilizada por Pellicer en su dedicatoria del segundo de los libros citados: «*Permitame V. Señoría, que me lastime de ver lo que contra mi han madrugado las calumnias*» (hs. s.n. 6r). **¶ G)** Esta erudición fantástica tiene correlato con la acusación de uso de polianteadas que corría entre Lope y Pellicer. A esa erudición falsa alude de nuevo en este prólogo un poco más adelante (Para estos aspectos, vid. Dámaso Alonso, op. cit., pp. 689-690). **¶ H)** Insiste en lo que anotamos en D. **¶ I)** Este elogio a Anastasio Pantaleón, que era capaz de «complacer a la ignorancia de vna vez, i al seso», tiene un paralelo en la dedicatoria a don Luis Méndez de Haro de la edición exenta del *Poema del Fenix* (ed. 1629; vid. nuestra ed. en «*Poesías*

de D. José Pellicer... op. cit., n. 29), donde leemos: «que no es pequeña erudición saber vivir con el Vulgo, y la Nobleza y estar neutral entre las malicias, y las embidias». *Ignorancia* y *vulgo*, como *envidia*, *malicia*, *detracción* y otros similares, sirven a Pellicer como identificadores antonomásticos de su rival en la polémica; de *vulgo*, se valió especialmente para atacar a Lope por su ascendencia y por su estilo literario, y para recordarle que él era noble por sus apellidos y por su estilo culto y erudición latina. El pasaje de la dedicatoria primitiva a Méndez de Haro parece testimoniar que en abril de 1629, éste no tomaba partido por unos ni por otros. La ostentación de nobleza de Pellicer tuvo una durísima respuesta en el *Laurel de Apolo*, como han señalado suficientemente Rozas y Marcos Álvarez. **¶ J)** Podría ser no una alusión genérica sino específica, apuntando a Lope. Recuérdese cómo éste y Salcedo Coronel, asimismo rival de Pellicer en el campo de la erudición, se cruzaban elogios y cómo Lope de Vega le solicitaba uno en la *Rimas de Burguillos* (soneto: «Compusieron de vos, Palas altiva...», ed. cit., p. 32) que aparecía en los preliminares (*idem*, p. 13). **¶ K)** Se continúa aquí lo reseñado en G. **¶ L)** Pellicer identificaba *malicia* con Lope de Vega desde los preliminares de *El fenix*..., como se ha dicho en I. **¶ M)** Lope, en el *Laurel de Apolo*, había respondido a Pellicer por aclamar a Góngora como príncipe de los poetas líricos: «Porque nombrar un príncipe poeta | No es dado a la opinión de un hombre solo, | Que es la elección perfeta | El aplauso común de polo a polo, | Y es arrogancia y arrogante caso | Hacerse Palatino del Parnaso» (ed. cit., p. 189, col. A) el aragonés replicaba, no sin intención irónica, en el *Anfiteatro*... (1631), libro que contaba con una censura, obligadamente elogiosa, del propio Lope de Vega: «Los demás [poetas], que sin duda son de los mayores, más nobles, i más famosos Ingenios de España, estan publicando cada vno a su Dueño, como engrandeciendo cada qual a su Rey. Helos dado a la Estampa como lo he ido copiando, sin cuidar de colocación señalada en ninguno, no observar orden determinado en la graduación de los lugares; que fuera desacierto querer ser yo juez de tan claros Hombres, i calificar con mi voto solo la mejoría de vnos i otros Epigramas. Y assi aduerto, que ni los del mejor sitio pueden tener vanidad por el, ni los del peor congaxa, pues cada vno tendra andado mas, segun la calidad del Epigrama, i no del Assiento. Para esto salen al Teatro del Mundo, donde los Doctos Aristarcos (que el Vulgo llama Criticos) averiguarán esta competencia. Lo que yo juzgo solo es, que el zelo en todos ha sido vno mismo de celebrar accion tan alta de nuestro Poderoso Monarca, obrada en aquel Anfiteatro, de donde saqué la voz para el Titulo deste Libro, pues ninguno le fuera tan a proposito; i ya Marcial me enseñó en duda semejante, pues sus mas doctos i aun mas difíciles Epigramas, estan debaxo deste apellido: i a mi ver no fue ninguno de los Espectaculos de aquel Emperador Ge[n]t[il] q[ue] alaba, igual a este q[ue] celebra[n] los mas famosos, los mas insignes Ingenios desta esclarecida Nacion, a quien protesto de nuevo la candidez en la disposicion de sus Escritos pues solo ha sido mi intento el dar a la Posteridad sus Elogios, para que me agradezcan esta noticia todos los siglos, las edades todas» (Madrid, 1631, fol. 11). sobre el propio asunto insistiría Lope de Vega, aludiendo evidentemente a Pellicer, en sus *Rimas de Burguillos*: «[...] preguntándole yo un día que en qué lugar le parecía que estaba su ingenio con los que en España habían escrito, y escribían, me respondió: «Haced una lista de todos, y ponedme el último». Ejemplo grande para tantos que se prometen el primero, despeñados de una lengua bárbara a la eterna oscuridad de sus escritos, como algunos que, faltándoles opinión para sí, piensan que la pueden dar a los otros, y, olvidados de la verdad, hacen príncipes de mentira» (ed. cit., Advertimento al señor lector; p. 11). Pellicer, en el pasaje que comentamos del prólogo a las *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, asume aparentemente la opinión de su antagonista, pero la aprovecha para insinuar de sí mismo que pudiera ser el poeta más docto y elegante de su época, si bien escuchándose en una concesiva y una hipótesis que resguardasen su aparente modestia; no de otro modo creemos que deba entenderse «[los elogios a Anastasio Pantaleón] no se los recatee ninguno: pues las alas de la Fama no se forman de sola vna pluma, que aunque sea la mas docta, i elegante, no lo parecerá; sino la aclaman muchos». **¶ N)** También esta expresión alude con malicia a Lope de Vega y es paralela a la que con sus propias palabras ya Pellicer le había dirigido en el prólogo de las *Lecciones Solemnes*: «quien ni puede ni quitar reputacion, ni dallas; porque *Si del tener honor el darle viene, | Ninguno puede dar lo que no tiene*» (la intención del pasaje del prólogo de las *Lecciones*... fue señalada por Gallardo, op. cit., III, col. 1.111, y por Dámaso Alonso, op. cit., p. 694; los dos versos de Lope citados en él pertenecen al *Laurel*... silva I, ed. cit., p. 189). **¶ P)** Se insiste ahora en el pasaje que comentábamos en I. La «palma» de los atletas de la antigüedad tiene su correlato en el «laurel» poético que estaba en disputa en la génesis del *Laurel de Apolo* de Lope. *Derribar al competidor, ò detenerle no era vitoria* nos parece expresión que tiene su correlato en otra del prólogo del *Fenix* y *sv historia*: «porque las batallas de los estudiosos es desayre, es couardia, es indignidad reñirlas con satyras, o con gracejos, donde ay doctrina y erudicion; que apelar de los silogismos, y los argumentos a lo histrionico, y lo mimico es confesar ventajas, y ceder rendimientos, pues parece que o no ay que responder, o no se sabe que» (op. cit., hs. s.n.9v)].

de sus simpatizantes²⁸ ni en acusar a su rival de malquistarle con calumnias en Palacio.²⁹ La guerra concluiría sólo a su muerte.³⁰ Y en el momento más efervescente de esta pelea

28. Falta por realizarse una investigación pormenorizada en torno a este aspecto. En la polémica intervinieron autores numerosos contra Pellicer como apologeta del estilo culto y a ellos alude en plural varias veces el comentarista en los prólogos citados, aunque dejando ver que el motor de la guerra era Lope mismo. Algunos, sin embargo, no necesitaban el estímulo del *Fénix* y en sus ataques no hacían sino continuar una lucha que habían entablado previamente contra Góngora. Un buen ejemplo lo constituye la figura de Quevedo que había censurado elogiosamente *El fenix y su historia*... en 1628 —obra en cuya *diatriba* XVI, además, se incluía un romance suyo—, quien luego de haber intercambiado respetuosamente correspondencia con el aragonés, se volvió contra él y le hizo blanco de uno de los peor intencionados ataques contenidos en la *Perinola* [vid. Iglesias Feijóo, *op. cit.*, pp. 193-203]. De la también malintencionada alusión de Alderete en respuesta a una de las cartas de Pellicer dimos cuenta en la nota 23, y de una burla de Polo de Medina en la 24. Tal vez en algunos de los zarpazos de los comentaristas de Góngora a Pellicer pudiese encontrarse no sólo la competencia en el campo erudito sino el deseo de agradar o de homenajear a Lope; sería el caso de Salcedo Coronel y probablemente el de Andrés Cuesta, quien entremezcla los ataques al autor de las *Lecciones*... con elogios al dramaturgo, llevados al texto de su *Censura* y comentarios de modo un tanto forzado. El que más evidentemente parece haber acudido al auxilio de Lope es Francisco Cascales, de quien hemos hecho amplia reseña en las notas 17 y 24. No obstante, parece oportuno añadir aún algunas consideraciones más que pudieran justificar su papel de paladín de Lope y los *claros* en la contienda. En lo referido a la ya mencionada epístola quinta de la segunda década que contra el aragonés incluyó en las *Cartas filológicas*, y que debió redactarse tras la publicación de *El fenix y su historia*..., digamos que se compone de un cúmulo de insultos originados en un motivo nimio. En ella le acusa de creer que lo sabe todo, de aprovecharse de la erudición ajena sin nombrar a los verdaderos autores, de criticar a los más graves varones que cuentan con el aplauso de todo el orbe, y de hollarlos, atropellarlos, morderlos y alancearlos; le achaca asimismo ser ignorante, no ser discreto, carecer de modestia y cortesía, ser un «jovenete enamorado de sí mismo»; le encara su presunción y afirma que defiende posiciones propias de un «romancista idiota» [«desconocedor del latín», «ignorante»]. Este repertorio de injurias se corresponde en su casi y totalidad con los ataques de que Pellicer se defiende en el prólogo de las *Lecciones Solemnes*, dirigido sin duda alguna a Lope; la identidad de los dicitos del *Fénix* y del murciano parece fruto de algo más que lo puramente casual. De otra parte, el antigongorismo y la admiración por el dramaturgo eran ya materia antigua por esas fechas en Cascales. Su repugnancia por el estilo culto de Góngora le había llevado a componer las epístolas VIII y X de la primera década de las *Cartas filológicas*, donde se recreó comparando dicho estilo con una herejía religiosa, al modo de quienes lo habían bautizado *culteranismo*; a él aludirá como: «nueva secta de poesía ciega» y «esta nueva secta de lenguaje poético» [ed. cit. I, pp. 141 y 143]. Dos anatemas peores dedicará a su creador: «De príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas» y «al autor de este ateísmo y a sus sectarios» [idem, pp. 189 y 187]; incluso, no parando su animadversión en esto, llegó a intentar una perversa interpretación psicológica de los motivos que a Góngora le hubieran podido llevar a escribir los poemas mayores: «¡Oh diabólico poema! Pues ¿qué ha pretendido nuestro poeta? Yo lo diré; destruir la poesía con este silogismo: —«Yo he subido la poesía en la más alta cumbre que se ha visto, y no he sido premiado por ella condignamente. Si la fuerza de mi caudal poético vive en mí, como suele, quiero dar fin y cabo a trabajos tan mal agradecidos.» —Y así, echando el cartabón, vio que por este camino resolvería en cenizas frías esta arte tan infelice. ¿En qué manera? volviendo a su primero caos las cosas; haciendo que ni los pensamientos se entiendan, ni las palabras se conozcan con la confusión y desorden» [idem, p. 188]. En otra ocasión, el murciano denomina la poesía gongorina como «crético laberinto» [idem, p. 143]; en ella, la disemia de la expresión hace posible que se relacione con las burlas de Lope al afirmar que los cultos hablan griego [vid., *Rimas de Burquillos*, ed. cit., p. 54 (Que en este tiempo muchos saben griego sin haberlo estudiado)]. Otra de sus afirmaciones: «obscuridad, condenada de todos los que bien sienten» [idem, p. 149], pudiera haber inspirado dos versos (o, al menos, haberse inspirado en ellos) del *Laurel*: «pues se admiran de ver los que bien sienten | que a quien escribió ayer hoy le comenten» [silva IX, ed. cit. p. 223], versos que fueron, de otra parte, contestados por Pellicer en el prólogo a las *Lecciones*... Por

el contrario de cuanto antecede, la devoción de Cascales a Lope de Vega queda patente con el testimonio de la defensa de su teatro en la epístola tercera de la segunda década. Pero no fue ésta la única vez que el murciano puso su pluma al servicio del *Fénix* en las *Cartas Filológicas*. Tampoco fueron los ataques de la quinta de la segunda década los únicos que incluyó contra Pellicer en este libro. La apología del dramaturgo y los vejámenes al comentarista aparecen fundidos en la epístola décima de la propia década segunda entre los varios epigramas latinos que en ella se insertan. El XVI, dedicado a Felicio, parece un devoto homenaje al dramaturgo. El XVII, a Albo, una sátira contra el comentarista: en él aparece el término *chivotea*, posible fuente de Lope en uno de los sonetos de las *Rimas de Burquillos* que hace chanza de la portadilla de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera [vid. *supra*, nota 27]; el propio nombre, Albo, pudiera aludir a la blancura de Pellicer, motivo desarrollado por el dicho Pantaleón en sus vejámenes [vid. ed. cit. de K. Brown, pp. 291-292 y 311]. Decir que Albo tiene la barba muy poblada sería alusión irónica a la condición casi lampiña del aragonés, reseñada asimismo por Pantaleón en el lugar citado; de otra parte, Lope desarrolla un asunto similar en las *Rimas de Burquillos* en dos sonetos probablemente dedicados también a Pellicer, titulados: *Envió una dama una bigotera de ámbar a un galán que no la había menester* y *Aún no dejó la pluma, y prosigue* [ed. cit. pp. 30-31]. A Albo, Cascales le niega la condición de poeta y de amigo de las musas. El epigrama XVIII, a Floro, no parece que también tira contra el comentarista. Trata de uno que en pocos días accede a la sabiduría y concluye diciendo que sólo Floro podrá desvelar la existencia del grifo, en lo que nos parece una evidente alusión a *El fenix y su historia natural*... De otra parte, el hecho de que a Floro se le apliquen irónicamente los diversos nombres de Apolo, recuerdan la problemática del *Laurel* y el sol que en alguna de sus empresas había hecho estampar Pellicer y que se recoge en la glosa transcrita de Villazán [vid. *supra*, nota 23].

Los ataques de Cascales en la epístola quinta de la segunda década le serían maliciosamente recordados a Pellicer en varias ocasiones durante la última guerra intelectual, ésta historiográfica y no literaria, que mantuvo en su vida. Y no sólo fue la sombra del murciano sino también la de Lope de Vega y el vejamen de las lenguas de la silva VIII del *Laurel* [ed. cit., p. 216, col B. vv. 23-30] las que fray Gregorio Argáiz y fray Diego Antonio de Barrientos, éste último amparado en el seudónimo de fray Luis José Aguilar y Losada, hicieron planear desde 1669 hasta 1675 sobre las canas del ya anciano cronista. El motivo de la polémica era la descalificación por Pellicer de los cronicos de Antonio Lupián Zapata, defendidos por ambos frailes contra cualquier tipo de razón y fuera del más mínimo cauce de cortesía académica. Lo referido a la burla de Lope podrá verse después, en la nota 30; de lo concerniente a Cascales haremos una exposición sintética ahora. Los lugares en que le fueron encarados a Pellicer los ataques de la epístola filológica fueron los siguientes: fray Diego Antonio de Barrientos en *Carta, en que se pide censura a la distinción entre el Beroso de Babilonia, y Viterbo; y a la población, y lengua primitiva de España, que ha publicado Don Joseph Pellicer de Tovar y Ossau*..., Valencia, 1673, fol. 3; fray Gregorio Argáiz en *Poblacion eclesiastica de España [...] continuada en los escritos de Marco Maximo*..., Madrid, 1669, «Respuesta a don Joseph Pellicer y Ossau [sic]», p. 114; y del mismo la *Instrvccion historica y apologetica*..., Madrid, 1675, p. 347. De las respuestas de Pellicer, la que interesa especialmente es la contenida en *El Syncello*...: «[...] Todos los que me Honran dizen desatinos? Si es el Maestro Fray Hermenegildo de San Pablo, lo son los Suyos. Si es Don Nicolas Antonio, de la misma suerte. Solo Francisco Cascales, porque me llamó casi Cinquenta Años ha. Critico, Feroz, i Temerario, es Grave Auctor, docto, i Sabio [...] A Francisco Cascales hize la Emienda siguiente el Año 1628. quando Escriví la Historia Natural del Fenix, en la Exercitacion Segunda. Allí dixé: Cascales, como si fuera Consul, ò Dictador de la Eloquencia Española, dize: En la Lengua Castellana no tenemos mas que Dos Diptongos, au, eu, como Autor, i Euterpe. Pues Pregunto: laez, Eolo, Peleo, Eaco, Blao, Ioan, que son, si para ser Diptongo hasta la Union de Dos Vocales? Alabète en el Indice, diziendo: Francisco Cascales Insigne Historiador, Notado. Pudo mas en su Animo la Emienda, que la Alabança; i Prorumpió en Dicitos, por los quales se halló despues algo Embaraçado con los Cavalleros de mi Familia en Murcia, de forma, que Yo mismo huve de tomar su Defensa, Buscandome con Cartas para ello. Vivas estan, i en ellas su Sentimiento, i Olvido de su Philologica. Il Esta que Imprimió contra mi Reproducen agora, haziendo con ella los Impostores Algaçaras, que no bastandoles sus Plumas, se sirven de las Defunctas» [op. cit., pp. 212-213]. Hasta ahora no tenemos noticia de las consecuencias violentas para Cascales de su ataque al autor del *Fénix y su historia*..., ni mucho menos de la intervención epistolar y amistosa de éste para solucionar el conflicto de su antagonista.

29. Véase, a este respecto, la referencia a los trabajos de Rozas que hacemos en la nota 22.

30. Pellicer se sumó a las honras fúnebres de Lope en dos ocasiones: la primera, con un epitafio; la segunda, participando en la *Fama posthuma*, que Pérez de Montalbán hizo imprimir en Madrid, en la Imprenta del reino el año de 1636 (fols. 100r-114r). El texto del *Epitafio en la Muerte de Frey Lope Felix de Vega Carpio*,

del *Abito de San Juan* [así se le titula en la *Bibliotheca...*, *op. cit.*, nº 28], no se conserva. El autor lo menciona en carta autógrafa a Nicolás Antonio de 1665 [Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 11262, nº 17: «[Publica] el *Epitafio*, que aun oí permanecer; cerca de su Sepultura en la Boveda de la Parroquial de San Sebastian»] y, por segunda vez, en el lugar referido de la *Bibliotheca...*, donde al título sigue el siguiente comentario: «[Don José Pellicer] Fue el Primero que celebró su Memoria en la Muerte; Siendo Quien menos devió a su Pluma en Vida. A esta Obra, i a la que se sigue [se refiere a la *Vrna sacra...*] Miró Fabio Franchi de Perusa, hablando de Don Joseph Pellicer, en el Libro de sus Exequias que Publicó en Venecia, en Lengua Italiana. Año 1635». En lo referente al facticio Franchi, es probable que el aragonés escribiese de memoria, o a través de referencias ajenas sin haber visto la obra, en la que simplemente se le menciona de pasada y se escribe su apellido con mala ortografía en una relación de escritores y amigos de Lope de Vega, sin hacer mención alguna al *Epitafio* o a la *Vrna Sacra*. [Essequevte poetiche o vero lamento delle Muse Italiane in morte del Sig. Lope de Vega..., Venecia, 1636; en la p. 77, «Pellicer». El error del año de impresión en el pasaje que transcribimos en la *Bibliotheca...* debe ser simple errata, porque el libro vuelve a citarse correctamente en el fol. 164 de la misma; este dato y la ausencia de mención de las dos obras de Pellicer en el volumen ya fueron señalados por Entrambasaguas, *Historia de una guerra...*, *op. cit.*, I, p. 236. Que Fabio Franchi es un nombre facticio y que las *Essequevte* fueron escritas en buena parte por Juan Antonio de Vera y Figueroa, embajador español a quien fingían dirigirse, ha sido aclarado por Bruna Cinti, *Homenaje a Lope en la Venecia del seiscientos* (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIV, n. 161-162, pp. 609-620), como se reseña por F. Lázaro en sus adiciones a la *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* de Américo Castro y Hugo A. Rennert (Salamanca, Anaya, 1969, p. 550, nº 331 n.11.) La expresión: *Fue el Primero que celebró su Memoria en la Muerte; Siendo Quien menos devió a su pluma en Vida*, así como otra análoga del mismo libro: *Pero quando Murio Lope de Vega, lo olvidó todo, i fue Don Joseph Pellicer, el Primero que le Puso el Epitafio, i escribió el Panegirico, [...]* Y esto sea Exemplo al *Malevolo, que Reproduce Nuevamente el Laurel de Apolo, Jugando estas Armas, contra Don Joseph Pellicer* [fol. 159], deben entenderse no como que el agravio de Lope permanecía rencorosamente en el corazón del comentarista más de cuarenta años después de haberse producido, sino como lo que realmente eran: una respuesta a Fray Gregorio Argáiz, el *Malévolo* detractor del anciano cronista, quien, cuando ya nadie lo recordaba, los había despolvado en el curso de una polémica historiográfica, la de los falsos cronicones, que complicaría la vejez de Pellicer aún más que en su juventud la guerra con Lope en defensa del gongorismo. [Dámaso Alonso, en el epígrafe: «La burla de Lope, clavada siempre en el corazón de Pellicer», del artículo *Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope* (*op. cit.*, pp. 695-696), duda, razonablemente, de la sinceridad del aragonés al componer los elogios a la muerte del *Fénix* y estima, apoyándose en los pasajes que citamos de la *Bibliotheca*, que «algo le mordía siempre allá dentro» y que «[la ofensa] nunca se le fue del alma: era un amargor que miles de recuerdos y repetidas malevolencias hacían muchas veces subir a la boca». Su juicio es probable, pero no nos consta. Lo cierto es que la *Bibliotheca...* se compuso como un gigantesco memorial de servicios a la corona para replicar a los sucesivos y numerosos ataques de los dichos fray Gregorio Argáiz y Fr. Diego Antonio de Barrientos, partidarios de los cronicones de Lupián Zapata y de otros semejantes que desde 1669 Pellicer se esforzaba en combatir (*vid. supra*, nota 28), y que las citas en ella referidas a Lope son, más que un recuerdo dolorido o rencoroso de viejas ofensas dedicado al rival desaparecido tanto tiempo atrás, una contundente respuesta al amago de reeditarlas que el dicho Argáiz hacía con las palabras siguientes: «[...] todos los que leyeren sus razones han de acudir a la Nota mía; y viendo la verdad con que hablo, y escriuo, han de conocer en su condicion la propension que tiene [Pellicer] de censurar, olvidado del laurel de Apolo [y] de los buenos, cō[n]sejos que le dio el Licenciado Francisco Cascales, y au[n]que aquel Autor le notó lo mismo que [Pellicer] el Florian censura» (Fr. Gregorio Argáiz, *Poblacion eclesiastica...*, *op. cit.*, fol. 114). El persistente Argáiz reincidió con una cita imprecisa dos años después: «No se de cierto, por quien se escriuió aquella octava rima, i Y pues dize que tantas lenguas sabe, i Diganos si ay alguna que le alabe» (Fr. G. Argáiz, *Instrucción historica...* Madrid, 1675, p. 397), dejando al descubierto que su amenaza se refería sólo a la chanza de las lenguas, y aun ésta mal aprendida. Suponemos que el hecho proporcionaría notable alivio al aragonés, que pudiera temer en la ocasión ver desvelados los ataques a su honra familiar del *Laurel* (*vid. Rozas y Marcos Álvarez* en sus artículos citados), y que tal vez para evitar especulaciones que acabasen trayendo éstos a colación, se decidió a dar al público él mismo entre los últimos folios de la *Bibliotheca* (fols. 157v-158r) el casi inocuo a que aludía el fraile, convirtiendo con maña el vejamen de Lope casi en una alabanza, como ha señalado Dámaso Alonso (*op. cit.*, p. 696).] Al *Epitafio...* y a la *Vrna Sacra...*, resaltando la generosidad de Pellicer, para

desigual³¹ se data la noticia de que José Pellicer solicitaba al trinitario una biografía y una octava en elogio de Góngora, ambas aún inéditas, anónimas y probablemente desconocidas para quienes no pertenecían al círculo de sus íntimos. Tenía el joven comentarista la intención de autorizar con ellas, incluyéndolas entre sus páginas, los belicosísimos preliminares de las *Lecciones Solemnes*. Hortensio, que no podía negarse en redondo a la solicitud, ganaba tiempo y suplicaba a su protegido y devoto discípulo que le dejase fuera de la guerra que mantenía con el círculo de Lope. Seguidamente esbozaremos las razones que pudieran moverle a ser reacio en la ocasión.

Paravicino/Vida se había redactado con el motivo y el destino específicos de figurar al frente de la colección de las poesías de Góngora que había reunido el señor de Polvoranca; este cuerpo, en el pensamiento del biógrafo y del propio compilador, daría lugar a una edición impresa patrocinada por el Conde Duque de Olivares, que nunca llegó a realizarse.³² Aun con este supuesto, y pese a la inmunidad que tan alta protección otor-

con el enemigo muerto, se refiere Jacinto Aragón de Mendoza, panegirista de Pellicer, con los siguientes versos: «Murio el Gran Lope, i su fecunda Vega, l anocheçida, mustia, informe, i ciega, l parece que quedara, l si PELLICER entonces no gravara, l al Cipres del Funesto Cenotafio, l para eterna memoria el *Epitafio*. l Y no contento de Inscricion tan grave, l para que Europa su nobleza alabe, l pues tantas vezes, se admiró testigo, l de que no le fue Lope nada amigo; l su Emulacion tempiandose en su muerte, l la sintió de tal suerte, l que erigió la *Vrna Sacra* a su Ceniza, l donde segunda vez le immortaliza» [José Pellicer, *Piramide baptismal...* Madrid, 1638, prels.: J. Aragón y Mendoza: «Elogio que refiere las obras que hasta oy ha impresso su Mayor Amigo don Joseph Pellicer de Tovar Abarca»]. Por estos versos y por el pasaje de la carta de Pellicer a Nicolás Antonio, deducimos que el *Epitafio* a Lope, probablemente una inscripción funeral de tipo epigráfico o un soneto, sería un papel volante de los muchos que en la época acostumbraban a prenderse en los túmulos. En cuanto a la *Vrna Sacra*, cabe decir que Pellicer renunció en ella públicamente a sus pendencias y reconoció la grandeza del homenajeado, no regateándole méritos y elevándole a la más eminente cumbre de la poesía lírica y dramática. Forzados nos resultan, aunque no hipócritas, los pasajes en que alude a los émulos del poeta elogiado, a sus ideas estéticas contrarias a los seguidores de Góngora y a la polémica con ellos mantenida. La complicada retórica de su alambicada prosa permite en algún caso que la ambigüedad muestre como posible elogio lo que, sin duda, era reproche personal. Algo de ello entrevicieron Castro y Rennert en los pasajes que transcriben de este opúsculo en su obra [*op. cit.*, pp. 332-333]. Pero no fue la *Vrna Sacra* el único texto salido de la pluma de Pellicer que se incluyó en la *Fama Posthuma...* publicada por Montalbán. Al menos un soneto, estampado a nombre de su hijo Hipólito, a la sazón un niño de nueve años, era obra suya y tal vez lo fue asimismo el que se imprimió a nombre de Antonio Pellicer, hermano de don José. El que se atribuye a Hipólito, lo había compuesto el comentarista gongorino en otra ocasión con finalidad muy diferente y se conserva autógrafa, encuadernado del revés, y casi suelto, en el folio 56 del mss. 2.235 de la Biblioteca Nacional, en un texto que presenta ligeras variantes respecto de la versión impresa [sobre la autoría del soneto y del otro que figura a nombre de Antonio Pellicer, *vid. J. M. Oliver, «Poesías de D...», op. cit.*, nota 3]. Simón A. Vosters [*op. cit.*, II, pp. 90-94] atribuye a Pellicer un soneto en francés y otro en italiano e insinúa que pudiera ser también suyo un tercero en portugués [*Fama posthuma...*, fols. 132r, 132v y 135 r]; sus razones, sin embargo, distan de ser convincentes.

31. A primero de octubre de 1629 va fechada la carta de Paravicino que nos transmite la noticia [*vid. supra*, nota 8]. Ya estaban, a falta de los últimos toques, *El Fenix* y *sv historia natvral*, el *Laurel de Apolo* y las *Lecciones Solemnes* prestos a salir al público y a difundir la batalla de sus autores por toda la nación y aun allende de sus fronteras.

32. Que el Conde Duque haría imprimir el manuscrito chacón era, más que un deseo, una convicción absoluta por parte de Paravicino. Así se deduce de la afirmación de *Paravicino/Vida* que luego reseñamos en la nota 67.

garía a quienes participasen en el libro, el trinitario había preferido guardar el anonimato en los versos y la prosa que aportaba, por temor de nuevas sátiras.³³ En el tiempo transcurrido desde entonces, la lucha de los *cultos* jóvenes, encabezada por Pellicer, contra Lope y los *claros*, se había encarnizado y era pública, con la ventaja para éstos del éxito seguro de las burlas declamadas desde los escenarios.³⁴ Si permitía que su nombre se mezclase o esgrimiese en la polémica, Hortensio no tenía nada que ganar y podía perder mucho. De ser así, peligraba la excelente relación que en lo formal mantenía con el *Fénix*, reforzada paradójicamente por el suceso de su controversia con Calderón.³⁵ En el peligro de esta ruptura vislumbraba la amenaza de nuevas burlas en los teatros, posibilidad que realmente le aterraba como se hace evidente en su carta.³⁶ De otra parte, no podía ne-

33. *Vid. supra*, texto correspondiente a las notas 9-10 y las propias notas.

34. Recuérdese cómo a Pellicer se le satirizaba en una comedia por su *Poema del fenix*, hecho al que se alude en el prólogo de *El fenix y su historia...*: «en vna scena ilustre vi mi Fenix mordido de la boca de vn lobo» [prel. hs. s.n. 10v. Gallardo (*op. cit.*, III, cols. 1.113-1.114) fue el primero en identificar modernamente a Lope. La Barrera (*op. cit.*, p. 292, col. B) no sabe a qué pueda aludir la frase. Dámaso Alonso (*Cómo contestó...*, *op. cit.*, p. 680, n. 8) tampoco la entiende y la relaciona, erróneamente, con otra expresión que aparecía en la dedicatoria del mismo libro: «enemigos que no contentandose con serlo dentro de si, con mostrarlo en pláticas familiares, se despejan en la mayor publicidad, lo manifiestan en el mayor teatro» (prel. hs. s.n. 7v), para sugerir como justificación de ambas una muy improbable recitación solemne del *Laurel*. Marcos Álvarez (*op. cit.*) también las identifica y sugiere la hipótesis de que el marco de las críticas fuese una Academia en la que habrían participado, entre otros, Lope y Cascales. Iglesias Feijóo (*op. cit.*, p. 153, n. 28) recuerda que La Barrera y Dámaso Alonso no consiguieron explicar la alusión del prólogo y señala lo poco convincente de la hipótesis de la recitación propuesta por el segundo. Rozas (*op. cit.*, pp. 71-73) afirma que la dedicatoria y el prólogo se defienden sólo de ataques al poema inicial y no a los comentarios eruditos, dice que Lope no conocería ni las *diatribes* ni las *Lecciones Solemnes* sino de oídas y que «scena ilustre» se refiere a una comedia representada ante ilustres personas, sin descartar las de la Casa Real. Estimamos nosotros que la expresión «en el mayor teatro» no se refiere sólo a la burla de la *scena ilustre* sino al conjunto de los ataques y sátiras que públicamente le dirigían Lope y los suyos, y que debe entenderse englobada en las palabras que la preceden en la dedicatoria: «en la mayor publicidad»; es una de las significaciones habituales en la época, recogida por el *Dic. Aut.*: «Metaphoricamente se llama el lugar, donde alguna cosa está expuesta a la estimación, o censura universal». Con este sentido usa Pellicer el término *teatro* en buena parte de su obra: «ó Grande y Erudito Teatro Español», dirá invocando a los «ingenios doctísimos de España, beneméritos de la erudición latina» [*Lecciones...*: prólogo, hs. s.n. 9r], y el pról. a su edición de las obras de Anastasio Pantaleón: «nadie quiere que passe lo que sufrió gustoso en vn aposento con pocos testigos, al Teatro de vn Libro, donde lo graue, i lo burlesco queda vinculado a la inmortalidad» [ed. cit., I, p. 16]. En cuanto a «scena ilustre», se trata evidentemente de una referencia concreta y literal al teatro, muy probablemente con el sentido exacto que Rozas le da. No es consistente por el contrario su afirmación de que en la comedia no se atacarían las *diatribes* ni los comentarios de las *Lecciones*, que, según él, Lope no conocería más que de oídas: son varios los momentos del prólogo de *El Fenix y su historia...* que hacen referencia a este tipo de ataques y buena parte de ambos trabajos se había difundido pliego a pliego entre los amigos del autor como demuestran varias de las cartas conservadas en el mss. 9/5770 de la R.A.Hi., estudiado por Iglesias Feijóo. Resulta, además elucidador el testimonio de Paravicino en su epístola [*vid. supra*, nota 8], cuando afirma que las burlas escénicas alcanzaban los comentarios de Pellicer al *Polifemo*.

35. El asalto de Calderón y sus compañeros armados al convento de las trinitarias que motivó el sermón de Paravicino contra el dramaturgo y la posterior burla de éste contra el predicador en *El príncipe constante*, ofendió gravemente a Lope de Vega, cuya hija Marcela era monja profesa en el mismo [*vid. Emilio Cotarelo y Mori (op. cit. en nota 10) y Lope de Vega, ed. de A. González de Amezcua, Epistolario de L. de V. C.*, Madrid, Aldus, 1943, IV, pp. 105-106, carta al duque de Sessa].

36. *Vid. supra*, nota 8.

garse a colaborar de manera rotunda en el homenaje que las *Lecciones Solemnes* constituían para el amigo muerto. Con ello sería inconsecuente con sus propias palabras y actos,³⁷ desagradecido a las honras que a él mismo se le dispensaban en el volumen,³⁸ e incluso correría el riesgo de perder la amistad y el respeto sinceros del autor y sus partidarios. Dividido entre afectos y temores, pesaron más éstos finalmente y a la dilación en entregar la biografía que Pellicer solicitaba, añadió la súplica de que el comentarista le ahorrara la pesadumbre del riesgo de nuevas sátiras. Es muy probable que el

37. Para sus palabras, *Paravicino/Vida*: «la amistad [de quienes habían sido afectos de Góngora en vida] que no parecía de amor propio, o miedo ajeno» [véase luego la nota 72]; para sus actos, la concesión de Pellicer de un poder de edición exclusivo sobre las obras de Góngora [*vid. supra*, nota 25].

38. Fundamentalmente la de que Paravicino hubiese sido con su oratoria culta el modelo del nuevo estilo del *Polifemo* y las *Soledades*. La idea no era invención de Pellicer, como prueba la alusión celada y poco modesta que aparece en *Paravicino/Vida* [véase luego la nota 66]. La anticipación de Hortensio a Góngora se afirma también en el elogio del trinitario que contuvo inicialmente el texto de las *Lecciones Solemnes*, suprimido en la redacción última del libro pero conservado en algunos ejemplares. Decía así: «Este pues gran varon en la redacción última del libro pero conservado en algunos ejemplares. Decía así: «Este pues gran varon [Paravicino] en su Hymno Al amanecer, que dedicó a D. Luis amigo grande suyo, y tā[n]to, que yo le escuchè de su boca dezir, q[ue] el estilo nuevo de escribir D. L[uis]. tā[n] fuera de lo comun en verso, y tā[n] superior a todos los que oi poetizan, se le deuio a la singular eloque[n]cia del M[ae]stro. Hortensio, en que auentaja a los de nuestro siglo, y q[ue] a imitacion suya en la oratoria determinò D. Luis tomar rumbo distinto de todos en la poetica, que consiguio con felicidad tantas». *Paravicino-Pellicer/Vida* vuelve a dejar incógnito el nombre del amigo de Góngora que le había inspirado el nuevo estilo, aunque en un ejemplar de 34? se registra una anotación marginal manuscrita que lo identifica con «Hortensio» [véase más adelante la nota 111]. *Pellicer/Vida* contiene un pasaje muy similar al del elogio suprimido de las *Lecciones* [véase luego la nota 203]. El comentarista, aunque ya sin afirmar la preeminencia del trinitario, vuelve a emparejarle con Góngora en el prólogo «a los curiosos» de su edición de las *Obras de Anastasio Pantaleon de Ribera*. Alfonso Reyes, al editar las variantes de los textos impresos de las *Lecciones Solemnes*, señala que Pellicer no alude a la cuestión de la precedencia en el estilo cuando publica la *Fama, exclamacion, tmvto i epitafo de aquel gran Padre, Fray Hortensio Felix Paravicino i Arteaga* (1634), «probablemente porque, muerto Paravicino, no veía ya el objeto de mantener una declaración tan comprometedora». El erudito mejicano, sin embargo, no se pronuncia sobre el motivo que pudiera haber llevado al comentarista a suprimir, aún en vida de Hortensio, su elogio en la redacción última del texto de las *Lecciones*: «Pellicer se ha arrepentido de sus declaraciones en punto a la prioridad de Paravicino sobre Góngora, y las ha sustituido, en algunos ejemplares, por una descripción de Sicilia», dice simplemente. Tras él, extractándola, Ricardo del Arco y Garay siguió su opinión. La aparición de la copia de la carta de Hortensio a Pellicer aporta nueva luz a estos problemas. Iglesias Feijóo interpreta acertadamente los nuevos datos y establece una plausible hipótesis para justificar la desaparición del elogio: «sin duda por el deseo del fraile de borrar en todo lo posible cualquier rasgo de vanidad, debió de instar a Pellicer a suprimir el pasaje, cosa que éste hizo durante la impresión». Estimamos nosotros que dicha supresión se relaciona con el temor del trinitario manifestado en la carta, y ello porque el elogio eliminado incluía un fragmento de un romance de Hortensio dedicado a Góngora, en donde le llamaba «Padre mayor de las Musas» y en que se afirmaba que el vate cordobés había elevado el estilo de la lengua en los siguientes términos hiperbólicos: «por quien las voces de España / se ven de barbaras cultas», extremos que con toda probabilidad hubiesen provocado la reacción de Lope y sus seguidores. No sabemos de cierto si Paravicino pidió al comentarista, quizá con el subterfugio de la modestia, que eliminase también este homenaje; pero sospechamos que así debió ocurrir. A ello apunta, precisamente, otra de las sustituciones del texto primitivo de las *Lecciones* que convirtió una oscura referencia a Irlanda, no demasiado amable, en un decidido elogio del país. No sabemos que la crítica se haya manifestado con acierto en este punto, pero lo cierto es que Pellicer explica la mudanza en la *Bibliotheca...* e indica que el motivo fue la intervención de Hortensio: «Aunque no se lee desta Sagrada Religion [de la de los trinitarios] Escritor Alguno que haya hecho Memoria por Impresso, de Don Joseph Pellicer, se ha-

aragonés comprendiese sus miedos y accediese a la petición de Hortensio.³⁹ En la negociación, que incluiría la retirada del elogio de Paravicino y la renuncia a la biografía del cordobés, obtendría al menos el permiso del trinitario para publicar, aunque sin su nombre, la octava que ilustrase el grabado del busto de Góngora realizado por Juan de Courbes.⁴⁰ Consecuencia directa de todo ello fue la redacción, suponemos que apresurada, de *Pellicer/Vida*, con el ánimo de sustituir en los preliminares de las *Lecciones Solemnes*⁴¹ las páginas originalmente destinadas al texto del predicador. La «nota a los lectores» explica que los problemas de tiempo para obtener las licencias para ella, impidieron por fin que la nueva biografía se imprimiese. En la voluntad del autor quedaba la firme decisión

lla con Mucho Numero de Cartas, del Mayor Varon que tuvo, (i el Primero de Nuestro Siglo) que fue el Maestro Fray Hortensio [sic] Felix Paravicino, Predicador de su Magestad, que en solo su Nombre se Incluye su Vnica alabanza. De Muchas pondrà aqui un Breve Papel Suyo; porque no le falte a Dōñ[ñ] Joseph, la Aprobacion de Religion tan Grande. Dize ansí en su Original. Señor Mio. Vm. està en Grande Altura, que de su Pluma Cuydan las Naciones. La del Padre Maestro Ricardo, es tan Digna de Credito por Sí, i por la Antigua Sospecha, que Son Españoles (Era Irlandes de Nacion) que Deve Vm. honrrarle. Oiga Vm. al Padre Maestro Ricardo, i hagame Merced, ansí en su Persona, como en la Nació[n] Dar un Par de Rasgos muy en Favor. &c. De Casa, oy lueves: Fray Hortensio. Obedeció Don Joseph Precepto tan Estimable; i ansí habló de Irlanda en los Commentarios a Don Luis de Gongora, en la Forma que allí puede Verse. Este Papel Vino Acompañado del Siguiete Epigrama. || O Ioven! Quanto Admiro tu Eloquencia, / i aun la Envidia en tal arte, que trocàra / la que en Mi Celebraste por tan Rara: / pues solo alcanço Yo su Diferencia. / Es Vn Raudal mi Estilo de Violencia / tal, que luego que empieça nunca para. / Corre acabando qual si Començàra / sin Medir el Confín a la Cadencia. / Tu Arroyo fecundissimo, i Suave, / Corres, i Paras Diestro, qual Conviene, / al compàs de las Clausulas Ceñido. / La Sylaba Final su Punto Sabe: / i en llegando a tocarle se Detiene, / sin que Pase la Pluma del Oido.» La cita es larga, pero ilustra, soneto incluido, cuáles eran las relaciones de Pellicer y Hortensio. No imaginamos cómo aquél pudiera haber suprimido el homenaje a su maestro y protector si no hubiese sido a petición suya. Además, el pasaje manifiesta claramente que las solicitudes del trinitario se cumplían religiosamente por el comentarista: la supresión de la biografía de Góngora y la inclusión del elogio de Irlanda, ambas hechas a ruego de sendas cartas, así lo corroboran. [José Pellicer, *Lecciones...*, op. cit.; ejemplar R/17344 de la Biblioteca Nacional de Madrid, columnas numeradas como 59 y 60, para el elogio de Paravicino; para el excuso de Sicilia, ejemplar R/31014 de la propia biblioteca, columnas numeradas como 63 y 64. Alfonso Reyes, *Sobre el texto de las «Lecciones Solemnes»*, cap. VII de *Cuestiones Gongorinas*, ed. cit., pp. 119-121, edita paleográficamente las variantes citadas; para la justificación de las mismas y para la cita de la *Fama, exclamacion...*, p. 124. El texto aludido del prólogo a la edición de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera lo reproducimos en la nota 27, observación A. Ricardo del Arco y Garay, *La erudicion...*, op. cit. supra, nota 22, II, p. 676. La carta de Paravicino a Pellicer la editamos en la nota 8. Iglesias Feijóo, op. cit., p. 170, nota 51, para justificar la exclusión del elogio de Paravicino en las *Lecciones*. José Pellicer, *Bibliotheca...*, op. cit. fol. 156v, para la justificación de la inclusión del elogio de Irlanda en las *Lecciones* y la ed. del soneto y carta de Paravicino. E. M. Wilson, *Inquisición y censura en la España del siglo xvii*, en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 260, no conoce este pasaje de la *Bibliotheca* y justifica erróneamente la variante de Irlanda en las *Lecciones* al invertir la cronología del texto primitivo y del que lo substituyó.]

39. Para el respeto y obediencia de Pellicer a Paravicino, véase la nota 38. Aunque cabe, consideramos remota la posibilidad de que el trinitario, simplemente, no hiciese llegar el texto de su biografía a Pellicer y que éste decidiese redactar *Pellicer/Vida* al convencerse de que su amigo y maestro no accedería a sus peticiones. Nos parece indudable que el comentarista tuviese en su poder copia de *Paravicino/Vida* como la tenía de la octava real que ilustra el busto de Góngora en las *Lecciones* [vid. supra, nota 8]. ¿Por qué no incluir la una y sí la otra, además anónima, en este caso?

40. Vid. supra, nota 8.

41. Vid. supra, nota 8.

de estamparla en el futuro al frente de una segunda parte de sus comentarios que no llegaría a realizarse.⁴²

En cuanto a lo referente a la biografía de Góngora escrita por Paravicino y que finalmente no llegó a incluirse en las *Lecciones*, quedan aún algunos puntos oscuros. ¿Había alguna razón para que el trinitario se hubiese persuadido de que la edición del manuscrito Chacón patrocinada por el Conde Duque no fuera a realizarse? ¿La iniciativa de imprimirla entre los preliminares de los comentarios del aragonés se debía a una oferta de Hortensio o a una incómoda solicitud de Pellicer? ¿Se trataba exactamente del texto de *Paravicino/Vida*? Para la primera de las cuestiones, no parece probable que Paravicino hubiese descartado la publicación de los poemas del cordobés a costa de Olivares; en consecuencia, mucho menos plausible resulta imaginar que el predicador hubiera decidido sustituir una impresión a salvo de sátiras por otra que ya las recibía mucho antes de estar concluida. Así pues, no parece que la oferta hubiese partido de él mismo. Debí ser el comentarista quien le pidió el texto, y Pellicer, que conocía perfectamente el compromiso del trinitario con el Señor de Polvoranca,⁴³ hubo de manifestarle su petición de modo que no fuese posible eludirla con la simple disculpa de la estampa pendiente y honrada por el mecenazgo del valido. Además, *Paravicino/Vida*, para su beligerante propósito, era demasiado suave, demasiado poco comprometida. En consecuencia, es lo más probable que solicitase el permiso de Hortensio para publicar una versión levemente retocada y más incisiva que la que había enviado a Chacón. Las modificaciones habrían sido realizadas por el mismo Pellicer, tal vez aprovechando los márgenes de su copia del original.⁴⁴ El resultado, que incluía varias alusiones contra Lope y los *claros*,⁴⁵ se habría entregado a Paravicino para su aprobación y revisión última. A esta vida de Góngora se aludiría en la carta del trinitario tantas veces citada y no propiamente a *Paravicino/Vida*, que quedaría esperando las prensas patrocinadas por el Conde Duque. Tras la aceptación de dejar fuera de la estacada al medroso fraile, este texto levemente aumentado quedaría encerrado en una gaveta hasta finales de 1633, ya fallecido Paravicino y libre

42. Así se afirma en la mencionada «Nota a los lectores» [*Lecciones...*, op. cit., prels., hs. s.n. 25r]. El deseo de publicar una segunda parte con comentarios a las restantes obras de Góngora, lo manifiesta, además, en la dedicatoria al Cardenal Infante [idem, hs. s.n. 5r]. Francisco de Amaya, en carta de tres de junio de 1630 y en otra algo posterior le animaba al trabajo y le recomendaba que no se olvidase de la *Comedia de Isabella* [La primera carta la publicó Pellicer en su *Syncello...* (op. cit., pp. 241-242); de ambas se conserva copia en el mss. 9/5770 de la R.A.H.I., hs. s.n. 29v-33r; las dos fueron editadas por Iglesias Feijóo, aunque la segunda incompleta: op. cit., pp. 179-180 y 181-182]. Se ha solido relacionar con este proyecto la existencia de un fragmento autógrafo titulado *Segundas Lecciones Solemnes A la Soledad Primera* [mss. 2066 de la Bibliotheca Nacional de Madrid, fols. 185r-204r], constituido por una reacomodación de los dos versos que inician la primera de las *Soledades*; si así fuese, y dado que este texto se escribía en 1638 [fol. 187v: «corre este año de 1638 en que esto se escribe»], Pellicer no habría abandonado su idea de proseguir anotando a Góngora tan temprano como supone Iglesias Feijóo [op. cit., p. 191: «El abandono de sus trabajos gongorinos [de Pellicer] debió de ser temprano, pues no parece que adelantase casi nada en la preparación del tomo II de sus *Lecciones*. Acaso hastiado por la mala acogida que algunos brindaron a su comentario, decidió dejar el campo libre a otros, que, pese a lo que se ha dicho algunas veces, no llegaron casi nunca a entender tan agudamente como él los versos del «cisme andaluz.»]

43. Así puede verse en el pasaje de *Pellicer/Vida* que sirvió a Iglesias Feijóo para identificar a Hortensio como autor de *Paravicino/Vida* [vid. supra, nota 8].

44. Véanse luego las notas 59 y 83.

45. Véanse las notas 92, 112, 116, 123 y 130.

por tanto de cualquier acechanza humana. Fue entonces cuando Gonzalo de Hoces, que había agotado ya al menos una tirada de su compilación de las obras de Góngora, lo incluyó en las sucesivas con el beneplácito del autor de las enmiendas, que reservó *Pellicer/Vida* para su acariciada y nunca realizada segunda parte de las *Lecciones Solemnes*.

2. Paravicino-Pellicer/Vida

Se publicó por primera vez en 1633, cuando Gonzalo de Hoces la imprimió en los preliminares de una de las tiradas que dicho año estampó de *Todas las obras de dos Lvis de Gongora...* Apareció luego en cuantas impresiones se realizaron sucesivamente de la misma. Figura también en otras dos compilaciones de obras de Góngora hechas a partir de la de Hoces.⁴⁶ Pellicer la reivindicó en su *Bibliotheca*, sin duda considerando que sus adiciones y rectificaciones a *Paravicino/Vida* justificaban la atribución.⁴⁷

46. En 1633 aparecieron, como queda dicho, varias tiradas de la edición de Hoces. De diversos problemas bibliográficos presentados por ellas se ocuparon Foulch-Delbosc [*Notes sur trois manuscrits des œuvres poétiques de Góngora, Revue Hispanique*, VII, 1900, p. 545, y *Bibliographie de Góngora, idem*, XVIII, París, 1908, núms. 65 y 66], Lucien Paul Thomas [*A propos de la Bibliographie de Góngora, en Bulletin Hispanique*, XI, 1909, pp. 324-325], Alfonso Reyes [*Sobre el texto... op. cit.*, p. 32, n. 7; *Reseña... op. cit.*, p. 88], *Góngora in the Library of the Hispanic Society of America — Editions of Todas las obras* [Nueva York, 1927], Homero Serís [*Las ediciones de Góngora de 1633, en Revue Hispanique*, XIV, Nueva York—París, 1927, pp. 438-442], José Simón Díaz [*Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, C.S.I.C. 1960 — en curso de publicación, XI, n.º 139] e Iglesias Feijóo [*op. cit.*, pág. 171, nota 54]. A continuación sistematizamos las observaciones que hemos realizado sobre los diferentes ejemplares conservados que hemos podido manejar de las tiradas de 1633, y sólo desde el punto de vista de la inserción o no en ellos de *Paravicino-Pellicer/Vida*, que es lo que interesa a nuestro objetivo. Percibimos la existencia, al menos, de tres tiradas distintas: A) «TODAS / LAS OBRAS / DE / DON LVIS DE GONGORA / EN VARIOS POEMAS. / RECOGIDOS POR DON GONZALO / de Hoces y Cordova, natural de la Ciudad de Cordova / DIRIGIDAS A DON FRANCISCO / ANTONIO FERNANDEZ DE / CORDOVA. MARQVES DE / GVALDALCAZAR. &c. / [Adornito] / 62. / — / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID en la Imprenta del Reino. Año 1633. / — / A costa de Alonso Perez, librero de su Magestad.» Probablemente llevase también colofón. Un volumen de 12 hs. s.n. de prels. + 230 fols., incompleto al fin y falta de diversos folios a lo largo del texto. 19,5 cms. Descripción de acuerdo con el ejemplar R/2272 de la Biblioteca Nacional, que perteneció a D. José de Arce Iturriza, cuyo nombre figura manuscrito en la portada; encuadernado modernamente, en 1974, en piel. Esta impresión no incluía *Paravicino-Pellicer/Vida*. (Debe observarse que el reclamo que sigue al pie de las erratas («A DON») corresponde correctamente a la hoja de la dedicatoria que le sigue, que comienza «A DON FRANCISCO / [...]».) B) «TODAS / LAS OBRAS / DE / DON LVIS DE GONGORA, / EN VARIOS POEMAS. / RECOGIDOS POR DON GONZALO / de Hoces y Cordova, natural de la Ciudad de Cordova / DIRIGIDAS A DON FRANCISCO / ANTONIO FERNANDEZ DE / CORDOVA. MARQVES DE / GVALDALCAZAR. &c. / [Adornito] / 62. / CON PRIVILEGIO. / — / EN MADRID en la Imprenta del Reino. Año 1633. / — / A costa de Alonso Perez, librero de su Magestad.» COLOFÓN: «EN MADRID. / — / En la Imprenta del Reino. / año de M.DC.XXXIII.» Un volumen de 12 hs. s.n. de prels. + 234 fols. de texto. 19,4 cms. Descripción de acuerdo con el ejemplar R/25192 de la Biblioteca Nacional, encuadernado en tafilete, con hierros dorados, lomo cuajado y cinco nervios. Tejuelo: «OBRAS / DE / GONGORA»; los cinco cuarteles restantes llevan entrelazadas dos «P». Otras sigaturas: En la Biblioteca Nacional: U/1904, encuadernado en pergamino, como puede observarse, esta tirada tampoco incluía originalmente la edición de la *Vida y escritos de don Lvis de Gongora* de Pellicer. Algunas diferencias presenta con la tirada anterior. Entre ellas, las siguientes: en la portada, «Imprenta» en lugar de «Emprenta» y diversa disposición en una de las rayitas centrales, que se coloca en R/2272 tras la línea de

texto que dice: «62.» y en R/25192 tras la que dice: «CON PRIVILEGIO.»; el reclamo que sigue a las erratas, que era correcto en R/2272, es anómalo en R/25192 y presenta «DEDI-», precediendo a un «A DON[...]» en la página siguiente. En ambas tiradas el adorno de las portadas es idéntico, pero diferente del que aparece en la que fue cronológicamente tercera. C) «TODAS / LAS OBRAS / DE / DON LVIS DE GONGORA / EN VARIOS POEMAS. / RECOGIDOS POR DON GONZALO / de Hoces y Cordova, natural de la Ciudad de Cordova. / DIRIGIDAS A DON FRANCISCO / ANTONIO FERNANDEZ DE / CORDOVA, MARQVES DE / GVALDALCAZAR, &c. / [Adornito] / 62. / CON PRIVILEGIO. / — / En Madrid en la Imprenta del Reyno. Año 1633. / — / A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad.» COLOFÓN: «EN MADRID. / — / En la Imprenta del Reyno. / Año de M.DC.XXXIII.» Un volumen de 12 hs. s.n. de prels. + 234 fols. 19,5 cms. En las hs. s.n. 3v-6r de los preliminares figura: «VIDA Y ESCRITOS / DE DON LVIS / DE GONGORA.» (Al fin: «A.A.L.S.M.P. / Anonymus, Amicus, Lubens, Scripsit, Moerens, Posuit.») Descripción de acuerdo con el ejemplar R/15836 de la Biblioteca Nacional, encuadernado en pergamino con correllas. Otras sigaturas: En la Biblioteca Nacional de Madrid: R/6186, encuadernado modernamente en piel; R/6143, encuadernado en pergamino con correllas y falta de las cinco primeras hojas de los preliminares; R/23626, encuadernado en holandesa con puntas; y R/17345, falta de 9 hs. en los prels. (de los que sólo conserva las hs. s.n. 4-6) que perteneció a Agustín Durán y que tiene numerosas anotaciones marginales manuscritas. (Los ejemplares que se relacionan a continuación no hemos podido consultarlos. Podrían pertenecer, por tanto, a cualquier grupo de las tiradas que realizase Hoces en 1633: en la Hispanic Society of America de Nueva York, un ejemplar que perteneció al Marqués de Jerez; en la bibliothèque Nationale de París: Rés. p. Yg. 66 que perteneció a Heredia [Simón, en la obra y lugar citados, lo identifica con el grupo que denominamos A]); en la British Library del Museo Británico: 11454.d.14 [incompleto]; en la biblioteca Mazarina de París: 11070/A.; En la Bibliothèque Municipale de Montpellier: 10261.) Simón, en la obra y lugar citados, menciona, además, un ejemplar U/225 en la Biblioteca Nacional; debe ser errata por U/1904. Como puede comprobarse, de las tres diferentes tiradas localizadas hasta ahora de Hoces-1633, sólo la que denominamos C) incluía *Paravicino-Pellicer/Vida* en su proyecto de edición inicial. Pese a ello, en algunos ejemplares de las tiradas que no la incluyeron al imprimirse, puede aparecer ésta precedida del grabado de Juan de Courbes con el retrato del poeta que Pellicer había estampado entre los preliminares de sus *Lecciones Solemnes* en 1630. Así ocurre en el ejemplar U/1904 de la Biblioteca Nacional, correspondiente a la tirada que denominamos B), único que hemos tenido a la vista con tal peculiaridad. En él, entre las hs. s.n. segunda y tercera de sus preliminares originales, se interpola un pliego de cuatro hojas; al r.º de la primera va el grabado de Juan de Courbes; al v.º comienza la «VIDA, Y ESCRITOS / DE DON LVIS / DE GONGORA.», que concluye en la cuarta r.º con la leyenda: «A.S.L.S.M.P. / Anonymus, Amicus, Lubens, Scripsit, / Moerens, Posuit.»; el v.º de la misma queda en blanco. El grabadito que incluye la letra capital «F» con que comienza el texto es el mismo que incluyó C), y que apareció en 1634-A) que describiremos después; los grabaditos correspondientes de 1634-B) y de 1634-?, de que daremos noticia también luego, son diferentes y, a su vez, diversos entre sí. Iglesias Feijóo [*op. cit.*, pp. 165-172] suponía plausiblemente que el texto de la biografía de Góngora por Paravicino que nosotros identificamos con *Paravicino-Pellicer/Vida*, se habría presentado con el ejemplar impreso que en 1628 había enviado Pellicer para que le concediesen las licencias necesarias para editar las *Lecciones*. Cabe pensar, que este pliego añadido en el ejemplar 1633-B) pudiera ser uno de los estampados en 1628 para ilustrar y autorizar los preliminares de los comentarios a Góngora, retirados por el comentarista a instancias de los miedos del trinitario. A ello nos inclinan el hecho de que su texto presente variantes tipográficas con las restantes ediciones; la ausencia, salvo en *Paravicino-Pellicer/Vida*, de otros grabaditos similares en las capitales de los preliminares de la tirada C) de 1633 y la presencia de ellos en los preliminares de las *Lecciones Solemnes*; y la inclusión, exclusivamente en él, del grabado del busto del cordobés que se hizo para las *Lecciones*. Hoces podría haber obtenido de Pellicer los pliegos que habían quedado inútiles, o bien haberlos recogido en los propios talleres de la Imprenta del Reino —donde se estampaba la tercera tirada de su edición y donde se habían compuesto las *Lecciones*—, y haberlos hecho incluir en los que aún no se hubiesen vendido de la tirada segunda, cuando tras la muerte de Paravicino, ocurrida a 12 de diciembre de 1633, obtuvo la autorización del aragonés para insertarlos entre sus preliminares. No sería extraño tampoco que algunos fueran a parar a ejemplares de la tirada a) si así lo solicitaron sus poseedores. Las ediciones de Hoces correspondientes a años sucesivos presentan en ocasiones problemas bibliográficos similares por causa de la existencia de dos o más tiradas con variantes tipográficas, pero todas ellas incluyen *Paravicino-Pellicer/Vida*. En 1634 aparecieron al menos dos, ambas en Madrid, en la Imprenta del Reino [para sus variantes, véanse: M. L. Guzmán y Alfonso Reyes, *Contribuciones a la bibliografía de Góngora, en Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 62-63, y Simón Díaz, *op. cit.*, n.º 140]: A), ejem-

plares R/8143 y R/10269 de la Biblioteca Nacional de Madrid; B), ejemplar R/4085 de la Biblioteca Nacional de Madrid y V.6558 de la Biblioteca Real de Bruselas [apud Thomas, cfr. Guzmán/Reyes, obra y lugar citado]. Una posible tirada C) hemos localizado a la que corresponderían los ejemplares que denominamos 34? en nuestra edición de *Paravicino-Pellicer/Vida*. De ella procede la biografía exenta que se conserva en el ejemplar 2/34594 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció a la Biblioteca Real. Es un tomo que contiene opúsculos y obras menores varias de José Pellicer, con anotaciones manuscritas que pudieran aclarar en algunos casos la fecha exacta del término de su redacción y que en otros resuelven erratas más o menos evidentes. El volumen debió ser formado por el mismo autor o por alguien allegado a él; las notas manuscritas pudieran ser autógrafas y lo son, desde luego, la firma y rúbrica que figuran al fin de una de las obras colectadas [*Comercio impedido...*, 1641]. Incluye una «VIDA, I Y ESCRITOS I DE DON LVIS DE I GONGORA», procedente de alguna de las impresiones de Hoces. Al final, de la mano del anotador de todo el tomo, se añade manuscrito: «1634». (Ejemplares de 1634 que no hemos podido consultar y que podrían pertenecer a cualquiera de las tiradas de dicho año, son los siguientes: R/523 de la Biblioteca Municipal de Madrid, N-234 de la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Rès. Yg. 80 e Yg. 71 de la Bibliothèque Nationale de París, y uno en la Hispanic Society de Nueva York.) La edición de Hoces se reimprimió en Sevilla por Nicolás Rodríguez en 1648, al menos otras dos veces [la existencia de variantes entre ellas fue señalada por Guzmán/Reyes, *op. cit.* n.º 14 y reseñada por Simón Díaz, *op. cit.*, n.º 144]; A), ejemplar U/1080 de la Biblioteca Nacional; B), ejemplares R/173 y R/11817 de la misma. A) carece en la portada de la dedicatoria al Marqués de Guadalcázar que ya aparece en B). Reyes/Guzmán [*op. cit.*, pp. 66-67] indican que el ejemplar de A) U/1360 de la Biblioteca Nacional contiene dos portadas, una impresa y otra grabada, y que ambas son distintas de la de B). La signatura ha cambiado y corresponde al actual U/1080; aunque el libro tenga las dos portadas referidas, la del grabado no corresponde a la edición de Sevilla y ha sido interpolada al encuadernarse el ejemplar. Se trata de un escudo de armas, a cuyo pie constan los datos de una edición diferente, realizada en Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, sin indicación del año en que imprimía. Su descripción es como sigue: «[Grabado del escudo con el lema: «MAS I ADELAN I TE» portada:] TODAS LAS OBRAS DE DON LVYS DE GONGORA I En Barios Poemas I Recogidas por don Gonçalo de Hozes y Cordoua natural de la Ciudad I de Cordoua I Dirigidas a don Fran^{co}. Antonio Fernandez de Cordoua Marques de I Guadalcázar. I CON PRIVILEGIO EN MADRID, en la enprenta del Reino. I a costa de Alonso Perez librero de su Magestad.» La existencia de esta portada prueba que hubo una tirada madrileña hoy desconocida de la edición de Hoces, diferente de las que nos han llegado de 1633, 1634 y 1654. En este último año se reimprimió de nuevo en Madrid, en la Imprenta Real a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros de Madrid; ejemplares: R/31645, R/6638, R/17110, R/20635, R/6925 y R/11856 de la Biblioteca Nacional. De esta edición hubo una reimpresión furtiva en Zaragoza, noticia aportada por Pedro Salvá y Mallén [*Catálogo de la biblioteca de Salvá...*, Valencia, 1872, I, n.º. 644] y reseñada por Simón Díaz [*op. cit.*, n.º 145]; ejemplares suyos: R/652, R/7768, R/10964 y U/5977 [olim U/5908] de la Biblioteca Nacional, y 50-7-4 del Seminario de San Carlos de Zaragoza. (Los ejemplares que siguen no hemos podido consultarlos y podrían tanto pertenecer a la edición de Madrid, 1654, o a la fraudulenta de Zaragoza: el de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela; los 253-265 y 2-81/82 y 84 de la biblioteca Universitaria de Sevilla; el 34419 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca; el R-I-A-46 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander; los 27-231 y 258 de la Biblioteca Pública de Córdoba; el de la Harvard University Library de Cambridge Mass.; el 107, 2.g.12 de la British Library del Museo Británico de Londres [apud Foulché-Delbosc, *Bibliographie de Góngora, op. cit.*, n.º 103 y Guzmán/Reyes, *op. cit.*, p. 68]; el 10191 de la Bibliothèque Municipale de Montpellier; y el Yg. 71 de la Bibliothèque Nationale de París.) Reproducido del texto de Hoces, *Paravicino-Pellicer/Vida* se imprimió también en *Todas las obras de don Lvis de Gongora...*, Zaragoza, Pedro Vergés, a costa de Pedro Escuer, 1643, en el primero de sus tres volúmenes, entre las hs. s.n. 4r-8r de los preliminares [ejemplares: R/14319 de la Biblioteca Nacional; R-IV-4-30/32 de la biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander; 46559 de la Biblioteca Mazarina de París; y el de la Hispanic Society of America de Nueva York]. Igualmente fue reimpreso en Bruselas por Francisco Poppens en 1669, entre las hs. s.n. 5r-8r de los preliminares [ejemplares: R/3500, R/30785, R/8104, U/4768 y U/8615 de la Biblioteca Nacional; 27238 de la biblioteca Pública de Córdoba; el de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela; 43-4-41 detrás de la Biblioteca Colombina de Sevilla, 111^o-115 de la Biblioteca Universitaria de Sevilla; el de la Harvard University Library de Cambridge, Mss.; 27.c.2 de la British Library del Museo Británico de Londres; 344576 de la Bibliothèque Municipale de Lyon; el de la Hispanic Society of America de Nueva York; 4^o.BL.4106 de la Biblioteca del Arsenal de París; 11070 de la biblioteca Mazarina de París; Rès. Yg. 40 y Rès. M. Yg. 12 de la Bibliothèque Nationale de París; G.4^o.560 de la Biblioteca de Santa Genoveva de París; L.E.p.3/4^o de la Biblioteca de la Sorbona de París; O.568 de la bibliothèque Municipale de Rouen].

Aparte las modificaciones de mero estilo, que ciertamente dificultan el original y le hacen a veces prácticamente ininteligible,⁴⁸ la biografía publicada por Hoces presenta, aunque escasas, algunas diferencias de contenido respecto de su modelo conservado en el mss. Chacón. Las principales son las alusiones contra Lope de Vega y la ampliación de la referencia inicial a la batalla de los cultos con el *Fénix*.⁴⁹ Cuatro noticias⁵⁰ se incluyen, además, no presentadas por *Paravicino/Vida*: que Góngora permaneció once años en la Corte; que su enfermedad se produjo durante la jornada del Rey a Aragón y que a lo largo de ella le hizo cuidar en nombre u honra de la Reina un amigo no demasiado rico; que murió el segundo día de la Pascua de Espíritu Santo; y que fue enterrado «con pocas lágrimas», pasaje que se aclara en *Pellicer/Vida* al especificar que sus familiares no colocaron lápida sobre la tumba.

No conocemos la fecha exacta de su composición, pero sí que debe ser anterior a la segunda quincena de septiembre de 1629 y que posiblemente se remonte a los meses de junio o julio del año anterior.⁵¹

3. Pellicer/Vida

La última de las tres biografías de Góngora que editamos debió redactarse durante el período comprendido entre la segunda semana de octubre de 1629 y el 27 de febrero de 1630, aunque seguramente estas fechas pudieran restringirse a los meses de noviembre y diciembre del primero de ambos años.⁵² Se halla conservada en un único manuscrito y parece autógrafa.⁵³

47. «*Vida de Don Luis de Gongora, i Argote Principe de los Poetas Lyricos*. I Imprimiela con sus Obras, todas, Don Gonzalo de Hozes y Cordova, Cavallero de la Orden de Sant-Iago, Veinte i Quatro de Cordova, en la Edicion que hizo Dellas el Año 1634. Despues se ha estampado en las Demas» [*op. cit.*, n.º. 26]. Sobre la incredulidad inicial y posterior rectificación de Foulché-Delbosc en cuanto a la autoría de Pellicer, y sobre la confusión de *Paravicino/Vida* y *Paravicino-Pellicer/Vida* por éste y Alfonso Reyes, *vid. supra* la nota 4. Para la fecha de 1634, téngase en cuenta lo señalado en la nota 46 al hablar de cómo Pellicer entregaría *Paravicino-Pellicer/Vida* a Hoces tras la muerte del trinitario.

48. Véanse después, como ejemplo, las notas 78, 95, 114, 133, 159, etc.

49. Véanse después las notas 92, 112, 116, 123 y 130.

50. De las tres primeras se da noticia por Iglesias Feijóo, *op. cit.*, p. 172; cabe señalar que la referida al día de su muerte es sólo muy leve ampliación de un dato aportado por *Paravicino/Vida*, donde al comienzo se dice que había ocurrido a 24 de mayo de 1627.

51. Que sea anterior a octubre de 1629. Lo requiere el contenido de la carta de Paravicino a Pellicer publicada en la nota 8. Si la teoría de Iglesias Feijóo [*vid. supra*, nota 46] de que *Paravicino-Pellicer/Vida* se presentó con el texto de las *Lecciones Solemnes* para solicitar las licencias de edición es cierta, estaría concluida en el período que va del 4 de junio al 12 de julio de 1628, que es el de las fechas de los primeros preliminares. La alusión a la retirada de la edición de Vicuña lo haría posterior al tres de junio de 1628 [*vid. supra*, nota 7]. Dado que la dicha alusión figura también en *Paravicino/Vida*, *Paravicino-Pellicer/Vida* se habría compuesto inmediatamente después del texto que figura en Chacón, probablemente en la segunda quincena de junio de 1628.

52. La labor no pudo comenzar antes de la recepción de la carta de Paravicino, que llegaría a poder de Pellicer alrededor del día ocho de octubre como muy pronto. Es probable que aún hubiese por parte del comentarista alguna tentativa de convencer al trinitario y nuevas súplicas de éste para que *Paravicino-Pellicer/Vida* no se publicara; ello nos situaría en el mes de noviembre. Tampoco parece plausible que esperase mucho más,

Su texto, compuesto sobre la base de *Paravicino-Pellicer/Vida*, presenta notables supresiones y adiciones respecto de la biografía primitiva conservada en el mss. Chacón. Han desaparecido: el inciso en que se habla de cómo a lo largo de los tiempos no se han salvado de las sátiras los hombres más eminentes, incluidos reyes y papas; la primera referencia a la supuesta impresión a que se destinaba *Paravicino/Vida*; el reconocimiento y justificación de cierto exceso en las licencias del estilo de Góngora; la esperanza de que el mss. Chacón se editase con el patrocinio del Conde Duque y la necesidad de restaurar la fama del cordobés en todos los lugares por medio de dicha estampa.⁵⁴ En cuanto a las ampliaciones, aparte de las que ya se señalaron para *Paravicino-Pellicer/Vida*, presenta las siguientes: el padre de Góngora era hijo segundo de la casa de su apellido y ésta, a la muerte de don Luis, estaba en posesión de Diego de Leonardo de Argote, de la Orden de Santiago; los Góngoras eran descendientes de los caballeros que participaron en la conquista de Córdoba bajo las banderas de San Fernando; varias posibles referencias críticas a Lope de Vega; noticia de la grave enfermedad del poeta cuando estudiaba en Salamanca; diversas referencias eruditas a escritores; Góngora compuesto versos latinos; Góngora asistía a la celda de Hortensio y confesó que se había inspirado en el estilo oratorio del trinitario para mudar el suyo en los poemas mayores; se amplía la noticia de la batalla literaria mantenida por el maestro tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*; así mismo la de la guerra de los gongorinos contra los enemigos del estilo culto tras la muerte de Góngora; fue enterrado en la Santa Iglesia de Córdoba, en la capilla de los Góngoras, sin poner epitafio en la sepultura; se incluye una semblanza física, moral, y cultural del poeta; se reseña la falta de cuidado del cordobés para la conservación de sus versos, que no quiso publicar; en la alusión a la edición de Vicuña se incluye la posibilidad de que hubiese sido instigada por el odio de un enemigo; se alude a la identidad del autor de *Paravicino/Vida* y de la octava real que figura ilustrando los bustos de Góngora del mss. Chacón y de las *Lecciones Solemnes*; se dice que Pellicer ofreció en vida de don Luis comentarle sus obras y que él declinó modestamente tal posibilidad; por último, se anuncia la edición de las *Lecciones Solemnes* y se ofrece la impresión de un segundo volumen de las mismas.⁵⁵

si deseaba incluir la nueva biografía entre los preliminares de las *Lecciones* y había de presentarla a las autoridades para que se aprobase su publicación. El hecho de que en ella no se acuse a Lope abiertamente de haber instigado la edición de Vicuña y de que sí se haga en la dedicatoria y el prólogo de las *Lecciones Solemnes*, pudiera indicar que *Pellicer/Vida* sea anterior a éstos y que en ellos se hubiesen insertado a última hora dichas alusiones, como uno más de los efectos agresivos provocados por la divulgación de los insultos contenidos en el *Laurel*. (La tasa, última de las licencias, corresponde a 27 de febrero de 1630 en las *Lecciones Solemnes*, y a cuatro del propio mes en el *Laurel de Apolo*.)

53. Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 3918 [olim M-7], fols. 1-6: «Vida de Don Luis de Gongora. I Por I Don Joseph Pellicer de Salas.» 200 x 150 mm; pero el fol. 6, cortado a ras de la escritura, tiene 75 x 150 mm. Fue editada en dos ocasiones por Foulché-Delbos: *La vie de Góngora par Pellicer*, en *Revue Hispanique*, XXIV, 1915, pp. 577-588; y luego en Luis de Góngora, ed. de F. D., *op. cit.*, III, pp. 296-308. También la imprimió, en una edición más divulgativa y creyéndola inédita, Aurelio Baig Baños: *Vida inédita de Góngora*, en «España y América» *Revista quincenal*, XVI, 1918, pp. 206-212 y 284-289; de ella hay tirada aparte de 150 ejemplares numerados, en Madrid, Perlado, Páez y Cía [Imprenta del Asilo de Huérfanos], 1918.

54. Véanse luego las notas 64, 67, 75, 77, 127 y 206.

55. Véanse luego las notas 191, 193, 194, 197, 199, 200, 203, 204, 206, 209, 210, 213, 216, 220 y 221.

4. Nuestra edición:

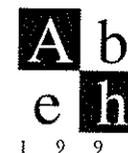
En *Paravicino/Vida* reproducimos el texto del mss. Chacón, respetando totalmente su ortografía. Las variantes de la edición de Foulché-Delbos de 1621 se ofrecen en nota.⁵⁶

En *Paravicino-Pellicer/Vida* tomamos como base el texto impreso en la tirada C) de la edición de Hoces de 1633, que denominamos 33/C. Rectificamos sus malas lecturas con las variantes que parezcan mejores en las tiradas de 1634, abreviadas como 34/A y 34/B; asimismo con las registradas en el pliego interpolado de la tirada B) de 1633, abreviado como 33?/B, y en el texto exento que presenta enmiendas manuscritas, a las que damos especial valor por ser probablemente autógrafas de Pellicer, que citamos como 34?.⁵⁷ Resolvemos algunos pasajes especialmente dudosos apoyándonos en *Paravicino/Vida* como fuente directa. Las modificaciones respecto de la impresión de 33/C se editan entre corchetes y en letra cursiva, y se anota la procedencia del pasaje modificado y la lectura sustituida de 33/C. Las variantes de 33?/B, 34/A y 34? no observadas en nuestro texto, se indican en nota, exceptuadas las meramente ortográficas. No nos ha sido posible respetar la puntuación original debido a la complicación a veces caótica del texto. Respetamos la ortografía salvo en los casos en que hayan de variarse mayúsculas o minúsculas por causa de la inserción o supresión de un punto.

En *Pellicer/Vida* respetamos la ortografía del manuscrito original y anotamos las variantes de la edición de Foulché-Delbos de 1621.⁵⁸ No consideramos las de Aurelio Baig Baños.

[La edición crítica de los tres textos biográficos se incluirá en el próximo número del ABEH.]

Juan Manuel Oliver



56. *Vid. supra*, notas 2 y 3.

57. Para 33/C, utilizamos el ejemplar R/23626; para 33?/B, el U/1904; para 34/A el R/8143; para 34/B, el R/4085; y para 34?, el contenido en 2/34594; todos ellos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

58. El manuscrito y las ediciones citadas se describen en la nota 53.

El tremendismo y su interpretación: novelistas críticos, editores perspicaces y lectores fieles

Óscar Barrero Pérez

Sabido es que las generalizaciones resultan tan útiles como procedimiento didáctico cuanto sospechosas para cualquier investigador deseoso de precisar datos, matizar afirmaciones y, en definitiva, aportar nuevos elementos de juicio para quienes sigan la senda ya señalada. Explicar la trayectoria de la novela española de posguerra basándose únicamente en el éxito de la celiana *Familia de Pascual Duarte* (1942) y en sus efectos sobre las obras narrativas a su zaga en los años cuarenta y cincuenta, sería falsear la realidad y obviar la existencia de otras muestras ajenas a la deformación casi caricaturesca de la realidad que acostumbraban a presentar esos textos poco complacientes con la sensibilidad del lector.¹

Sería inexacto no reconocer la existencia de otra novela, coetánea de la tremendista (con su apéndice socialrealista), pero sin duda menos considerada por entonces y no tan bien atendida en las páginas especializadas. Esos autores desafectos al tremendismo dejaron oír su voz en diferentes ocasiones. *Cuando amanece anocheciendo* era una estimable narración de 1948 en la que Lorenzo García Benavente satirizaba la trayectoria vital de un escritor aficionado que alcanzaba la gloria y el bienestar económico firmando novelas teñidas de color rosáceo en una España anhelante de sublimar sus necesidades materiales (el género resulta apto «para embrutecer y hacer soñar a un mocerío esmirriado por las fatales cartillas de abastecimiento», se lee en la página 74).² Cuando

1. Véase, a título de ejemplo, el artículo de Ignacio Javier López «Eulalia Galvarriato, Azorín and the Reaction against *tremendismo* in Post-War Spanish Literature», en *Hispanic Journal*, 12 (1991), pp. 341-47.

2. Cito en este caso por la primera y única edición. Omito desde ahora las referencias concretas en aquellos casos en que la identificación no plantea ningún problema (así, cuando reproduzco párrafos de prólogos o solapas).

Emilio Díaz presenta al editor su edulcorado primer original, aquel le recuerda que «esa acidez, esa amargura» de que carece el género rosa, «es necesaria en estos momentos». «No olvide que la postguerra va acostumbrando a la gente a tomar el café sin azúcar», reforzaba el personaje en cuestión (p. 61).

No todos los escritores, por supuesto, aceptaron la necesidad histórica del tremendismo (en este punto el parecido con la novela social de los años cincuenta encuentra un cierto apoyo). El virtuosismo estilístico de Pedro de Lorenzo, por ejemplo, no podía hallar ninguna identificación con la prosa directa de aquel tiempo; de ahí su queja (1955) contra «el *feísmo* de tanto periodista como hoy negrea la novela». ³ Dos años antes, Concha Espina, ya en el ocaso de su carrera, confesaba en el prólogo de *Una novela de amor* (título, ciertamente, tan poco original como el contenido que preludia) su despego con respecto a la escritura del momento:

¡Válgame Dios, qué libro tan inoportuno acabo de escribir! Sin tremendismo, sin pecados mortales, sin un morboso desafuero sensual [...], fuera de la circulación literaria actual, del gusto borrascoso y truculento que hoy se saborea con extraordinaria predilección; que se estimula y provoca con los mejores procedimientos de la industria editorial.

Claro que esa misma industria editorial se percataría pronto de que el agotamiento del tremendismo exigía una proclama antitremendista que contrarrestase el efecto comercialmente negativo de los muchos argumentos novelísticos que seguían la monocorde línea de acritud instaurada como norma. Ello explica la frecuencia con que las solapas de presentación de las novelas de los años cincuenta aluden al tremendismo como algo nefando con lo que nada tiene que ver la obra promocionada. *Caza menor* (1952), una novela de Elena Soriano no precisamente libre de ataduras con los tópicos tremendistas (descripciones, ambientes, lenguaje...), era introducida, sin embargo, con estas palabras difícilmente encajables en la realidad del texto:

Caza menor ha superado felizmente las fórmulas repelentes que en estos años han llegado a fatigar a nuestro pueblo. En un escenario natural, al aire libre, actúan unos seres absolutamente normales.

No es ésa, desde luego, la impresión que el lector recibe de la lectura de la novela en cuestión, pero sí se trataba de la que el editor quería que aquel tuviera antes de efectuar la compra. En la solapa de *Vendimia interrumpida* (1960), de Mercedes Salisachs, se promocionaba la millonaria en ventas *Edad prohibida* (1953), de Torcuato Luca de Tena, reproduciendo (con algunas alteraciones) un comentario anónimo del periódico *Levante* (6 de enero de 1959, p. 5), en que se señalaba que dicha obra «se salva de ese tremendismo en que se ahoga la novela española contemporánea» (en la solapa: «no pertenece a la corriente del tremendismo en que se ahoga gran parte de la novelística española actual»). ⁴ En fin, también el lector de *Por la orilla del tiempo* (1954), de José Co-

rrales Egea, quedaba advertido por quien redactó la solapa del libro de que no se encontraba ante «una colección de narraciones tremendistas, como podría esperarse de los temas en ellas tratados».

La editorial Colenda evidenció en los primeros años cincuenta un decidido propósito de promocionar una novelística de tonos menos acres que los dominantes en el panorama de la época. El editor del premio Fémína, de esa casa, presentaba el galardón con el siguiente alegato antitremendista como refuerzo del deseo orientador:

Lo humano no es solo lo sucio y pecaminoso, lo tremebundo y feo; no hay que suponer que el hombre sólo se caracteriza por lo bestial. [...] Después de todo, decir palabras fuertes o desvergonzadas es *menos natural* que decir cosas sencillas y cotidianas, pero bellas y dignas, y si para alguien lo natural y ordinario resulta lo otro, peor para él. [...] No parece sino que para lograr una *novela psicológica* todos los novelistas tengan necesariamente que pintar seres locos o monstruosos, como si los hombres sencillos, grises y cotidianos no tuvieran también su psicología, un alma con sus bellezas y sus profundidades. ⁵

Y el jurado que concedió en 1954 el premio Pedro Antonio de Alarcón, también patrocinado por Colenda, anotaba como uno de los méritos del relato galardonado, *El amor de la sota de espadas*, de Luis Antonio de Vega, el hecho de que en él «no hay fondos violentos ni desgarrados, ni expresiones crudas, ni escenas feas e indecentes» (firmaban el acta Francisco Guillén Salaya, P. Caba Landa y José Luis Fernández-Rúa). ⁶

El denuesto de Manuel Halcón en su prólogo a *Monólogo de una mujer fría* (1959) alcanzaba a atisbar alguna clave sociológica (tal vez la principal) del fenómeno tremendista y su sucesor socialrealista. ¿Qué tipo de público lector lo mantenía con una aquiescencia que ya le negaba la práctica totalidad de la crítica?:

Mis compañeros de oficio se han ido de una manera resuelta al campo del *miserialismo*. Asesinos, violadores, ladrones... en lo moral; vagabundos, desheredados, esclavos del destino, feos, contrahechos, tontos, alienados... llenan las páginas de los mejores libros. Son tan importantes algunos de los autores que pululan en la sórdida parcela que sería ingenuo atribuirlo a trucos literarios que no necesitan explotar; si acaso, más bien se explica por cierta morbosa avidez de la clase pudiente que compra los libros y que gusta de ver discursir —cuanto más realismo mejor— la tropa, los grupos o los individuos que sufren todo aquello de lo que ellos viven libres o lograron dejar atrás como una pesadilla.

¿Era el mismo móvil el que impulsaba al público tremendista y al del socialrealismo? ¿Eran lectores distintos los de una y otra tendencia? Creo que hay razones para postular que el acercamiento del lector a la novela tremendista se basaba en la misma atracción que guiaba los pasos de un cierto lector de la socialrealista: puede pensarse que el repertorio de deformidades que era el personaje de la primera representaba algo tan exótico como podía serlo cualquier aventura en los mares del Sur, y el cúmulo de desgracias

3. «Carta al editor», en *Angélica* (Madrid, El Grifón, 1955), p. 8.

4. Cf. también, a propósito de la solapa de *Los hijos de Máximo Judas*, de Luis Landínez, el comentario de [...], en su *Historia de la novela social española (1942-75)* (Madrid, Alhambra, 1980), p.

5. En el prólogo de la novela de Ángeles Villaría *Una mujer fea* (Madrid, Colenda, 1954, p. 10).

6. En *El amor de la sota de espadas* (Madrid, Colenda, 1955).

que se abatía sobre el protagonista de la segunda movía a esa compasión que las criaturas de Charles Dickens han provocado en todas las generaciones de lectores. Por ese sector de público común conectaban una y otra tendencia, imponiendo ambas, en definitiva, la lección superficialmente realista que venía a desear un lector poco imaginativo, como seguramente lo era el de los años cuarenta y cincuenta.

Existían, sin embargo, ciertas diferencias entre el receptor potencial de una y otra corriente. El lector politizado, universitario o intelectual (no, desde luego, obrero) del socialrealismo no había nacido como tal en los tremendistas años cuarenta, y el despolitizado lector burgués que quizá mantuvo la literatura detonante en sus inicios, probablemente en la década de los cincuenta ya había decantado sus preferencias hacia ese tipo de novela cultivada por autores como el propio Halcón o T. Luca de Tena,⁷ este último uno de los más críticos contra el tremendismo:

El tremendismo remueve las aguas menos nobles del hombre como especie zoológica, promoviendo su degradación y recreándose en ella. Mi aversión al tremendismo no se apoya tan solo en una protesta por el olvido del humor, o si se quiere de la ironía [...]; ni en la creencia oportunista de que se ha producido ya un venturoso desfase entre el gusto de los públicos, hartos de tantas aguas pútridas, y el de los escritores aferrados al placer de la basura, sino a un profundo conocimiento de que hacinar en el espacio que presta la letra impresa una colección de estupro, incestos y otras lindezas; agotar el diccionario de las desvergüenzas y el catálogo de las procacidades... es de una deleznable simplicidad.⁸

En los casos de Halcón y Luca de Tena la actividad literaria propia acompaña el rechazo teórico del tremendismo, rechazo concretado en novelas más límpidas y más asimilables por el tradicional buen gusto de la burguesía. No siempre admite lecturas tan unívocas el examen de la teoría y la práctica de otros autores. El de Mercedes Sáenz Alonso, por ejemplo, es un caso ambiguo, puesto que en su producción figuran novelas tan dispares como *El tiempo que se fue* (1951), emotiva evocación familiar que se con-

7. Aunque, por otro lado, ese mismo lector de Halcón o Luca de Tena era el de un Cela al que ya se había acostumbrado: «La fuerte unidad lingüística que presenta la obra de Cela [...] responde a una burguesía más o menos culta que, sin capacidad para trascenderlo, se asoma a su obra bajo distintas apetencias. Más acá de su sentido, Cela es así el escritor de una burguesía española que pulsa un realismo con el que se solaza y en el que no cree (no le preocupa) porque solo quiere admitir la forma más superficial de la comunicación lingüística» (Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Madrid, Planeta, 1975, p. 19, n. 7).

8. En VV. AA., *El autor enjuicia su obra* (Madrid, Nacional, 1966), p. 129. Argumentaba el novelista que «mientras el naturalismo francés coetáneo de la Pardo Bazán elige "preferentemente" temas repugnantes o desvergonzados, el feísmo da un paso más; se inspira exclusivamente en lo nefando. Pero se limita a exponerlo sin todavía tomar posición. El tremendismo no solo llega más lejos que el feísmo en la elección de lo soez, lo siniestro, lo truculento y lo vil, sino que lo exalta, elevando a categoría estética la degradación, la escatología, la truculencia y la vileza» (*ibíd.*). Emilia Pardo Bazán, refiriéndose a ese naturalismo zoliano tan próximo al tremendismo de un siglo después, había escrito: «Desapruebo, como yerros artísticos, la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prodigalidad nimia, y a veces cansada, de las descripciones y, más que todo, [...] la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. [...] Y siendo la novela, por excelencia, trasunto de la vida humana, conviene que en ella turnen, como en nuestro existir, lágrimas y risas» («Prefacio» a *Un viaje de novios* [Madrid, Manuel G. Hernández, 1881], pp. 9-10).

vierte en «canto al hogar que nuestros padres disfrutaron» (así se lee en el prólogo), y *Bajos fondos* (1949), obra repleta de elementos tremendistas: la autora habla del «clima acre y el horrible desfile» de las «lacras y miserias» de Whitechapel, el barrio de los suburbios londinenses en que trascurre una acción de «fondo morbosos», con «criaturas retorcidas» cuyos sufrimientos «han de ser tan acerbos como ruin y denigrante el ambiente que los envuelve», «ciénaga absoluta, total» (los entrecomillados proceden del prólogo del relato).

Pues bien, autora tan maleable (tremendista en 1949 y antitremendista en 1951) se muestra en su estudio sobre la narrativa española (fechado en 1971) tan hostil a la violencia expresiva de después del Pascual Duarte que llega a hablar en términos condenatorios del «realismo más brutal» que va «buscando a la fiera que existe en todo hombre y creando un neo-realismo forzado por la exageración, con situaciones y personajes embadurnados en tinta negra, expresándose soezmente» en «docenas, desgraciadamente hasta centenares, de novelas soeces».⁹

Ante ese cansancio perceptible (que no exactamente generalizado) en los años cincuenta, ¿qué de sorprendente tiene que José María Gironella se congratulara, al prologar *El desconocido* (1957), de que su autora, Carmen Kurtz, hubiera escrito «una novela en la que el protagonista, ¡por fin!, no es el tonto del pueblo, ni un guardia civil, ni un pfeito rural, ni una mentalidad asesina o erótica?»¹⁰

Parecía haberse llegado al convencimiento de que el aparente realismo tremendista estaba en el fondo muy lejano de una realidad que no necesariamente debía traducirse en un discurso realista. De hecho, la disfunción entre este y aquella revela mejor que ningún otro dato la ficcionalización en que inevitablemente incurre la novela y, por extensión, la literatura.

Para el español de los primeros años cuarenta, la realidad más viva era el recuerdo de la pasada guerra civil. A cualquier interpretación social de la literatura tremendista le resulta preciso evocar el conflicto bélico para determinar las razones del auge de aquella durante tan largo tiempo. En un caso como este, siguiendo tal línea interpretativa, la literatura (tremendista) no haría otra cosa que reflejar una situación social dada y, aún más claramente, un clima general obligadamente identificado con el de la España de la posguerra. Pero no basta con afirmar que el público de esta «era idóneo para absorber relatos sangrientos».¹¹ ¿Por qué precisamente relatos sangrientos y no, por el contrario, obras edulcoradas que hiciesen olvidar con rapidez la tragedia colectiva? Es más razonable suponer que ese lector degustaría con mayor placer cualquier novela exótica que una narración teñida de sangre y violencia. Si algo deseaba aquel desorientado público no debía de ser acumular sangre a la ya vertida entre 1936 y 1939.

Se impone, pues, la pregunta sobre las razones por las que un lector recién salido de una guerra civil y testigo por entonces de otra de proporciones universales podía sentirse atraído por el horror tremendista. Su paladar ¿no estaría ansiando platos más dulces? Con toda seguridad, sí. Pero nadie se los proporcionaba (al margen, por las característi-

9. *Breve estudio de la novela española (1939-1979) [sic]*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1972, p. 93.

10. Barcelona, Planeta, 1961, p. 8.

11. José Ortega, «Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela», en *Ensayos de la novela española moderna* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974), p. 27.

cas de su público, esencialmente femenino, y no masculino como seguramente lo era el del tremendismo, quedarían las biografías y la novela rosa, géneros de éxito en ese tiempo).

Cuando termina la guerra civil, cualquier novelista tiene conciencia clara de qué es lo que debe hacer: hablar de la reciente contienda, cargar las tintas de degeneración en uno de los bandos y presentir el porvenir de paz y justicia ofrecido por los triunfadores, entre los que él se cuenta. Pero el tema bélico tiene unas posibilidades expansivas mínimas. Pasados los primeros tiempos de exaltación, con consigna implícita o sin ella,¹² surgiría la necesidad de cubrir el vacío que iba a producirse en el mismo momento en que se agotase la guerra como motivo argumental.¹³ Una obra nacida de un estro muy peculiar, gustoso desde años atrás de lo desagradable y hasta repulsivo, provocó el impacto esperable en una sociedad sin literatura.¹⁴ Y de esta forma (pero todavía no de manera in-

mediata: el grueso de la artillería tremendista se emplearía unos años más tarde), el feísmo ocupó esa tierra de nadie abandonada por la novela de guerra. La desorientación del joven novelista encontraba así un faro iluminador: *La familia de Pascual Duarte* y la violencia destilada por ella. La moda se impuso porque ninguna otra corriente contrarrestaba sus efectos (el anecdotismo se desplegaba en múltiples frentes, demasiado dispersos para oponer algo sólido contra el tremendismo: temas sentimentales, o de gusto burgués, o de reminiscencias decimonónicas, o con sabor falangista). Ello permitía un plácido desarrollo apenas alterado por las periódicas muestras de desagrado de un sector cada vez más amplio de la crítica y, también, de unos estamentos paraoficiales que, paradójicamente, eran los mismos que habían consagrado a un Cela que, por sí solo, ocupaba todo un vacío histórico.

Cuando uno de los censores que examinaron *Las luciérnagas* (luego *En esta tierra*), de Ana María Matute, comentaba la obra, la inscribía en el «género realista, o más bien tremendista», definiéndola, además, como novela «demoledora de la fe y la esperanza humana».¹⁵ Se elogiaban los valores formales del texto, pero se rechazaba su contenido: ante los ojos del censor el tremendismo ocupaba un terreno puramente temático y no constituía un sistema de valores estéticos autónomos.

Por entonces (1953) el tremendismo era ya *subversivo*, y no manifestación positiva y elogiabile de una actividad cultural que había que dar a conocer a un mundo extranjero poco dispuesto a aceptar la validez de los intentos realizados dentro de España desde 1939. Cuando la generación del medio siglo irrumpió en la literatura española no pudo ver en ese tremendismo supuestamente disconforme con el aire respirado en nuestra patria otra cosa que un disfraz casi folclórico para contenidos arcaicos: «A menudo, el arte nacionalista adopta disfraces de signo contrario —llámese tremendismo, costumbrismo, folklorismo, etc., etc.—», escribía Juan Goytisolo.¹⁶ La realidad a que aspiraban a acercarse el neorrealismo y, con menos fortuna, el socialrealismo, no era la *realidad* tremendista. En ese punto (atínente al contenido, no a la forma, porque ésta seguía siendo la misma) sí se establecía la ruptura entre el ya viejo tremendismo y el realismo de los años cincuenta.

La lectura que el segundo hacía del primero era por completo coherente con sus propios postulados. En efecto, el fondo del texto tremendista, fueran conscientes o no sus creadores (pienso más bien en lo segundo) tenía un aroma inmovilista que no podía satisfacer al joven hermeneuta de la década de los cincuenta. En el análisis marxista de Valeriano Bozal se llega a la conclusión de que el tremendismo de Solana aboca

al idealismo del orden absoluto, necesario, un ser esencial incorregible. La mediocridad, opinamos nosotros, puede ser combatida, no nos acompaña desde la cuna o el origen del mundo, históricamente ha venido a la sociedad e históricamente puede ser eliminada.¹⁷

Y es que para la ortodoxia marxista (a la que, debe recordarse, no eran precisamente ajenos muchos de los cultivadores del realismo social), la deformación de la realidad tan-

12. Fue Ignacio Soldevila («La novela española actual (tentativa de entendimiento)», *Revista Hispánica Moderna*, 33 [en.-abr. 1967], p. 98) quien habló de esa consigna, que circularía «hacia 1940», «de abandonar el tema de la guerra». No he encontrado, sin embargo, constancia documental de esa indicación.

13. Al iniciarse el año 1940 escribía Nicolás González Ruíz: «Debe desaparecer de nuestro horizonte literario el autor ocasional, caballero excelente y respetable en su vida privada y en sus actividades corrientes, que un día fue sacado de su casa y, lo que nunca pudo figurarse él, durmió en el suelo y pasó en una infecta cárcel algún tiempo, por todo lo cual se imagina que su caso es más importante que otro alguno y nos lo refiere con toda puntualidad, no exenta de adornos dramáticos y vaciada en un estilo vulgarísimo, porque el excelente caballero no había escrito hasta entonces más que cartas a la familia. [...] Ya basta de los libros donde un señor nos cuenta que estuvo *veinte días* en tal mazmorra o treinta y dos días en tal checa, o acaso muchos meses en una Embajada» («Perspectivas de 1940, a la luz de los hechos literarios de 1939», *La novela del sábado*, nº 1 [13 en. 1940], p. 59). El deseo se plasmaba en una realidad concreta: «*La novela del sábado* ha decidido que no dará en su colección novelas donde el tema de la guerra sea el principal» (*ibid.*). Muy pocos días después, González Ruíz retornaba al tema al reseñar *Madrid-Grado*, de Francisco Camba: «Conforme nos alejamos de la guerra, los libros de guerra son mejores y van alcanzando aquella objetividad que echábamos de menos. Del mismo modo, al correr de los días, cada cual se va olvidando de su caso y siente menos la tentación de hablarnos minuciosamente de su persona, del modo como le empujaron aquellos bárbaros de las milicias y de la tristeza con que se quedó su pobrecita mujer, que es exactamente la misma tristeza con que se quedó la mía y otras cien mil pobrecitas mujeres del resto de Madrid, si es que de Madrid se tratase» (*ibid.*, nº 4 [3 feb. 1940], p. 59). ¿Rebatan estos datos la afirmación de Soldevila sobre una consigna oficial que no parecía necesario dar, a la vista del prematuro cansancio provocado por la novela de guerra?

14. Tan ficcionales como sus obras narrativas me parecen las palabras justificativas de Cela en relación con el tremendismo de los años cuarenta: «Es cierto que la tónica general de la expresión literaria en los primeros años de la postguerra española vino caracterizada por la violencia, y no lo es menos que hubo momentos en los que esa violencia no dejó ni un solo portillo abierto al último rayo de la esperanza. Ahora bien: ¿de quién fue la culpa [...] de la acritud de aquella literatura? [...] De la sociedad, por producirse de forma que el escritor, al reflejarla, quedase cegado por la tristeza, por el horro conformismo imperante; de la censura, por confundir lo que se calla con lo que no existe y preferir el olvido del mal a su curación, y del escritor, por haberse dejado llevar a veces por este juego de la censura en vez de luchar con ella o de ignorarla» («Dos tendencias de la nueva literatura española», en *Al servicio de algo* [Madrid, Alfaguara, 1969], p. 29). Aún más discutible juzgo su tesis de que «la literatura española no murió, en nuestra postguerra, precisamente porque fue vivificada por su agresividad. Sin ella, sin el motor de esa su agresividad, la literatura española, a estas alturas [...], sería no más que un fenómeno de laboratorio o de cenáculo» (*ibid.*, p. 31). Conceptos como los de intelectualismo, imaginación, depuración estilística, fantasía, renovación técnica poco deben a aquel tremendismo añejo que tanto favoreció la supremacía de ideas como las de localismo (casi provinciano), realismo lineal, mimetismo, ruralismo, etc.

15. Cf. José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura* (Madrid, Castalia, 1986), pp. 246-47.

16. «Para una literatura nacional popular», *Ínsula*, nº 146 (15 en. 1959), p. 11.

17. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 162.

to puede provenir de una idealización edulcorada como de una exageración irreal. Comentando *Los mandatos de los padres*, novela de Vladimir Kirilovich Vinnichenko, escribía Lenin en 1914:

¡Qué galimatías y qué estupidez! ¡Juntar el mayor número de horrores de todas clases, reunir en un todo el vicio, la sífilis, la maldad novelesca! [...] En la vida se dan, evidentemente, de forma fragmentaria, todos los horrores que describe Vinnichenko. Pero reunirlos y de esa manera equivale a *enlucir* los horrores, aterrorizar al lector y a su imaginación.¹⁸

La violencia, por supuesto, le era familiar al español de los primeros años cuarenta, como se encarga de recordar Monique Joly,¹⁹ pero de ese hecho objetivo no se deduce en modo alguno un presunto gusto (malsano, qué duda cabe) por lo tremendista en un lector con fuertes deseos de arrinconar en el desván de los olvidos las penalidades por las que acababa de atravesar. ¿Acaso no se convirtió en muletilla tópica por aquellos años ese «no me cuente usted su caso» que pretendía alejar del propio yo la experiencia común a todos los españoles?

Admito, sin embargo, un cierto grado de dependencia entre la práctica literaria (la del tremendismo en este caso) y la realidad social en la que nace, crece y, al término de su ciclo vital, muere. Pero no es por la hipotética afinidad ideológica por donde creo que debe establecerse aquélla. De las varias propuestas formuladas por Laureano Bonet sobre el sustento último de la moda ruralista (identificable en la práctica con el tremendismo), me quedo con la que remite a un «*signo* estético de una nación aún entonces escasamente industrializada»,²⁰ sin que ello me fuerce a asumir inviables lecturas políticas.

18. *Sobre arte y literatura*, Madrid, Júcar, 1975, p. 97.

19. Habla de «l'attrait exercé par la violence primitive des crimes du héros sur un public à la recherche, certes, de dérivatifs qui lui feraient oublier les atrocités de la guerre civile, mais à qui la violence était devenue familière» (en M. Joly, I. Soldevila y Jean Tena, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)* [Montpellier, Centre d'Études socio-critiques, 1979], p. 21).

20. «Narrativa: primera postguerra», en VV. AA., *Literatura contemporánea en Castilla y León* (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986), p. 316. Las otras dos hipótesis se basan en un «énfasis —típicamente hispánico— en un tradicionalismo popular, fuertemente nacionalista», y en «cierta filtración, tal vez, del énfasis falangista en las *bondades* o, mejor, *purezas* de la sociedad agraria frente a los *males* de la civilización urbana». Gregorio Marañón quiso distinguir el tremendismo («gesto artificioso, superficial y casi siempre insincero, hecho de deliberada batahola para impresionar»), del sinestrismo («incapacidad de ver, en el panorama del mundo, todo aquello que no fuera infeliz, funesto o aciago») (discurso de respuesta en el acto de recepción de Cela en la Real Academia Española, en C. J. Cela, *La obra literaria del pintor Solana* [Madrid, Sala, 31972], pp. 87-88). La diferenciación (inexistente, a mi juicio) no ha prosperado ante los ojos de la crítica. A título anecdótico, registro aquí, como originalidad casi exótica, la interpretación que vio en el tremendismo nada menos que «una prolongación más agudizada de una tendencia general a situar el concepto de Dios —o el sustituto de Dios— en el contexto de una Voluntad odiosa, enigmática y caprichosa» (Sherman H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española. Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela* [Barcelona, Seix Barral, 1965], p. 22). En 1949 Enrique Casamayor había relacionado el tremendismo poético con el hecho de que «el hombre está solo, desolado, inválido y fatal frente al poderío y al secreto de la tierra y del cielo» («Tremendismo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 9 [mayo-jun. 1949], p. 747).

El debate promovido por la literatura tremendista avanzaba las discusiones, en revistas y obras de creación, que suscitarían el objetivismo y el socialrealismo (el neorrealismo siempre mantuvo limpia su faz, y no parece que hoy haya razones de peso para revisar esa idea). Era un elemento común a todos ellos el que alimentaba la polémica, desde 1943 hasta los primeros años sesenta: la validez del realismo como concepto de aplicación literaria y las diversas formulaciones, asumibles o no, enriquecedoras o esterilizantes, que aquél podría adoptar. Lo que se debatió durante todo aquel tiempo fueron las virtualidades e insuficiencias del realismo, no las posibilidades de la imaginación, la invención formal o la fantasía. Ello da idea de cuáles eran las preferencias de la narrativa española de aquel tiempo.

Óscar Barrero Pérez
Universidad Autónoma de Madrid



Camões y España

Clive Willis

Es a España a la que el poeta nacional portugués debe inicialmente su proyección como escritor digno de un público internacional. Por lo tanto, es apropiado considerar la relación de Camões con España cada vez que se evalúe su reputación. Inevitablemente, la lógica nos sugiere cuatro apartados: España en Camões, la influencia en Camões de la literatura española, la obra de Camões en castellano, y la opinión de España sobre Camões.

Nuestro enfoque está en gran parte condicionado por la necesidad de reconocer la unidad subyacente en la literatura de la Península Ibérica hasta la mitad del siglo XVII, que fue tan a menudo ejemplificada por un saludable bilingüismo que se extendió desde la lírica galaico-portuguesa hasta Luis de Granada y Francisco Manuel de Melo.

La unidad literaria se destruyó una vez que Portugal recobró su independencia después de sesenta años (1580-1640) bajo los Felipes. Esa independencia fue muy disputada —con conflictos fronterizos hasta 1668— y considerada por lo general precaria incluso hasta la II Guerra Mundial: lamentablemente las relaciones entre España y Portugal se han caracterizado por una alternancia de apatía y hostilidad que duró tres siglos, de modo que su dilatada unidad literaria se quebró. Es bien reciente, tras la entrada conjunta en la Comunidad Europea en 1986, la existencia de una clara sensación de una nueva asociación entre España y Portugal, aunque es demasiado pronto para predecir su efecto sobre la literatura a largo plazo.

España en Camões

Empezamos con un tema referente a la nomenclatura. El término latino *Hispania* y sus equivalentes románicos se referían en su origen a toda la Península Ibérica. El más

raro étimo *Iberia*, como Plinio el Viejo recuerda en su *Naturalis Historia* (III.iii), se limitaba primero al área regada por el Ebro, hasta que los griegos lo aplicaron a la península completa.

Sin embargo, fue el Rey Fernando el Católico quien primero se apropió del término *España* para describir los dominios en los que reinaba con Isabel. Fernando, en efecto, indujo a su protegido, el infame Papa Borgia Alejandro VI, a que le otorgara el título de «Rey de España», lo que provocó las airadas protestas del rey Manuel de Portugal.¹ Sin embargo, se solía hacer referencia al hecho de que los sucesores de Fernando reinaban en «los reinos de León, Castilla, Aragón, etc., etc.», práctica que sólo terminó en 1715, cuando ya se había reducido a la mitad el patrimonio europeo. En todo caso, la unión de las coronas en 1580 hizo factible el uso del término *España* en sentido político al menos hasta 1668; en esta época el uso del término estaba profundamente implantado en la práctica, en anticipación a su adopción general en 1715. El uso político del término queda ampliamente ilustrado en *Henry VIII* de Shakespeare (c. 1614), donde Catalina de Aragón cumple las aspiraciones de su padre, Fernando el Católico, al describirle como «Rey de España» (II.iv).

Después de este preámbulo, no nos puede sorprender que Camões use *Espanha* y *espanhol* (o *hispano*) como términos básicamente geográficos, con los significados respectivos de 'Iberia' e 'ibérico'; hay no menos de diecinueve casos sólo en su poema épico *Os Lusíadas*. Los portugueses, en efecto, eran «uma gente fortíssima de Espanha» (I.31); pero además, aunque esta epopeya al estilo de la *Eneida* celebra el hallazgo de la ruta marítima a la India por Vasco de Gama, proporcionaba sobrados motivos de orgullo a todas las tierras al sur de los Pirineos; «a nobre Espanha» era «cabeça [...] de Europa toda», como Camões hace patente al principio del Canto III, escribiendo a su vez y con genuina admiración sobre las «nações diferentes» de las varias regiones y provincias que añaden lustre a la Península:

Tem o Tarragonês, que se fez claro
sujeitando Parténope inquieta;
o Navarro, as Astúrias, que reparo
já foram contra a gente maometá;
tem o Galego cauto, e o grande e raro
Castelhana, a quem fez o seu planeta
restituidor de Espanha e senhor dela;
Bétis, Leão, Granada, com Castela. (III.19)

Era natural que cada vez que Camões dirigía su mirada hacia el este, el foco principal, tanto de arriba como de otras partes, recayese sobre Castilla, el reino que había abanderado la *reconquista* y representado una seria amenaza a la independencia portuguesa. El tradicional y mal aceptado cliché, no limitado al uso lusitano, de «la arrogancia castellana» se expresa en *Os Lusíadas*, donde cuatro veces se describe a los castellanos como «soberbos». Sin embargo, a pesar de que a Camões le produjo una inmensa satisfacción la aplastante derrota portuguesa de la invasión castellana de 1385 en Aljubarrota, fue generoso en su alabanza al «bravo Castelhana» y a su ataque contra el mundo árabe (III.114). También

reconoció con prontitud el poeta portugués que el proceso de abrir las rutas marítimas y comerciales de nuestro planeta, y de establecer colonias, era una hazaña compartida con la nación que, según escucha Vasco de Gama de boca de la diosa del mar Tethys, es «Castela, vossa amiga» (X.139.5). Aquí, claramente, hay un caso de sinécdoque, al representar «Castela» el país que ahora se llama España. Además, en el siglo XVI, las viejas enemistades habían cedido temporalmente, aunque continuaba una rivalidad amistosa.

La deuda de Camões con la literatura española

Como hombre de letras, Camões fue un producto típico de su época, beneficiario de una extensa lectura de la literatura latina y al menos familiarizado con el contenido de las epopeyas homéricas y con los fundamentos del pensamiento aristotélico y platónico. Muy versado en las formas tradicionales del verso medieval tardío (*la medida velha*), dominaba también las obras de los italianos Petrarca, Sannazaro y Ariosto, singularmente el primero de éstos.

Como muchos hombres de letras portugueses de la época, Camões era bilingüe, y usaba el castellano con soltura, aunque con algún *lusismo* ocasional. La razón principal que convencionalmente se aduce para explicar este fenómeno es la larga sucesión de reinas castellano-hablantes y sus séquitos, que dominaron la práctica literaria en la corte portuguesa; ciertamente este entorno siguió siendo el foco principal de la mayor parte de la secular actividad literaria, y el castellano fue su segunda lengua. Cualesquiera que fuesen las razones, la poesía lírica, las obras de teatro y la correspondencia de Camões están abundantemente tachonadas de alusiones, fragmentos e incluso citas más extensas que revelan un profundo conocimiento de canciones castellanas —*romances*—, la poesía de Jorge Manrique y, por supuesto, *La Celestina*; pero, en especial, conocía a Boscán y a Garcilaso —se refiere a los dos por sus nombres—, y es evidente que poseía una copia de la primera edición de 1543 de sus obras recopiladas. Si incluimos *Os Lusíadas*, debe de haber unas 20 ocasiones —en un cálculo prudente— en las que cita o parafrasea sus poemas; hay, sin embargo, muchísimos más ejemplos en los que se percibe un continuum de influencia o intertextualidad que nos recuerda al noble cuarteto de Petrarca y Sannazaro, Garcilaso y Boscán.

La alta consideración del poeta portugués hacia Garcilaso es evidente cuando, a mediados del siglo, lo caracteriza como «o brando e doce Lasso castellano» en las «Oitavas sobre o Desconcerto do Mundo» (200) o cuando en su obra teatral *Filodemo* describe a la heroína como «mais branda que um soneto de Garcilaso» (III.219). En la misma obra, Camões despelleja a los dandis de cabeza-hueca que «gabam mais Garcilaso que Boscúo», pero de hecho no leen los textos (III.152); en la primera de las dos cartas suyas que se conservan de Lisboa, zurra aún más a los mismos dandis por tener un ejemplar de la obra de Boscán en la manga (¡*je ipso facto* de la obra de Garcilaso también!), como ayuda para cortejar al sexo opuesto, y terminan sencillamente siendo víctimas de las alcahuetas; *a fortiori*, no es sorprendente que, en su *Carta de Goa*, Camões diga que las mujeres de Goa están lejos de ser sensibles a las galanterías de Petrarca y Boscán... Pero no resulta extraño que Camões tenga una mayor deuda con Garcilaso que con su amigo catalán, y no sólo con los sonetos sino también con las églogas, y muy especialmente, como vamos a ver, con la celebrada «Primera» Égloga (que, como es bien sabido, fue cronológicamente la segunda de Garcilaso).

1. Harold V. Livermore, *New History of Portugal* (Cambridge: University Press, 1966), p. 134, nota 1.

La obra de Camões en castellano

Cuando examinamos las obras de Camões en castellano, no parece tan extraño que se le haya situado en un lugar preeminente sobre la base de esta sola producción; un ejemplo significativo es la inclusión de tres de sus poemas líricos, junto a otros de Gil Vicente y Sá de Miranda, en la antología de poesía española del Siglo de Oro de Arthur Terry. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que en los últimos años el canon de la producción de Camões se ha restringido. Esta situación se explica por lo siguiente: cuando estaba en Mozambique en 1569, después de pasar unos 16 años en Oriente, a Camões le robaron el corpus completo de su obra lírica, aunque parece razonable suponer que siguiera escribiendo poesía la última década de su vida e, indudablemente, que fuese capaz de recordar en su integridad algunos de los poemas perdidos. Muchos poemas de la colección perdida habían sido copiados previamente para amigos, pero la colección como tal nunca volvió a aparecer. No tenemos medios que nos permitan asegurar, por tanto, de cuántos poemas se ha visto privada la posteridad. La reconstrucción póstuma de manuscritos dispersos (de los que no existen originales autógrafos) condujo a la edición de sus poemas líricos en 1595 y 1598, y a todo tipo de adiciones posteriores, aunque la mayoría de estos añadidos carecen de autenticación. No se estableció un «stemma» riguroso, libre de intuiciones estéticas sentimentales, hasta 1985, obra de un erudito brasileño, Leodegário de Azevedo Filho.² Su método se basa en el testimonio necesariamente personal de aquellos amigos y conocidos del poeta que le sobrevivieron, a su muerte en 1580. Según esto, Leodegário insistió en que todos los poemas «canónicos» requieran la confirmación de haber aparecido en las dos ediciones, la de 1595 y la de 1598, más una presencia, al menos, en uno de los manuscritos existentes del siglo XVI; como alternativa, la aparición en una de las dos ediciones impresas, con el respaldo de dos manuscritos del siglo XVI, también conferirían la condición de auténtico. La evidencia de la tercera edición, la de 1616, de la que ha dependido tan gran parte del corpus convencional de Camões, fue considerada por Leodegário demasiado remota, especialmente en circunstancias en que muchos de los poemas de estas primeras ediciones han resultado ser obra de otros poetas.

La amarga consecuencia de la implacable y muy plausible metodología de Leodegário fue la exclusión de todos los 47 sonetos en castellano que, de vez en cuando, se habían atribuido a Camões; de las 16 redondillas en castellano sólo sobrevivieron cuatro, con otras seis mantenidas «em ritmo de espera», es decir, a falta de otro testimonio para su inclusión definitiva. Además de estas cuatro redondillas, otras obras auténticas de Camões en castellano son: parte de una égloga, el diálogo de las parejas de personajes de baja extracción en cada uno de sus tres autos, y otra redondilla en la carta escrita supuestamente desde Ceuta (esta última tiene una *glosa* en castellano y una *glosa* en portugués). Todas estas redondillas son interesantes, incluso divertidas, pero no tienen gran importancia. Una de ellas, «Justa fue mi perdición», toma su *mote* de Boscán, mientras otra, «Este mundo es el camino» (conocida también como «Disparates da Índia»), toma su *incipit* de Jorge Manrique, pero luego ofrece solamente 13 versos en castellano de un total de 175...

2. Leodegário de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, 2 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984-89).

Las otras dos redondillas autenticadas son muy breves, por lo que podemos citarlas completas. Ambas empiezan con un *mote alheio* (es decir, *mote ajeno*), seguramente tomado de algún estribillo popular castellano. El primer *mote* es «Vos tenéis mi corazón», seguido de una *glosa* ligeramente ingeniosa:

Mi corazón me han robado;
y Amor, viendo mis enojos,
me dijo: «Fueste llevado
por los más hermosos ojos
que desde vivo he mirado.
Gracias sobrenaturales
te lo tienen en prisión.»
Y si Amor tiene razón,
señora, por las señales,
vos tenéis mi corazón.

En la otra redondilla el *mote* dice:

De dentro tengo mi mal
que de fuera no hay señal.

La *glosa* continúa:

Mi nueva y dulce querella
es invisible a la gente;
el alma sola la siente,
que el cuerpo no es dino della.
Como la viva centella
se encubre en el pedernal,
de dentro tengo mi mal.

Esta última redondilla es de hecho el único poema legitimizado de los tres de la antología de Arthur Terry: Leodegário rechaza totalmente el soneto «El vaso reluziente y cristalino» y deja «em ritmo de espera» a la deliciosa redondilla «Irme quiero, madre».

El teatro de Gil Vicente y el de la posterior escuela vicentina hizo surgir con frecuencia obras que empleaban ambas lenguas. En el caso del propio Gil Vicente, debido a su papel especial en la corte portuguesa, se da una tendencia general, si no universal, a que los personajes más nobles, las *figuras de siso*, utilicen el castellano, y las clases inferiores recurran al portugués. Pero en los dramaturgos de la escuela vicentina, Camões incluido, el sistema se invierte: Son las *figuras de siso* las que hablan portugués y las clases trabajadoras y los criados los que se expresan en castellano.

En *Os Enfatries*, la adaptación que hizo Camões del *Amphitryon* de Plauto (sin duda, una de las 38 de Giraudoux), el dios Mercurio, igual que Júpiter, habla portugués; sin embargo, pasa a hablar español cada vez que, actuando como su doble, se encara con Sóssia, el sirviente hispanohablante. Mercurio es de hecho el único personaje consistentemente bilingüe del teatro portugués del siglo XVI; en efecto, la original comedia de situación de Plauto se realza gracias a los cambios de código lingüístico de Mercurio.

En el *Auto del-Rei Seleuco*, que deriva de Plutarco via Petrarca, aparece un galeno hispanohablante que diagnostica la enfermedad del hijo del rey (a saber, su amor por su joven madrastra). Este *auto* está muy bien resumido en la redondilla «De dentro tengo mi mal». En la comedia, sin embargo, domina la escena el histrionismo de Sancho, el ayudante hispanohablante del médico, cuyo papel es el único intento logrado por parte de Camões de hacer comedia de caracteres.

De las tres obras de teatro de Camões, la más digna de mención es *Filodemo*, especialmente notable en su primera representación en Goa ante Francisco Barreto, el nuevo gobernador de la India, en 1555, tres años antes de la primera producción jesuita en Goa y, por tanto, la primera representación de drama europeo alguno fuera de Europa.³ Este hecho extraordinario, recordemos, precede al nacimiento de Lope de Vega en siete años y al de Shakespeare en nueve. *Filodemo* es claramente una obra en la línea de *La Celestina* (aunque en modo alguno de la misma longitud); al igual que en sus dos obras previas, Camões vuelve a introducir dos personajes hispanohablantes: uno, un pastor (que, como el médico anterior, lleva a cabo el *dénouement*) y el otro, su hijo, el *Bobo*, que es un bufón menos logrado que Sancho pero que fue concebido obviamente como una figura paralela. Para que no se llegue a la conclusión de que la naturaleza cómica de los papeles de Sósia, Sancho y el *Bobo* se corresponden con la opinión de Camões sobre los españoles, haremos bien en recordar los serios propósitos del médico y del pastor y en considerar que, al menos en su origen, a Mercurio se le presenta como *figura de siso*.

El logro supremo de Camões como versificador en castellano es indudablemente su celebrada égloga «Que grande variedade vão fazendo», considerado habitualmente el mejor de sus poemas en este género. Se distingue de sus otros grandes poemas líricos italianizantes por el hecho de que la parte final está compuesta en castellano. Contiene muchos ecos de la Égloga I de Garcilaso, pero existe una clara diferencia: mientras el poema de Garcilaso lamenta la muerte de la hermosa portuguesa Isabel Freire, el dolor de Camões está en relación con la defunción del heredero del trono portugués y también con el fallecimiento de un joven noble, cuyo tutor probablemente había sido el propio Camões. El noble era D. Antonio de Noronha, muerto por los moros en una emboscada en el norte de África en 1553, muerte que también produjo un soneto heroico de la pluma del poeta; por cierto, él se refiere a ambas composiciones al final de su carta desde Goa; esto nos corrobora que se debió componer en 1554 (o 1555, como muy tarde) —y que el lugar de composición fue la India—, pocos meses antes de la representación de *Filodemo*.

El heredero del trono portugués, amigo también él del joven D. Antonio, era el príncipe João, que había muerto de tuberculosis, con sólo 16 años, a principios de enero de 1554; su defunción ocurrió dos semanas y media escasas antes del nacimiento de su hijo, el malhadado D. Sebastião. Su viuda era Dona Joana de Austria, hija de Carlos V, e hispanohablante, como era el caso de tantos de sus predecesores, consortes de monarcas y herederos del trono. En cuanto a João, se le había considerado heredero de Carlos V, con preferencia a su único hijo Felipe. Camões, por tanto, puso en boca de Joana la parte final de su égloga, adoptando el apenas camuflado anagrama de Aónia. En un momento en que estaba teniendo lugar un violento debate en los círculos literarios portu-

gueses con respecto a si era apropiado escribir en castellano, la observación que Camões hace a Umbrano, a través de Frondélio, es significativa: «Nota e vê [...] / quão bem que soa o verso castellano» (395-96). Camões, sin embargo, defendía la teoría de que la lengua portuguesa estaba más próxima al latín, llegando a observar en *Os Lusíadas* (1.33.8) que el latín se había convertido en portugués sólo «com pouca corrupção» y la proximidad al latín era de gran importancia para los humanistas del Renacimiento. Siguen a continuación los 43 versos del lamento de Aónia:

- 400 ¡Alma, y primero amor del alma mía,
 Espíritu dichoso, en cuya vida
 la mía estuvo en cuanto Dios quería!
 405 ¡Sombra gentil, de su prisión salida,
 que del mundo a la patria te volviste,
 donde fuiste engendrada y procedida!
 Recibe allá este sacrificio triste
 que te ofrecen los ojos que te vieron,
 410 si la memoria dellos no perdiste.
 Que, pues los altos cielos permitieron
 que no te acompañase en tal jornada,
 y para ornarse sólo a ti quisieron;
 nunca permitirán que acompañada
 415 de mí no sea esta memoria tuya,
 que está de tus despojos adornada.
 Ni dejará, por más que el tiempo huya,
 de estar en mí con sempiterno llanto,
 hasta que vida y alma se destruya.
 420 Mas tú, gentil Espíritu, entre tanto
 que otros campos y flores vas pisando,
 y otras zamponas oyes, y otro canto,
 ahora embebecido estés mirando
 allá en el Empireo aquella Idea,
 425 que el Mundo enfrena y rige con su mando;
 ahora te posuya Citera
 en su tercero asiento, o porque amaste,
 o porque nueva amante allá te sea;
 ahora el Sol te admire, si miraste
 430 cómo va por los Signos, encendido,
 las tierras alumbrando que dejaste:
 si en ver estos milagros no has perdido
 la memoria de mí, o fue en tu mano
 no pasar por las aguas del olvido,
 435 vuelve un poco los ojos a este llano,
 verás una que a ti, con triste lloro,
 sobre este mármol sordo llama en vano.
 Pero si entraren en los Signos de oro
 lágrimas y gemidos amorosos,
 que muevan el supremo y santo Coro,
 la lumbre de tus ojos tan hermosos
 yo la veré muy presto; y podré verte,
 que, a pesar de los Hados enojosos,
 también para los tristes hubo muerte.

3. Mário Martins, «Teatro sagrado nas cristandades da Índia portuguesa (séc. XVI)», *Didaskália*, 5 (1975), pp. 155-190 (p. 158).

El tema del monólogo de Aónia es, por supuesto, un lugar común: el hilo de la memoria que une a los muertos con los vivos, junto a la firme creencia en una reunión final en el Paraíso. Nos vemos forzados a recordar el celebrado lamento de Nemoroso por Elisa, es decir, Isabel Freire, en la Égloga I de Garcilaso. Especialmente comparables son los 28 versos de la declamación final de Nemoroso, que empiezan con las palabras «Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides» (394-421). La «tercera rueda» de Venus (400), la tercera esfera celeste, el lugar de reunión de Garcilaso e Isabel, es el «tercero asiento» (422) de la égloga de Camões (Citerea es, por descontado, Venus, y «posuya» es el único *lusismo* flagrante del poeta: quiere decir *posea*). Juan de Mena en *Las Trescientas* se había referido a la tercera esfera celeste como el «tercer cerco», pero sin el compromiso neoplatónico de Camões o, relativamente hablando, ni siquiera el de Garcilaso.

Otis Green ha realizado un comentario sobre el poema de Garcilaso destacando el papel ambivalente de Venus, cuya función se extendería hacia arriba desde la tercera esfera a la esfera superior del Empíreo, según se presenta en los sistemas ptolemaico y neoplatónico (que pronto el *De Revolutionibus* de Copérnico iba a hacer estallar).⁴ Elisa, como Venus, se mueve entre las dos esferas, según se trate del Amor Terreno (la tercera) o del Absoluto (el Empíreo).⁵ De modo semejante, en el poema de Camões el príncipe muerto alterna entre la Visión Beatífica en el Empíreo (418-420) y el reino de Venus (421-422). Lo que advertimos en Camões es un léxico muy específico de su neoplatonismo, con la elección deliberada de los términos «Empíreo» e «Idea», mientras que la postura de Garcilaso es más implícita; pero es que Camões era un neoplatónico renacentista más acendrado, particularmente —aunque no exclusivamente— en *Os Lusíadas* y en la majestuosa redondilla titulada «Babel e Sião». En contraste, el platonismo de Garcilaso estaba poco más desarrollado que el de Dante (especialmente según se nos revela en los Cantos III, IV y VIII del *Paradiso*), pero éste no tenía texto platónico alguno al que recurrir más que el *Timeo* (especialmente *Timeo*, 35-40).

El elemento neoplatónico en el monólogo de Aónia se destaca especialmente en los versos 400-402. La noción del alma atrapada en una prisión terrena, antes de su glorioso canto de cisne a la hora de la muerte y la vuelta a la «patria» de la que procede, aparece por vez primera en el *Fedón* (62b) de Platón. La imagen de la prisión había sido usada por Garcilaso en su Égloga III, dirigida a María Osorio Pimentel: «Libre mi alma de su estrecha roca / por el Estigio Lago conducida, / celebrándote irá» (13-15), donde la palabra «roca» es un italianismo, ya que *rocca* tiene en italiano el significado de 'prisión' o 'mazmorra'. Esta imagen se encuentra otras tres veces en la poesía de Camões: en *Os Lusíadas*, el gigante Adamastor la usa cuando predice las trágicas muertes de Manuel de Sousa Sepúlveda y su familia tras el naufragio cerca del Cabo de Buena Esperanza (V.48), y también aparece al referirse a la muerte heroica en combate de Lourenço de Almeida (X.31); el tercer ejemplo está en las «Oitavas sobre o Desconcerto do Mundo», en la parte en que Camões discute con el propio «Platão divino» sobre la finalidad de la vida y su secuela (97-108). Relacionado con esto, el concepto del canto de cisne

4. Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, 4 vols. (Madison: University of Wisconsin Press, 1963-66), I (1963), pp. 158-160.

5. En la línea de los comentarios de Green, ténganse también en cuenta los de Georges Le Gentil, *Camões* (París: Hatier-Boivin, 1954), pp. 126-127.

(*Fedón*, 84e-85a) es un «topos» más frecuente en la lírica renacentista y está presente, por ejemplo, en la poesía de Boscán y Sá de Miranda y, de forma notable, en la Égloga II de Garcilaso (554-559). Esta última es una posible fuente del uso ulterior que hace Camões en un soneto y en una *canção* (sin mencionar una elegía que Leodegário ha excluido), aunque Hernâni Cidade ha sugerido que era igualmente posible que Camões conociese también el texto platónico (en la traducción latina de Ficino).⁶

La ansiedad por reunirse con la «divina Elisa» en un mundo perfecto proporcionó a Garcilaso material para los dos majestuosos sonetos «Oh dulces prendas» y «Oh hado ejecutivo»; hay muchos precedentes del tema, que se remontan, a través de los sonetos de Petrarca a Laura, hasta la reunión de Dante con Beatriz en el *Paradiso*. Es importante recordar aquí que en el Renacimiento se otorgaba un gran valor a la habilidad de parafrasear las ideas e imágenes de distinguidos predecesores. La más profunda expresión de esta ansiedad en Camões se encuentra presente, a mi entender, en el que es probablemente su soneto más famoso, «Alma minha gentil», compuesto en portugués; se ha afirmado a menudo, aunque no hay datos totalmente concluyentes, que este soneto estaba dedicado a una amiga china que se ahogó tras naufragar ambos a la salida del delta del río Mekong en un supuesto viaje que realizó Camões de Macao a Goa más o menos en 1560 (*Os Lusíadas*, VII.81, X.128).⁷ Sea cual sea la realidad biográfica, se puede destacar que el tratamiento que Camões hace del tema supera los aciertos de sus antecesores literarios: es indiscutible que la perfección de la estructura y profundidad de sentimiento de este soneto son incomparables. Sin embargo, está basado en cimientos excavados por Petrarca, especialmente en su «Anima bella» y «Questa anima gentil», y levantados por Garcilaso de la Vega:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida, descontente,
repousa lá no Céu eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma cousa a dor que me ficou
da mágoa sem remédio de perder-te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te
quão cedo de meus olhos te levou.

6. Hernâni Cidade, *Luís de Camões: o Lírico*, 2a ed. (Lisboa: Bertrand, 1952), p. 167.

7. Cidade, p. 58.

Recepción española de Camões

La teoría crítica literaria de la primera mitad del siglo XVI había situado a la poesía épica en la cima del logro creativo, reemplazando el lugar central que la Antigüedad grecolatina concedía al teatro, pero la producción al estilo de Homero o Virgilio se había hecho esperar, especialmente en la Península Ibérica. Tras una docena de vagos intentos por parte de otros, Alonso de Ercilla publicó la primera de las tres partes de *La Araucana* en 1569. El primer hito fue, no obstante, *Os Lusíadas*, en 1572.

A partir de entonces hay una cascada de poemas épicos en español y portugués durante los setenta años siguientes que supera fácilmente el centenar.⁸ Dos traducciones españolas de *Os Lusíadas* aparecieron en 1580 y una tercera en 1591, mientras se publicaban 28 ediciones en portugués bajo los Felipes. Felipe II tenía en alta consideración la obra de Camões, llegando a dictar un decreto a favor de Benito Caldera (uno de los dos traductores de 1580) concediéndole el privilegio de venta en exclusiva durante veinte años, añadiendo el apéndice decididamente utilitario de que era «un libro provechoso para los profesores de historia y navegación».⁹ Caldera adoptó una postura más literaria sobre el valor de *Os Lusíadas*: «se llega a la *Eneyda*, vence la *Thebayda*, es poco menos de la *Iliada* y *Odyssea*, de Homero».¹⁰ Sin embargo, a pesar del decreto del monarca, las otras dos traducciones españolas también circularon.

Es importante reiterar que fue España la máxima responsable de la reputación internacional de Camões, como lo sería tres siglos después de la del novelista Eça de Queiroz. No obstante, también se produjeron pronto críticas favorables en Italia, donde el también poeta épico Torquato Tasso compuso el soneto «Vasco, le cui felici ardite antenne», en el que escribe con gran estima sobre el hombre que glorificara el viaje de Gama, el «dotto e buon Luigi». El énfasis general se ponía en *Os Lusíadas*, pero la calidad de Camões como poeta lírico tampoco se ignoraba totalmente.

En el Siglo de Oro español, la nómina de admiradores es verdaderamente impresionante. Probablemente antes que Tasso, y con certeza aún en vida de Camões, aparece Herrera, que dedicó al poeta portugués su primera elegía «Si el grave mal». Camões es, evidentemente, el «señor» del séptimo verso; aunque no se menciona su nombre en la elegía, las referencias al río Indo y al «rico Tajo vuestro» sitúan claramente el asunto. Ciertamente Herrera coloca a su destinatario al mismo —e incluso más alto— nivel que Garcilaso; posteriormente, en 1580, en sus *Comentarios* sobre la obra de este último poeta, la entrada 33 se refiere a *Os Lusíadas* como «aquella hermosa i elegante obra». Entretanto, el comentarista contemporáneo de Herrera, Francisco Sánchez, el Brocense, que ocupaba la cátedra de Retórica de la Universidad de Salamanca, hizo una calurosa propuesta sobre la importancia de traducir *Os Lusíadas*, insistiendo en que «tal tesoro como este no era razón que en sólo su lengua se leyese».¹¹

8. Frank W. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 329-354; Fidelino de Figueiredo, «A poesia épica depois de Camões», y Hernâni Cidade, «A poesia épica [no século dezassete]», en *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, ed. Albino de Forjaz Sampaio, 3 vols. (París y Lisboa: Aillaud & Bertrand, 1929-32), III (1932), pp. 1-10 y 159-172.

9. Hernâni Cidade, *Luis de Camões: o Épico*, 2a ed. (Lisboa: Bertrand, 1953), p. 199; Pierce, p. 203.

10. Cidade, *Luis de Camões: o Épico*, p. 199.

11. Cf. nota 10.

Lo mejor estaba por llegar: en *La Galatea* Cervantes proclamaba que *Os Lusíadas* era «de Luso el sin igual tesoro», mientras en el *Quijote* describía al poeta portugués como «el excelentísimo Camões».¹² En el caso de Góngora, la admiración comenzó en los inicios de su carrera poética: en «Suene la trompa bélica», de 1581, alabó con gran entusiasmo la traducción de *Os Lusíadas* realizada por Luis Gómez de Tapia el año anterior. En sus *Soledades* (I.397-446), la condena que hace el cabrero de la avaricia presente en la colonización de América se basa en gran parte en la invectiva del Anciano de Restelo de *Os Lusíadas* (IV.94-104), dirigida a su vez contra la avaricia portuguesa en parejas aventuras de ultramar.¹³ Además, la alta estima de Góngora por Camões queda ilustrada ampliamente en la constante paráfrasis que hace de su poesía épica y lírica en *La fábula de Polifemo y Galatea*.¹⁴ Otro entusiasta de la obra de Camões fue Alonso de Salas Barbadillo, quien, en *Coronas del Parnaso y platos de la musas*, se hace eco de Herrera, al colocar a Camões al lado de Garcilaso en el pináculo de la calidad poética hispánica.¹⁵

Pero, más que todos ellos, está claro que el mayor admirador de Camões durante el Siglo de Oro español fue Lope de Vega. Aunque Lope concede el primer premio a Garcilaso, su *proxime accessit* es para el poeta portugués, como resulta evidente en su soneto «España, de poetas que te honoran», donde Camões es loado como «tan heroico, tan fecundo». Otro soneto, «En esto de pedir, los ricos, Fabio», está enteramente dedicado a Camões, a quien se describe debidamente como «divino», epíteto que se repite en el *Laurel de Apolo* (Silva III. 72) de Lope. El gran español llega, incluso, pocas líneas más adelante, hasta a alabar *Os Lusíadas* poniéndola por encima de las epopeyas de la antigüedad («vuestras *Lusíadas*, / postrando *Eneidas* y venciendo *Iliadas*», 82-83), como recuerda Roy Campbell, el poeta sudafricano.¹⁶ Adolphe Coster escribió que Lope afirma, incluso, en la misma obra que la elegía de Herrera «Si el grave mal» debería haber sido dirigida a Camões en «letras de oro».¹⁷ En el quinto libro de *La Arcadia* Camões aparece como «el excelente portugués»,¹⁸ mientras que en *Jerusalén conquistada* su éxito como poeta épico se canta de nuevo diciendo que es «tan celebrado en nuestros tiempos».¹⁹

Tirso, Gracián y Calderón se unieron también al coro de alabanza a Camões: el primero amaba a Portugal tiernamente, especialmente a Lisboa, y en su *comedia* titulada

12. Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1962), pp. 748 y 1471.

13. Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 116-118.

14. Antonio de Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957), II, pp. 937-938.

15. Cidade, *Luis de Camões: o Épico*, p. 201.

16. Roy Campbell, *Portugal* (Londres: Reinhardt, 1957), p. 133.

17. Adolphe Coster, *Fernando de Herrera* (París: H. Champion, 1908), pp. 153 y 187; no he podido hallar, sin embargo, ninguna evidencia textual de la teoría de Coster.

18. Lope de Vega Carpio, *Obras no dramáticas*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 38 (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872), p. 130.

19. Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, 3 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951-54), I (1951), p. 27.

Por el sótano y el torno (II.XV), el autor del soneto «Quem vê, senhora, claro e manifesto» (habitualmente atribuido a Camões) es aludido —aunque no nombrado— por el personaje de doña Jusepa, que brinda su opinión de que «su pluma es la más discreta / que honró delfico papel», ciertamente un encendido elogio del lirismo del poeta; el soneto se recita entero a continuación. Aunque el investigador brasileño Leodegário ha argumentado recientemente, basándose en la evidencia manuscrita, que es más probable que el soneto fuera escrito por el Duque de Aveiro que por Camões, el caso es que Tirso no tenía constancia de esta posibilidad, e indudablemente deseaba honrar a Camões... Gracián, por su parte, cita a Camões «a cada passo», según Cidade;²⁰ en efecto, en su *Agudeza y arte de ingenio* lo valora como «célebre» e «imortal».²¹ Finalmente, entre los grandes nombres del Siglo de Oro español, concluimos con Calderón, que en *A secreto agravio, secreta venganza* añade su tributo a «el gran Luis de Camões».²²

En el siglo XVIII, la adopción española del gusto neoclásico francés, condicionada en ese contexto por el efecto amortiguador del filisteo artículo de Voltaire *Essai sur la poésie épique*, de 1726, llevó a los críticos a adoptar una postura menos favorable hacia *Os Lusíadas*. En 1737 Ignacio de Luzán inició el ataque en España: «no me parece tolerable lo que practicó Luis Camões (por lo demás excelente poeta) introduciendo en sus *Lusíadas* tantas deidades gentílicas; [...] pero de Camões ya he dicho que no era digno de ser imitado en esta parte».²³ La incomprensible rigidez de Voltaire tuvo una clara secuela, que se reveló sucesivamente en Javier Lampillas, Juan Andrés y Leandro Fernández de Moratín.²⁴ La desaprobación volteriana del uso que hizo Camões de los dioses de la antigüedad se había debido a su incapacidad para comprender todo el significado que la mitología grecolatina tuvo para un humanista del Renacimiento: los dioses servían de símbolos de las verdades eternas o sagradas, de ángeles, o de encarnación de las ideas platónicas. Todo esto ha sido ampliamente documentado por Otis Green, Nesca Robb, Jean Seznec y Erwin Panofsky —por mencionar sólo a unos pocos—, pero Voltaire y sus contemporáneos nunca entendieron —o prefirieron no tener en cuenta— el verdadero sentido del papel de los dioses paganos.

En la España del siglo XIX los escritores silenciaron mayoritariamente las obras de Camões, pese a la influencia sobre románticos como Agustín Durán del crítico alemán August Wilhelm von Schlegel, cuyo entusiasmo por Camões era sobradamente conocido. Hasta que Menéndez y Pelayo la manifestó, no se había vuelto a expresar una apreciación profunda de Camões en España. En sus *Estudios de crítica* observó que Camões destacaba de todos los otros poetas del siglo XVI (Garcilaso incluido) «como águila», y, con respecto a *Os Lusíadas*, declaró que «el espíritu de ese poema no es sólo portugués,

20. Cidade, *Luis de Camões: o Épico*, p. 201.

21. Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1960), pp. 251 y 248.

22. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. L. Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1941), p. 240. A la lista de entusiastas Marques Braga añade los nombres de Luis Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Borja y Luis de Rivera, pero no proporciona pruebas: Luis de Camoens, *Poesías castellanas y autos*, ed. Marques Braga (Lisboa: Imprensa Nacional, 1922), p. 8.

23. Ignacio de Luzán, *La poética*, 2 vols., ed. L. de Filippo (Barcelona: Selecciones Bibliográficas, 1956), II, p. 187.

24. Pierce, pp. 70-80.

es eminentemente español»; Camões no era solamente un «gran poeta portugués», era también un «gran poeta español».²⁵

El espaldarazo final lo dio Ramiro de Maeztu, que deseaba adoptar *Os Lusíadas* como «la epopeya peninsular»: «en los *Lusíadas* se encuentra la expresión conjunta del genio hispánico en su momento de esplendor [...]. Donde acaban los *Lusíadas*, empieza *Don Quijote*».²⁶ «Sin los *Lusíadas* no se puede entender el libro de Cervantes. Pero sin el *Quijote* tampoco se entienden los *Lusíadas*».²⁷ Este es un punto de vista interesante, si bien algo provocativo: quienes quisieran refutarlo necesitan un profundo conocimiento de ambos textos; además, la prueba de su veracidad podría conducir a una aceptación convencida de la proposición de Maeztu. Mientras España y Portugal reúnen progresivamente sus destinos en el siglo próximo, esperemos que un número cada vez mayor de estudiosos lleve a cabo esa prueba.

Versión del inglés de María Jesús Requejo, revisada por el autor. La versión en inglés se publicó en la revista *Donaire* (Embajada de España, Consejería de Educación, Londres), 3 (1994), pp. 59-66.

Clive Willis
Universidad de Manchester



25. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, 5 vols. (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927), V, p. 259.

26. Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, 2a ed. (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939), p. 48.

27. Natália Correia, *Somos todos hispanos* (Lisboa: O Jornal, 1988), p. 11.

Símbolos y formas en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca

Francisco Javier Díez de Revenga

Pocas dudas nos quedan ya de que la obra más célebre y más celebrada, desde el mismo momento de su publicación en 1928, entre las de Federico García Lorca es el *Romancero gitano*. Posiblemente no sea entre las suyas la mejor, es muy probable que ésta no sea la obra maestra que habría de renovar la poesía del siglo xx. Quizá fue mucho más importante para la historia de la poesía de nuestro siglo *Poeta en Nueva York*, obra trascendental por su revolucionario lenguaje poético, pero también definitiva por su honrado contenido humano, por su lección de crítica social, por su angustiada y desgarradora riqueza expresiva. Ésa es nuestra opinión. Pero también es justo señalar que a tal obra maestra, a *Poeta en Nueva York*, no se puede llegar sin esta primera obra genial que fue el *Romancero gitano*.

Hay que destacar en el libro de 1928 algunas notas que lo hacen único y que lo definen como original en el campo de la poesía española del siglo xx. No es difícil afirmar que no hay otro libro como el *Romancero gitano* ni nada que se le parezca en toda nuestra poesía del siglo xx y aun de los siglos anteriores. Lorca renueva una forma poética y crea un mundo mítico que expresa con singular libertad y originalidad, de forma también revolucionaria. Romance y metáfora son formas básicas en la estructura expresiva del *Romancero gitano* y de ello trataremos en el presente artículo. Pero contiguos a estas formas básicas hay también unos signos internos que son igualmente revolucionarios: junto al mundo de la tradición andaluza, junto a ese gran canto a Andalucía, y en particular a una de sus zonas más míticas (los gitanos) surge un mundo de símbolos enfrentados que desborda la expresión lineal para complicar y envolverse en un mundo de formulaciones alegóricas muy complejas. En el fondo y en la forma, en la estructura externa y en la interna, en los temas, motivos y contenidos, en las tragedias que se circunstan en cada uno de los poemas hay una permanente simbiosis entre los dos sig-

nos que van a definir este libro de García Lorca, signos que el poeta granadino comparte con todos los poetas de su generación: tradición y vanguardia. Es un error, a mi juicio, y lo he repetido muchas veces, señalar en el García Lorca poeta o en el García Lorca dramaturgo, un poeta tradicional y otro vanguardista. Tradicional sería para algunos el García Lorca de *Canciones*, *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*. Vanguardista el Lorca de *Poeta en Nueva York*. Tradicional sería para algunos el Lorca dramaturgo de *Doña Rosita la soltera*, *Mariana Pineda*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*; vanguardista sería para algunos el Lorca dramaturgo de *El Público*, *Comedia sin título* o *Así que pasen cinco años*.

No se ajustan estas afirmaciones a la realidad. Lorca es poeta entre tradición y vanguardia, como todos los de su generación, en todos sus libros. Es cierto que en cada momento hay unas exigencias diferentes, un espíritu y un mundo distintos, pero todo él, todo Lorca, es una simbiosis entre tradición y vanguardia. Y en el *Romancero gitano* encontraremos como nunca esta simbiosis ineludible, fuertemente cohesionada, enigmáticamente construida con la fuerza de un sentimiento poético como ha habido pocos en la historia de nuestra poesía del siglo xx.

Pero hemos de volver al *Romancero gitano* para hablar de símbolos y de formas. Y hemos de releer una vez más aquellos poemas que recordamos como algo muy entrañado ya en la cultura española. Pero volvamos al principio. Y partamos de la gran fama inicial que la obra conoció nada más ser publicada, llegando a tener en muy pocos años, entre 1928 y 1937, diez ediciones,¹ que han provocado toda clase de quebraderos de cabeza entre los especialistas, partiendo incluso de su propio título, ya que el libro al publicarse se tituló en una de las cubiertas *Primer romancero gitano* —y así lo prefieren llamar algunos estudiosos— mientras que en otra se tituló con el nombre con el que se le conoce generalmente: *Romancero gitano*.²

Al llamarlo *Primer romancero gitano* parece claro que Lorca quería señalar con énfasis que él había sido el primero en escribir un romancero gitano, y no como alguien torpemente ha supuesto que pensase escribir luego un segundo, un tercero, etc. Precisamente, una de las cosas que más mortificó a Lorca fue su fama de poeta agitanado y fácil que adquirió conforme se fueron publicando los romances en las revistas poéticas de la época y se confirmó con tantas y tan sucesivas e inmediatas ediciones. Fama de la que quiso, enseguida, y hay cartas que lo prueban, desprenderse, como en efecto hizo, y si no ahí está *Poeta en Nueva York* como prueba superior. Lorca, al titular su libro *Primer romancero gitano* estaba, con cierto orgullo de joven escritor, proclamando que era el primero, y que era un romancero, y que era gitano. Nos recuerda a Cervantes cuando, del mismo modo, proclamaba orgulloso, que él era el primero que había novelado en lengua castellana, como en efecto también así fue.

Pero hay que advertir, para nuestro propósito, que ya en este título hay algo que nos interesa. Hay una peculiaridad formal (romancero) y otra peculiaridad temática (gitano)

1. Juan Manuel Rozas-Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*. Cincel, Madrid, 1980, pág. 12. Véase también Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*. Castalia, Madrid, 1987, pp. 166-173.

2. Mario Hernández, edición de *Romancero gitano* de Federico García Lorca, Alianza, Madrid, 1981, p. 10 ss.

y sobre estas dos bases gravita todo el peso de las formas y los símbolos en el *Romancero*, que es el tema que nos ocupa.

Por un lado hay que hacer referencia a la peculiaridad temática: Lorca ante todo pretende mostrar una faceta de Andalucía, y, sin duda, entre las muchas que caracterizan esta región española, una de las más singulares, el mundo gitano, que él ya había interpretado en su libro anterior *Poema del cante jondo*, con el que el *Romancero* tiene tanta relación. *Poema del cante jondo* es el poema de la música gitana y *Romancero gitano* es el libro de las historias y los mitos de ese mismo mundo gitano.³ La cuestión del gitanismo⁴ es del máximo interés, y gran parte del mundo simbólico del libro procede de la expresividad del cante gitano que ahora se enriquece con el relato. Muchos de los símbolos que pueblan el *Romancero gitano* están ya, incardinados en su cante, en el *Poema del cante jondo*. Son los gitanos los depositarios de una tradición, los representantes de un pueblo, que quedan plasmados, reinterpretados y exaltados. Y también es muy interesante el entusiasmo inicial por la raza de García Lorca, que luego rechazaría, incluso cuando ya se difundían los poemas del *Romancero* aun antes de publicarse el libro. Todos los mitos, todos los símbolos de ese mundo andaluz acabarían apoderándose del poeta que no se desasiría tan fácilmente de ellos. Lorca adquiriría una gran capacidad para evocar el símbolo, la alegoría, la imagen y la metáfora, y de todo ello ya haría alarde más adelante a lo largo de toda su obra poética posterior, partiendo ya, en otro mundo, de las innovaciones simbólicas de *Poeta en Nueva York*.

Muy valiosa es la aportación de García Lorca a otro de los mundos tradicionales que se desarrollan en el libro: el mundo del romance, que no sólo es una forma métrica, no sólo es un modelo de relato poético, sino que es toda una porción de la historia literaria española que renace con toda su fuerza y que adquiere en Lorca matices innovadores absolutamente desconocidos hasta entonces. Podríamos decir que Lorca trata la forma romance de una manera vanguardista y la revoluciona y la distorsiona hasta hacerla algo totalmente nuevo sin apartarse de la tradición. El romance narrativo español, abandonado durante el xvii tras Lope de Vega y Góngora, experimentó una decisiva decadencia en el xviii y sólo con el Duque de Rivas y Zorrilla llegó a adquirir una brillantez narrativa. Lorca es heredero directo de estos dos grandes poetas y dramaturgos. Pero él hace mucho más, como vamos a ver enseguida. Hasta el punto de que Pedro Salinas⁵ lo consideró uno de los máximos representantes de lo que el poeta de *La voz a ti debida* denominaba «romancismo del siglo xx». Técnicamente, sus romances viven muy de cerca las

3. Allen Joseph-Juan Caballero, edición de *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano* de Federico García Lorca, Cátedra, Madrid, 7ª edición, 1984. Véase también Mario Hernández, edición de *Romancero gitano con dibujos del propio autor*, de Federico García Lorca, Alianza, Madrid, 1993; Miguel García-Posada, edición de *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, Castalia, Madrid, 1988; y Derek Harris, edición de *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público* de Federico García Lorca, Taurus, Madrid, 1993. Un buen estudio de estos aspectos lo constituye el libro de Luis Beltrán Fernández de los Ríos, *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano»* de Federico García Lorca, Tamesis, Londres, 1986.

4. Andrés Soria, «El gitanismo de García Lorca», *Ínsula*, 45, 1949, p. 8.

5. Pedro Salinas, «El romancismo y el siglo xx», *Ensayos de literatura hispánica moderna. Ensayos Completos*, edición de Soledad Salinas de Marichal, Madrid, Taurus, 1983, III, p. 219 ss.

características del romancero viejo, y es fácil advertir numerosos puntos de conexión entre la tradición romancista y Lorca: carácter fragmentario (es decir, el romance sólo trata un fragmento de una historia que suponemos más larga; solo asistimos a un momento —culminante sin duda— de la narración), economía descriptiva, presencia del diálogo, objetividad narrativa, frecuentes asomos líricos esporádicos, y sobre todo dramatismo, tanto en la formulación estructural (hay diálogos entre personajes) como en el resultado de dramas y contenidos con planteamientos conflictivos y desarrollos patéticos.⁶ Se puede decir que la gran innovación de Lorca en su formulación, aplicación y desarrollo del género romance, radica en la fusión de los tres frentes genéricos de la creación literaria: épica, lírica y dramática.⁷

Desde el punto de vista estilístico hay que destacar también la riqueza formal de la aportación lorquiana no ya sólo al género tradicional del romance sino también a toda la poesía española, ya que Lorca consigue una renovación total del mundo de la imagen, aspecto sobre el que el poeta escribió y pronunció una interesante conferencia en 1926, conferencia que se publicaría en el *Suplemento Literario de La Verdad* y en *Verso y Prosa* de Murcia, y que se titularía «La imagen poética en Góngora». Pero no sólo estos aspectos han llamado incluso la atención, sino además algunos tan llamativos como el manejo de los tiempos verbales, que tiene una relación muy directa con el romancero viejo. Entre las características más destacadas en este aspecto aparentemente nimio hay que señalar la asimetría de los tiempos verbales que constituye un aparente desorden, pero que sin duda reproduce el origen popular de una muy rica y matizada diversidad expresiva. Es decir que la desorganización en el campo de los tiempos del verbo responde a una reproducción del carácter popular del romancero viejo⁸ y se relaciona muy directamente con la tradición oral a la que es posible asimilar todos los aspectos formales externos del *Romancero gitano*.

Uno de los campos más llamativos sigue siendo, sin duda, el de la metáfora,⁹ base de toda la estructura simbólica del libro lorquiano. El *Romancero gitano* se constituye, desde este punto de vista, en uno de los documentos más expresivos de toda la poesía española del siglo XX. Hay que destacar, en primer lugar, la complicada técnica metafórica utilizada por Federico. Y en este punto hay que volver a su conferencia, contemporánea con la redacción del *Romancero gitano*, sobre «La imagen poética en Góngora», texto fundamental para comprender los procedimientos metafóricos del Lorca de los años veinte y en concreto del Lorca del *Romancero gitano*. Se ha señalado en muchas ocasiones, y en esto coincide con otros poetas de su generación. Cuando Lorca está describiendo y descubriendo la manera de hacer metáforas de Don Luis de Góngora, está describiendo y des-

6. Beverly J. De Long, «Sobre el desarrollo lorquiano del romance tradicional», *Hispanófila*, 35, 1969, pp. 51-62.

7. Véanse Gino L. Rizzo, «Poesía de Federico García Lorca y poesía popular», *Clavileño*, 36, 1955, pp. 44-51; Daniel Devoto, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en Ildelfonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 115-164; Juan López Morillas, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero gitano*», en Ildelfonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, pp. 287-299; y Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, Biblioteca Era, México, 2ª edición, 1975.

8. Joseph Sziertics, «Federico García Lorca y el romancero viejo: los tiempos verbales y su alternancia», *Modern Language Notes*, 84, 1989, pp. 269-285; y Juan Cano Ballesta, «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca: los tiempos del verbo y sus matices expresivos», en Ildelfonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, pp. 45-75.

9. Miguel J. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955.

cubriendo su propia técnica metafórica. Lo mismo que cuando Dámaso Alonso o Pedro Salinas escriben sobre San Juan de la Cruz, o Guillén sobre Gustavo Adolfo Bécquer, sobre el propio Góngora o también sobre San Juan de la Cruz están escribiendo en algún momento sobre su propia poesía. La técnica de Lorca en este campo está basada en su constante gusto por superar la realidad cotidiana y la realidad real. Cualquier cosa puede ser denominada con el nombre de otra, y en la gran imaginación lorquiana radica la riqueza de los resultados en este riquísimo e interesante campo. Y en Lorca hay una radical novedad a la hora de crear la metáfora, radical novedad que, paradójicamente, tiene sin embargo dos fuentes secundarias básicas que se sitúan siempre por debajo de las nuevas configuraciones: por un lado, la tradición popular andaluza del cante jondo, de las consejas y de los dichos populares junto a la tradición culta del romancero viejo, y, por otro, el lenguaje de la vanguardia que Lorca, en estos años veinte, en que escribe los romances del libro, ha asumido plenamente y que luego desarrollaría, y con tanto acierto como imaginación, en el *Romancero gitano*. Pero lo más interesante de todo este asunto no es sólo el aspecto puramente técnico, sino que además hay que destacar que en todo el mundo metafórico lorquiano hay una impetuosa fuerza expresiva de sentimientos humanos que se gradúan en multitud de matices desde la alegría a la pena, desde el dolor al orgullo triunfal de toda una raza, de toda una España contemporánea.

Todo el riquísimo mundo formal del *Romancero gitano* hay que ponerlo, desde luego, en relación con los contenidos, en los que se ha partido de un manifiesto y consciente primitivismo, sustancia básica de la conformación del mundo gitano: sentido de la libertad, afán de vivir sin límites, trabas, convenciones ni fronteras sociales, vida sedentaria, condición de mundo reducto o «ghetto», enfrentamiento en definitiva entre primitivismo y civilización. De estos sentimientos primarios surgen necesariamente los que podemos considerar los grandes motivos del romancero gitano, sobre los que girarán todos y cada uno de los romances: la violencia, la voluntad, el amor, la muerte, la sangre. Todos ellos son temas que dan forma al *Romancero* y definen su complejísimo mundo mítico que tanto ha llamado la atención de numerosos críticos. La presencia del gitano garantiza la verdad de una figuración mítica¹⁰ en la que están muy presentes la vida, la pasión y la muerte, que de manera constante se desenvuelven en dos planos superpuestos estructuralmente: el plano humano vital y el plano simbólico-mítico. La multiplicidad de elementos míticos, de símbolos, de signos vitales y parciales van definiendo un mundo poético singular: las fuerzas oscuras que mueven la vida del gitano de carne y hueso, la presencia o el presentimiento de la muerte, la lucha permanente y vital del amor, el sufrimiento, la soledad, etc. experimentan una representación múltiple en la que adquieren una especial relevancia elementos de la realidad anecdótica míticamente trasfigurados, entre los que hay que citar los siguientes: fragua, luna, sueño, viento, sangre, caballo, cuchillo, ángel, tarde, pena, madrugada. Muchas veces un romance no responde a una sola realidad mítica, sino que son muchos los símbolos que en él comparecen. Entonces, la metáfora representa todo un sistema simbólico múltiple que modifica y transforma la expresividad de la narración de los hechos.¹¹

10. Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970, p. 75.

11. Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, p. 80; Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Taurus, Madrid, 1963. Véanse también Andrés Amorós, «Lorca: la metáfora y el mito», en *Federico García Lorca y su teatro*, Teatro Español, Madrid, 1985, pp. 37-40; y Andrew P. Debicki, «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, pp. 609-618.

El tema más sostenido de todo el *Romancero*, y el que constituye el símbolo central de todos los poemas, es la Muerte. De todos los temas del libro lorquiano, el que más ha llamado la atención por su carácter dominador ha sido precisamente la Muerte, con mayúscula, tal y como ya advirtiera Pedro Salinas¹² cuando destacaba su poder y su fuerza en el mundo poético lorquiano, «sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría». La presencia de la muerte desarrollará un constante conflicto al enfrentarse con el afán por la vida de los personajes de los romances.¹³ Todos ellos están poseídos por una natural alegría de vivir, un ansia de determinar libremente sus vidas, que será interrumpida por la constante presencia de la muerte. Y la muerte comparecerá a la manera tradicional, incluso a la manera tradicional española y andaluza, enraizada a un claro sentimiento del tiempo y revestida de violencia. La muerte como crimen, como venganza, como celada, como emboscada, serán notas que determinen el carácter mítico de la aparición en el *Romancero* de tan trascendente tema literario y humano. Y junto a la muerte, el amor, el dolor y la pena. O, como otros han resumido, la vida, la pasión y la muerte. O la vida, el dolor y el sufrimiento.

Ante el *Romancero gitano* podemos optar por analizar en su conjunto el significado de todo el libro, ya que tal obra está concebida como un tono unitario, o por analizar uno a uno todos los romances, de forma individual o aislada. A mi juicio, cualquiera de los dos procedimientos es en el caso de este libro correcto y efectivo a la hora de encontrar las claves de una obra tan compleja. Si, por un lado, lo analizamos en conjunto, estaremos advirtiendo la radical unidad temática, de forma y de expresión que domina todo el libro. Hay un mundo común, el gitano, que representa a Andalucía y a España, y hay también un tono común: el constituido por esa tensión ambiental dominada por la vida, la muerte, el amor, el dolor y la pena. Si los analizamos individualmente, estaremos respondiendo a la exigencia producida por la personalidad individual de cada uno de estos poemas. La propia estructura interna del *Romancero gitano* ha determinado que los poemas hayan sido estudiados muchas veces como unidades individuales, fenómeno que ha ocurrido solamente con este libro de Lorca frente al resto de sus poemarios, valorados más de forma conjunta. Sin duda, ha sido la personalidad de cada uno de estos romances —su propia condición de tales ya les otorga cierta «independencia» del resto del conjunto— la que ha provocado hacia algunos de ellos una atención particular.

Aunque García Lorca no pretendió escribir un libro unitario, sí es posible señalar un argumento general para todo el *Romancero gitano*, ya que el poeta procuró, al hacer la ordenación del libro seguir unos criterios que hoy, al lector, le ofrecen un significado conjunto. Por ello, sitúa en primer lugar dos romances que desarrollan dos mitos de carácter cósmico: la luna y el viento. Del «Romance de la luna, luna» ha llamado poderosamente la atención¹⁴ la presencia de la propia luna como mito expresado por una metá-

12. Pedro Salinas, «García Lorca y la cultura de la muerte», *Ensayos de literatura hispánica moderna, Ensayos Completos*, III, pp. 279-287.

13. Ricardo Gullón, «García Lorca y la poesía», *Ínsula*, 100-101, 1954, p. 7; y Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, Gredos, Madrid, 1971.

14. Carlos Feal Deibe, «Romance de la luna, luna: una reinterpretación», *Modern Language Notes*, 86, 1971. Sobre la luna en Lorca, véanse los siguientes artículos de Javier Herrero: «The Dance of Death: The Moon as

fora continuada, que, con su resplandor, envuelve el mundo del poema, en el que hay otros símbolos míticos expresados por singulares figuras metafóricas: el aire, la fragua, el niño y el jinete. Y como trasfondo, por primera vez, el caballo, aunque en este romance no aparece de manera explícita, sino encarnado en la figura del jinete, como centauro. Metaforas muy originales, y famosas en el lenguaje lorquiano, como «polisón de nardos» o «bronce y sueño» completan el mundo de los símbolos de este romance directo y lanzado hacia la consagración definitiva de la luna. La luna, como bailarina mortal que seduce al niño, se crece como un símbolo superior, igual que ocurrirá con el aire del romance segundo.

«Preciosa y el aire» destaca sobre todo por la presencia de dos mitos fundamentales. Por un lado la gitana, que se configura como representación femenina de la raza, con introducción de la mujer en el poemario, víctima de poderes diversos. En este caso, la gitana adquiere el nombre cervantino de Preciosa. Por otro lado el viento, uno de los mitos más sólidos de toda la configuración metafórica del libro, aquí presentado como sátiro lujurioso. La presencia de elementos de la tradición como el casamentero San Cristóbal, nos introduce en un mundo muy andaluz y también muy popular, el de los santos, que tendrá en el libro consagraciones fabulosas y míticas, sobre todo en las figuras de los tres arcángeles, representativos de las tres grandes ciudades andaluzas.¹⁵

Muerte y violencia son los signos que presiden el romance siguiente, el tercero, «Reyerta», en el que asistimos a una pelea que se salda con la muerte de Juan Antonio el de Montilla. Este romance será muy representativo de unos de los mensajes más potentes de todo el libro: la presencia de la muerte con su misterio. No sabemos por qué hay una reyerta, no sabemos cuáles son las fuerzas misteriosas que llevan a esos hombres a atacarse, sólo sabemos que la vida está en juego a cada instante, y que la muerte impera y domina todas las situaciones, como ocurre en el romance siguiente, el «Romance sonámbulo», el más mágico y simbólico de todos los romances, presidido por ese enigmático color verde en el que se insiste desde el principio. Un contrabandista, al que persigue la Guardia Civil, se refugia, herido, en la casa de su amante, y muere tranquilamente en su cama. La imagen de la gitana muerta en el aljibe trastornará lo sencillo de la anécdota novelesca y desarrollará su estatura mítica. De ahí el interés que suscita este «Romance sonámbulo»¹⁶ partiendo ya de la primera palabra, «verde», desde cuyo significado

Hunter», en Ramón Fernández-Rubio, *Selected Proceedings: 35th Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Furman University, Greenville, 1987, pp. 193-209; «The Horned Moon, Queen of the Waters, Images of Death in Lorca», en C. Brian Morris, *Cuando yo me muera... Essays in Memory of Federico García Lorca*, University Press of America, Lanham, 1988, pp. 147-157; «La luna vino a la fragua: Lorca Mythic Forge», en José Manuel López de Abiada-Augusta López Bernasocchi, *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, José Esteban, Madrid, 1984, pp. 175-197; «The Spider-Moon: The Origin of Lorca's Lunar Myth», en Dian Fox-Harry Sieber-Robert Ter Horst, *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, 1989, pp. 147-162.

15. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Espasa-Calpe, 5ª edición, Madrid, 1973; Daniel Devoto, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», p. 43; Jeremy C. Forster, «Aspects of Lorca's St. Christopher», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, 1943, pp. 109-116; y Arturo Barea, *Lorca, el poeta y el pueblo*, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 173.

16. Francisco García Lorca, «Verde», *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 135-139; y *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1980. También J. M. Aguirre, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildelfonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, p. 25; Pierre Darmangeat, «Essai d'interprétation du Ro-

se ha considerado al romance como uno de los más complejos de la colección. En este romance confluyen los símbolos más característicos de toda la obra de Federico García Lorca, lo que ha hecho de él un romance difícil de explicar a pesar de su engañosa facilidad. Ni el propio Federico García Lorca llegó a dar una explicación clara de su complejidad simbólica, de su auténtico entramado de mitos: el misterioso color verde, que podría ser una representación de malos presagios, y la presencia de la gitana muerta flotando en el agua verdinosa del aljibe. Al aljibe, tradicionalmente, se tiraban las muchachas suicidas de la Andalucía profunda, tal como se dice en *Bodas de sangre*. Los ojos metaforizados en fría plata confirman el sentido de esa representación del color verde. El pez, el viento, el monte, la baranda, la mar, el caballo, el cuchillo, la luna, el agua, los tejados, los farolillos de hojalata y la madrugada completarán el mundo mítico que se cierra con los guardias civiles borrachos y el caballo en la montaña. Cada palabra, cada símbolo tiene su significado en este romance de amor y muerte, en el que aparece de nuevo la figura de la gitana como víctima de este sufrimiento general de todo el *Romancero*.

Dentro de la estructura general del libro, los tres romances que siguen estarán presididos por la mujer y por el sexo, aunque hay diferentes maneras de poner en relación estos dos elementos. Mientras que en el romance de «La monja gitana» y en el de «La pena negra» hay frustración erótica, en el de «La casada infiel» se produce la satisfacción de los deseos sexuales de la mozueta, que no era tan moza. Pero, en su infidelidad, también hay una frustración basada en su adulterio y falta de lealtad al marido. De nuevo, la mujer gitana estará también presente en el «Romance de la monja gitana», un romance de encerrado erotismo, que representa el poder y la libertad de la imaginación frente a cualquier tipo de cautiverio o clausura.¹⁷ La monja borda primorosamente pero su imaginación se va tras dos masculinos jinetes a caballo que pueblan al final su mente con metáforas llenas de erotismo: la llanura empinada, los ríos puestos de pie, que vislumbra su imaginación mientras sigue bordando unas flores. Un ambiente muy andaluz, de dulces monjiles y de flores de jardín, puebla la sensualidad de esta maravilla de romance.

«La casada infiel» es el más explícito de los romances de Lorca y la crítica¹⁸ ha celebrado su carácter lineal, patente, libre de ataduras simbólicas. El erotismo del poema se

desarrolla, sin embargo, con fuerza a través de metáforas específicas, como pueden ser los grillos, que con su agudo sonido nos recuerdan el reclamo de la hembra, o los diez cuchillos que representan a los diez dedos de las ansiosas manos.

El «Romance de la pena negra» nos presenta una de las figuras más complejas de todo el *Romancero*, la de la mujer gitana Soledad Montoya, frustrada en su pena indefinida, en su pena negra de espera, «pena de cauce oculto / y madrugada remota». Soledad Montoya, representación de la «soleá» andaluza, culmina este trío femenino de la frustración, porque incluso la «casada infiel» contiene también elementos negativos. La monja gitana está encerrada en su convento y sus ensueños y vislumbres revelan su frustración amorosa. Soledad Montoya carece de amor y espera eternamente un amante que no ha de llegar. Y la «casada infiel», sin el marido a mano, frustra su fidelidad en un lance amoroso puramente físico y circunstancial. Tres mujeres frustradas: la monja, la infiel, la desesperada. El número tres comienza a tener una fuerza especial en la cohesión del *Romancero* y determina visiblemente su estructura, como enseguida se verá, ya que tres romances especiales constituirán el centro del libro.

Estos tres romances tienen un interés espacial y forman un paralelismo con los también peculiares tres romances que cierra el libro y que Federico García Lorca llamó «romances históricos». Los tres que ahora nos ocupan, los de las ciudades, destacan en primer lugar porque en ellos advertimos la realidad geográfica andaluza a través de tres nombres de tres grandes ciudades, que representan tres maneras de entender Andalucía: Sevilla, Córdoba y Granada, que quedan vinculadas a tres arcángeles, San Gabriel, San Rafael y San Miguel. Los tres romances constituyen un remanso de paz en medio de tanta violencia y tanta muerte y recuperan el sentido de la geografía andaluza y de la leyenda religioso-popular de los santos para la poesía de Lorca, que ya había aludido en distintas ocasiones en su poesía a las tres ciudades andaluzas destacando su personalidad y contrastándolas por medio de diferentes elementos, como pueden ser los ríos, los jóvenes, etc.

Ahora son los arcángeles los que han de simbolizar estas tres imágenes de las tres grandes ciudades andaluzas que representan, al mismo tiempo, tres Andalucías: San Miguel con Granada, ya que, en efecto, hay una ermita y una romería de este santo que se traslada desde el Alabacín al Sacro Monte; San Rafael en Córdoba, relacionado con las más antiguas tradiciones de la ciudad califal y con el Triunfo de San Rafael que pertenece a la realidad urbana cordobesa y se glosa en el romance; y, finalmente, San Gabriel en Sevilla sin que exista, en este caso, una especial relación entre este arcángel y la ciudad del Guadalquivir, aunque se ha señalado que al ser Gabriel el ángel anunciador de María, se alude a la tradición mariana de la ciudad de Sevilla. Pero en realidad San Gabriel lo que hace es completar el trío de los arcángeles con el trío de las ciudades, como si Lorca hubiese precisado cerrar y concluir el triángulo siguiendo su gusto y capricho. En definitiva, son las tres imágenes que de la geografía andaluza nos da el poeta a través de las tres míticas ciudades, vividas en una interpretación mítica peculiar, ya que Lorca configura en ellas tres el gesto de Andalucía, desde la alegría de Sevilla, a la soledad y la serenidad de Córdoba y al gesto melancólico de Granada.¹⁹

mance sonámbulo», *Les Langues Néo-Latines*, L, 1956, pp. 1-11; Beverly J. De Long-Tonelli, «The Lyric Dimension in Lorca's Romance sonámbulo», *Romance Notes*, 12, 1971, pp. 289-295; Bernardo Gioovate, «El Romance sonámbulo de Federico García Lorca», *Hispania*, XLI, 1958, pp. 300-302; Joseph Velasco, «A la découverte du *Romancero gitano* de Federico García Lorca: "Romance sonámbulo"», *Bulletin des Langues Néo-Latines*, 188-189, 1969; José Carlos Lisboa, *Verde que te quiero verde: ensaio de interpretação do "Romancero gitano"*, Zahar, Rio de Janeiro, 1983; y Derek Harris, «Green Death: An Analysis of the Symbolism of the Colour Green in Lorca's Poetry», en Nicholas G. Round-Gareth D. Walters, *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell*, Glasgow University, Glasgow, 1985, pp. 80-97.

17. Joaquín González Muela, «Concentración expresiva en Federico García Lorca», *Modern Language*, XXXVI, 3, 1955, pp. 99-101. Véase también Vicente Gaos, «Análisis de "La casada infiel"», *Claves de literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1971, pp. 291-297; Derek Harris, «Casada, monja y soltera: tres mujeres irónicas del *Romancero gitano*», *Las Nuevas Letras*, 7, 1987, pp. 50-59; y Daniel Devoto, «El noveno ejemplo de *El Conde Lucanor* y "La casada infiel"», en Adolfo Sotelo Vázquez, *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 177-188.

18. Christopher Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1976, p. 18.

19. Claude Couffon, *Granada y García Lorca*, Losada, Buenos Aires, 1967, p. 40; Denise Boyer, «A propos du "Romance de San Rafael" de Federico García Lorca», *Les Langues Néo-Latines*, LXX, 1976, pp. 60-75; Mario Hernández, edición de 1981 citada, p. 28; y Patricia McDermott, «Lorca's San Rafael (Córdoba) A Bridge over Troubled Waters», en Ann L. Mackenzie-Dorothy S. Severin, *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, *Bulletin of Hispanic Studies*, número especial, 1992, pp. 249-258.

El número tres, que preside tantos aspectos de *Romancero gitano* volverá a tener sentido en los siguientes romances (cuatro en este caso) que nos presentan esta vez a tres figuras masculinas cuyo destino final no será otro que la muerte, por lo que podemos considerar que en los romances que ahora nos ocupan volvemos de lleno al clima estelar del *Romancero*. Los tres son gitanos y los tres son característicos de su raza: Antoñito el Camborio, digno representante de los gitanos, víctima de las insidias de sus congéneres, al que se dedican dos romances, quizá los más famosos de toda la colección; el amante traicionado de «Muerto de amor»; y el Amargo del romance de «El emplazado», al que se le citará a una muerte tan segura como injustificada, como «centauro de muerte y odio».²⁰

Como intermedio antes de llegar a la antesala final, Lorca situará el «Romance de la Guardia Civil Española», un poema que tiene como trasfondo unos trágicos sucesos ocurridos en Granada en febrero de 1919, en los que la Guardia Civil se enfrentó contra la población causando la muerte de algunos ciudadanos, entre ellos un joven amigo de Lorca, en cuyo velatorio el poeta escribió un juvenil romance contra la Benemérita, hoy en paradero desconocido.²¹ El que tenemos ocasión de leer es una versión suavizada, más mítica, escrita años más tarde, alejada un tanto del suceso originario pero que acoge la tradición poética de enfrentamiento de gitanos y guardias civiles que se había hecho popular en las coplas orales de la Andalucía de finales del siglo XIX y principio del siglo XX. El viento, los santos populares, el color verde, los relojes, y, sobre todo, los caballos con los que el poema se inicia, nos devuelven al mundo mítico más característicamente lorquiano.

Tal y como un trío de romances formaba parte del centro del libro, otros tres, con el título de «romances históricos» cierran el libro, como si Lorca quisiese volver a la tradición —una más— del romance «histórico» en nuestras letras y que tanto éxito había tenido en el barroco, en el neoclasicismo y, sobre todo, en el romanticismo, en esta última etapa por obra y gracia, tal y como ya hemos señalado, del Duque de Rivas y de Zorrilla. Sin embargo, hay que señalar que la interpretación de García Lorca al tratar «asuntos» históricos es diferente. Mezcla lo literario-histórico con la tradición oral y, desde luego, establece la consabida relación simbólica con el mundo gitano. Por estas razones, los tres romances «históricos» son especialmente sugerentes, ya que todos tres presentan una enigmática relación entre lo histórico, lo legendario y lo estrictamente lorquiano.

El «Martirio de Santa Olalla» procede de una composición del poeta latino Prudencio sobre la mártir romana Santa Eulalia de Mérida, de la época de Diocleciano en el siglo IV de nuestra era. A la santa, Lorca la había denominado en una carta a Jorge Guillén, «la gitana santa Olalla de Mérida».²² La historia también se halla en la *Flos sanctorum* del

20. Beverly J. De Long, «Mythic Unity in Lorca's Camborio Poems», *Hispania*, 52, 1969, pp. 840-845.

21. Rafael Espejo-Saavedra, «Una fuente del "Romance de la Guardia Civil Española"», *Romance Notes*, XIX, 1978-1979, pp. 172-176; Karl Ludwig Selig, «García Lorca's Romance de la Guardia Civil española: Perspective and Point of View Pageant and Elegy», *Teaching Language Through Literature*, XXI, 1982, pp. 33-41; y Leslie Nord, «Ironic Tension in the Romance de la Guardia Civil española», en C. Brian Morris, «Cuando yo me muera...». *Essays in Memory of Federico García Lorca*, pp. 73-87.

22. Marcial J. Bayo, «El romance de Santa Olalla», *Clavileño*, 13, 1952, pp. 20-24; Giovanni Giuseppe Lunardi, «Sobre el "Martirio de Santa Olalla"», *Entregas de poesía*, 21, Barcelona, 1946; Alex Scobie, «Lorca and Eulalia», *Arcadia*, 9, 1967, pp. 290-298; Miguel García-Posada, «Un romance mítico: El martirio de Santa Olalla», *Revista de Bachillerato*, 2, 1978, pp. 51-62; y Javier Herrero, «Negros maniqués de sastre. Death and Resurrection in Lorca's Martirio de Santa Olalla», en Ann L. Mackenzie-Dorothy S. Severin, *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, pp. 259-265.

Padre Ribadeneyra y es muy posible que Lorca conociese ambas versiones, aunque él añadió algunos detalles de su cosecha personal que no están en las fuentes. En todo caso, el romance se destaca por la escalofriante belleza de las imágenes de la tortura de la Santa mártir, que constituyen el momento más dramático del poema.

Otro romance de gran interés es la «Burla de Don Pedro a caballo», que presenta una curiosa estructura avisada en su subtítulo: «romance con lagunas». Este don Pedro ha sido identificado como San Pedro, como el Don Bueso tradicional procedente del romancero que solía ser objeto de burlas entre los literatos, y, por último, como el rey de Castilla, Don Pedro I el Cruel, a quien está dedicada una buena parte del romancero viejo y que está ligado a Sevilla por razones históricas, literarias y legendarias. Lo cierto es que en el romance se entrecruzan las leyendas en una actitud de simbiosis muy típica del mejor Lorca y junto a todas estas leyendas también es posible advertir la presencia de la figura del rey cazador junto a una laguna de Jerez de la Frontera, que aparece en una canción de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y en otras tradiciones.²³

Por último, el romance que cierra la colección, el de «Thamar y Amnón» pertenece a la tradición del romancero viejo, en el que se halla literalmente esta historia de origen bíblico, del libro de Samuel y que Tirso de Molina había llevado al teatro en *La venganza de Thamar*.²⁴ Pero Lorca lo recibe directamente de la tradición popular, ya que cuando acompaña a Menéndez Pidal, en 1920, por el Sacromonte para recoger romances tradicionales, éste es una de las piezas que escuchó directamente de boca de los gitanos del Sacromonte. De ahí, naturalmente, la relación de esta historia con el mundo gitano.

Al llegar al final del *Romancero gitano* hemos tenido ocasión de recorrer un mundo completamente nuevo en la poesía española de ese momento, al tiempo que transitamos por una imagen muy original del pueblo andaluz y del pueblo español. Lorca se ha servido de multitud de elementos de la tradición para hacer funcionar un conjunto de poesía totalmente innovador. Y se ha basado también en un sólido simbolismo para intensificar su representación de esta gran tragedia de vida, de amor y de muerte que es todo el libro. Como un personaje romántico, como un investigador de las tradiciones populares, Lorca se ha aproximado a un sector de su pueblo y ha conocido tragedias e historias, canciones y ritmos, y como un poeta simbolista ha trazado con fuerza multitud de símbolos nuevos que han enriquecido su expresión poética con la intensidad de una metáfora sólidamente trazada, capaz de transformar los objetos en asociaciones llenas de novedad, que Lorca asume en un gesto entre vanguardista y neogongorino. Pero lo más

23. Michel Gauthier, «Essai d'explication du Romance con lagunas Burla de Don Pedro a caballo», *Les Langues Néo-Latines*, 139, 1956, pp. 1-23; Charles Marcilly, «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca: Essai d'interprétation de "Burla de Don Pedro a caballo"», *Les langues Néo-Latines*, 141, 1957, pp. 9-42; Doris M. Glasser, «La "Burla de Don Pedro a caballo" de Lorca», en Ildefonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, pp. 199-210; Mario Hernández, edición de 1981 citada, p. 38; Charles Marcilly, «Réflexions sur la lecture de "Burla de Don Pedro a caballo"», en *Hommage à Federico García Lorca*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1982, pp. 207-216; Eutímio Martín, «Hacia una lectura de "Burla de Don Pedro a caballo"», en *Hommage* citado, Toulouse, 1982, pp. 173-188; y Eutímio Martín, «Burla de Don Pedro a caballo: la poetización del fracaso de la caballería andante», en *Federico García Lorca heterodoxo y mártir: análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 337-356.

24. Manuel Alvar, «García Lorca en la encrucijada: erudición y popularismo en el romance de Thamar», *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Planeta, Barcelona, 1970, pp. 239-245.

importante de todo es, en definitiva, que Federico lo que consigue en primer lugar es un conjunto armónico, una especie de retablo múltiple y variado en el que la vida de los gitanos y su mundo se multiplican y complican en situaciones, personajes, mitos y leyendas, para finalmente obtener una visión directa y cruda de una realidad trasformada por la fuerza de su palabra poética.

El *Romancero gitano* sigue mostrando su atractivo como obra literaria que aún guarda muchos secretos, enigmáticas relaciones que han puesto en conexión lo popular con lo culto, lo tradicional con lo innovador, lo lírico con lo épico y lo dramático, lo narrativo con lo poético, lo mágico con lo sublime y con lo enigmático. Figuras e historias de una España que trascienden de su tiempo, e incluso de su indudable tipismo, para venir a representar el símbolo de una gran tragedia nacional, colectiva, en la que las fuerzas eternas de la vida, de la muerte y del amor, ejercen una vez más su poderoso imperio. Con esa capacidad que siempre le distinguió, para captar lo entrañablemente humano, y lo lírico y lo épico de nuestra existencia, García Lorca consagró en el *Romancero gitano* su convencimiento de que la poesía era capaz de expresar aquello que la historia y la tradición popular habían legado y que su palabra poética, a través de los nuevos experimentos, podía llegar a ser el cauce de una secuencia mítica superadora del tiempo presente.

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia



Recuerdos de Provincia revisited

André Luiz Gonçalves Trouche

Nos últimos anos delinea-se paradoxal e curioso fenômeno no horizonte do discurso crítico: por um lado, a produção e os estudos literários encaminham-se decididamente no sentido da interdisciplinariedade, da superação de toda e qualquer rigidez na consideração de fronteiras e distinções entre formas e gêneros literários; por outro, o grau de complexidade exibido hoje pelo modelo crítico-teórico, traz consigo uma necessidade de aprofundamento e de rigor analítico que, em sentido oposto, nos direciona diretamente para a especialização e para a delimitação rigorosa de conceitos e campos de estudo.

Este falso paradoxo vem gerando um grande desconforto, uma vez que coloca em questão até mesmo —e principalmente— o próprio objeto de estudo da teoria e da crítica literárias. Que textos devem ser objeto dos estudos literários, exclusivamente, se estes próprios estudos cada vez com maior clareza, desvelam a fragilidade de fronteiras como as que separavam rigidamente, por exemplo, a poesia da prosa, a lírica da épica, o romance do ensaio, a história da ficção, e etc.

Estas questões assumem uma feição particularmente aguda, se nos reportamos ao universo da crônica —sobretudo a historiográfica— ou à tríade memória/biografia/autobiografia, levando-nos mesmo a relativizar o próprio conceito de literatura.

Na busca —sempre louvável, é certo,— de produzir conhecimento e de aprofundar estudos, teóricos e críticos muitas vezes acabam por criar categorizações por demais específicas e excludentes que não conseguem acompanhar a prática aberta e abrangente do projeto criador.

Philippe Lejeune, por exemplo, em seu rigoroso estudo sobre o discurso autobiográfico *Le Pacte Autobiographique*¹ propõe cerca de oito categorias distintas, cada qual

1. Lejeune, P. (1975) p. 136-168.

mais específica e excludente, demarcando rigidamente fronteiras definitivas entre o ficcional e o não ficcional, num verdadeiro furor taxionômico.

Tão rigoroso (e furioso) quanto Lejeune, ainda que mais ingênuo e menos complexo, Luis Alberto Sánchez, em seu *Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana*, afirma:

...«Muchos son los que coinciden en tal camino, si bien algunos como Sarmiento, en sus magistrales *Recuerdos de Provincia*... tratan de reconstruir, con mayor o menor fortuna literaria, aspectos de su propia biografía mas ninguno de tales libros, siendo eximios, pertenecen al género novelesco: salen del ámbito de este capítulo; permanecen en su umbral provocando con las posibilidades que de ellos fluyen. De tratarse de *prosa evocativa*, cada uno de dichos libros merecería largo comentario; pero no.»²

É evidente que toda teorização é importante pois sempre produzirá um conhecimento, porém, hoje não podemos mais aceitar estas fronteiras de maneira rígida e hierática, sob pena de ignorar uma condição essencial na configuração do fenômeno literário: o aspecto rigorosamente aberto, relativizado e dialógico que as formas literárias vêm assumindo, principalmente no campo da narrativa.

Nosso objetivo no presente estudo, apesar de duplo, configura-se como bastante simples: por um lado tentaremos levantar o papel desempenhado pela memória, pela história e pelo discurso autobiográfico em *Recuerdos de Provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, e, por outro, tentaremos enfocar a narrativa de Sarmiento como um texto literário *stricto sensu* que, ultrapassando em muito as fronteiras exclusivas da narrativa autobiográfica —como a constroem os críticos— ocupa um espaço interseccional entre a memória, a história e a autobiografia.

Se abordamos o texto de Sarmiento à luz de propostas conceituais como a apresentada por Philippe Lejeune em «Le Pacte Autobiographique», não teremos a menor vacilação em apontar *Recuerdos de Provincia* como uma autobiografia clássica.

Atendendo a todas as rigorosas exigências teóricas de Lejeune, em *Recuerdos de Provincia* há um autor de existência socialmente comprovável, que produz uma narrativa em 1ª pessoa, cujo sujeito do enunciado é idêntico ao sujeito da enunciação. Esta narrativa está publicada em livro que traz impresso, já em sua capa, o nome do autor/narrador/personagem.

Como se todos estes elementos que configuram um nítido contrato social (nos termos de Lejeune) não fossem ainda suficientes, o próprio texto afirma e confirma esta identidade:

«...A los que quieren de buena fe conocer mi caracter privado, les presentaré una vida llena de vicisitudes que he atravesado sin contaminarme. Los que quieren saber, en fin, cómo soy escritor... oiganme una vez y júzguenme enseguida... No es una novela, no es un cuento; me apoyaré, en cuanto pueda, en testimonios que aún puedo usar aquí...»³

2. Sánchez, L. A. (1968) p. 112.

3. Sarmiento, D. F. (1966) p. 10.

A considerar ainda as próprias palavras de Lejeune —«o pacto autobiográfico é a afirmação no texto desta identidade»— teríamos chegado à garantia cabal e definitiva de estarmos diante de uma narrativa não ficcional, estruturada nos mais rigorosos limites da autobiografia.

É exatamente o extremo rigor conceitual que informa o modelo teórico de narrativa autobiográfica, que o transforma numa categoria fechada, incapaz de dar conta de narrativas como *Recuerdos de Provincia*, irredutíveis a contratos unívocos e a pactos exclusivos.

Embora não neguemos a possibilidade de identificar no texto a proposta de um contrato social acordado por um lado pelo autor/narrador/personagem e por outro pelo leitor, não podemos aceitar que este contrato preveja um pacto exclusivo de autobiografia.

Como tentaremos demonstrar, ao tecer-se, a narrativa vai, paulatinamente, desconstruindo o rigor de um pacto exclusivamente autobiográfico —o que a colocaria fora do universo da literatura *stricto sensu*— para afirmar-se enquanto ficcionalidade, enquanto escritura artística que ocupa um lugar privilegiado no processo literário hispano-americano.

Textos como este de Sarmiento exigem sempre uma atenção especial no sentido de evitar uma armadilha sutil que a narrativa engendra ao longo de seu percurso: a confusão entre pessoa e personagem.

Num texto de extração autobiográfica esta será uma questão sempre bastante delicada, uma vez que, efetivamente, desde a própria concepção da narrativa existe uma identidade formal entre a pessoa do autor e o personagem. Atendendo pelo mesmo nome, autor, narrador e personagem parecem concentrar-se numa mesma *pessoa*, levando-nos a crer que o sujeito do enunciado é o mesmo sujeito da enunciação.

O que nos leva a discordar inteiramente desta colocação é exatamente o fato de que entre a pessoa e o personagem há uma distância abissal —a distância que há entre o referente e sua textualização, a diferença entre fato e ficcionalização, a distância entre a arte e o real.

O Domingo Faustino Sarmiento que emerge da leitura de *Recuerdos de Provincia* é um personagem criado pela narrativa produzida e contada por Domingo Faustino Sarmiento. Diferentemente, porém do 2º Sarmiento, o primeiro não se constitui numa pessoa física com direito a assento nos cartórios de Registro Civil. É, na verdade, um personagem literário, um «construto lingüístico» (nos termos de Linda Hutcheon, 1991) e sua gênese permanece adstrita ao universo literário. Seu Registro Civil encontra-se unicamente nos textos da história literaria que inventariam o processo literário argentino e americano.

Uma simples observação da disposição formal da narrativa já indica o caráter eminentemente textual do personagem. Seguindo uma estratégia que anos depois será adotada fartamente pela narrativa cinematográfica, *Recuerdos de Provincia* inicia-se através de um grande plano geral que enfoca o espaço e o contexto geral da comunidade/berço do personagem. Lentamente a câmara vai restringindo o foco, registrando a genealogia, o pai, a mãe, para então, preparado o cenário, introduzir em primeiro plano o personagem central: Domingo Faustino Sarmiento.

Através deste procedimento formal, a narrativa ao produzir recortes que buscam resgatar a pessoa, acaba, *pari passu*, construindo uma imagem pública de Sarmiento, transformando-o num verdadeiro personagem.

A este procedimento formal, equivale em termos de «conteúdo» o processo de elaboração de um verdadeiro produto, que possa ser «consumido» pelo público. Esta, a motivação principal do narrador:

«...El deseo de todo hombre de bien de no ser desestimado, el anhelo de un patriota de conservar la estimación de sus conciudadanos, han motivado la publicación de este opúsculo que abandono a la suerte, sin otra atenuación que lo disculpable del intento. Ardua tarea es, sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica.»⁴

Operando recortes, seleccionando elementos, facetas e passagens da vida de Sarmiento (fundamentalmente em sua dimensão pública, como veremos adiante) o narrador de *Recuerdos de Provincia* ocupa o espaço da arte literária, e é desde este ponto de vista que transforma o cidadão Sarmiento, num produto literário —o personagem Domingo Faustino Sarmiento— ficcionalizando-o, de forma, aliás, absolutamente consciente:

«...Gusto a más de esto, de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud obscurecida. Hay en ella algo de las bellas artes que de un trozo de mármol bruto puede llegar a la posteridad una estatua»...⁵

A dimensão memorialística é sem dúvida uma das interfaces mais importantes em *Recuerdos de Provincia*. Narrativa assumidamente autobiográfica, que busca reconstituir a trajetória de vida de Sarmiento, afirmando valores, justificando atitudes e comportamentos, bem como apresentando o processo de formação do personagem, a obra de Sarmiento tem na memória um instrumento precioso para seu processo de estruturação.

«...Mis Recuerdos de Provincia son nada más que lo que su título indica. He evocado mis reminiscencias, he resucitado, por decirlo así, la memoria de mis deudos que merecieron bien de la patria, subieron alto en le jerarquía de la Iglesia; y honraron con sus trabajos las letras americanas...»⁶

Como o próprio texto está a indicar, a matéria de que se forma a narrativa são as reminiscências de uma vida que atualizadas —trazidas ao presente atemporal do discurso— pela memória, buscam reconstituir a experiência (*erfahrung*) do Sarmiento tornado personagem central.

Se nossa observação, porém, permanecesse apenas no nível superficial do enunciado —trabalhando exclusivamente os conteúdos e significações narrativas— logo encontraríamos um obstáculo irremovível, uma vez que seria impossível identificar em *Recuerdos de Provincia* a memória involuntária que Benjamín aponta como indispensável para este resgate.

A rígida disposição episódica, organizada rigorosamente, como indicamos acima, a partir de um plano geral, que paulatinamente vai aproximando o foco para só então apresentar o personagem em close, por si só já indicaria um narrador demiurgo, fonte absoluta de poder e *donno* inquestionável do processo de estruturação da narrativa.

4. Sarmiento, D. F. (1966) p. 13.

5. Sarmiento, D. F. (1966) p. 18.

6. Sarmiento, D. P. (1966) p.12.

Um narrador assim constituído submetterá a memória a um processo de seleção tão rigoroso, que permitiria apenas que assomasse à superfície narrativa o que sua memória *voluntariamente* fosse capaz de evocar.

Sair deste impasse implica direcionar nossa observação para o interior do universo da linguagem. Exige que examinemos a lógica de estruturação da narrativa, ainda que muito brevemente. Uma observação atenta do processo de estruturação da narrativa em *Recuerdos de Provincia* indica que tanto as experiências do personagem, quanto os acontecimentos e episódios se organizam repetidamente no âmbito exclusivo da dimensão espacial —aqui entendido em seu sentido macro de contexto histórico, social, cultural, etc.

Ao longo do texto fica claro que sempre é a dimensão pública do espaço que determina o personagem, suas ações e os acontecimentos. Exemplos concretos que comprovem esta observação podem ser fartamente encontrados ao longo de todo o percurso da narrativa. Como ainda voltaremos a esta questão ao tratarmos da dicotomia público/privado, nos limitaremos a registrar três passagens que consideramos suficientemente ilustrativas deste fenômeno, e que aparecem já nas primeiras páginas que abrem a narrativa:

«...Mi padre es un buen hombre que no tiene otra cosa notable en su vida que haber prestado algunos servicios, en un empleo subalterno, en la guerra de la Independencia. Se halló en la batalla de Chacabuco, y por su exaltación patriótica, le dieron sus contemporáneos el apodo de Madre Patria ...»⁷

Assim como ocorrerá em todas as demais referências familiares, a figura de seu pai surge no texto desde a primeira vez, única e exclusivamente sob a ótica do espaço, numa dimensão pública.

«...En seguida entré de oficial de ingenieros a estudiar geometría, y cuando me hallaba en aptitud de continuar por mí solo con las operaciones para levantar el plano de la ciudad... el jefe de la sección me dejó solo y el gobierno mandó suspender los trabajos ...»⁸

«...Fui a donde él, y continué mis estudios hasta que llegó un enviado del gobierno de San Juan... que había conseguido de mi madre su aquiescencia... de costearme a sus expensas el colegio...»⁹

«...Después llegó mi padre de un largo viaje, y ya no pude resistirme a las reiteradas solicitudes del gobierno. El día que llegué... fué depuesta esta administración y se frustró todo...»¹⁰

Subjugando personagem e acontecimentos, o espaço, em sua dimensão pública determina os demais e impõe-se como lógica de estruturação da narrativa. Até mesmo a formação do personagem surge determinada por atos políticos, fora de todo o alcance pessoal.

7. Sarmiento, D. F. (1966) p. 37.

8. Sarmiento, D. F. (1966) p. 87.

9. Sarmiento, D. F. (1966) p. 5.

10. Sarmiento, D. F. (1966) p. 42.

O que se vê, portanto, é que a própria ordenação rígida, mais do que seguir os desígnios do narrador/personagem, está determinada pela lógica do espaço, que irrompe incontrolada, arrasta personagem e acontecimentos. Monitora o próprio narrador, definindo, a priori, a sua própria dimensão como parâmetro seletivo a ser seguido pela memória.

Neste cenário é perfeitamente possível que pensemos numa memória involuntária (nos termos de Benjamin/Proust) mas que emerge à superfície textual, numa narrativa estruturada a partir da lógica do espaço, que se impõe como dinâmica geral de estruturação.

No processo literário hispano-americano podemos localizar a matriz do paradigma da autobiografia já nas primeiras crônicas da Conquista, sobretudo no fabuloso legado de Garcilaso de la Vega, El Inca.

Em *Comentarios Reales*, Garcilaso tece um painel detalhado do Império Incaico e da Conquista. Uma observação ainda que superficial da disposição formal desta narrativa indica que se trata de um texto que, não obstante seu caráter historiográfico, se organiza fundamentalmente a partir das vivências e experiências subjetivas do narrador.

No Século XIX, a autobiografia de Sarmiento percorre um caminho simetricamente inverso ao de Garcilaso. Aqui também, uma observação da disposição formal da narrativa indicará que apesar de seu caráter inquestionavelmente autobiográfico a narrativa se organiza fundamentalmente a partir da dimensão pública e dos condicionamentos contextuais gerais.

Como tentamos demonstrar em relação à questão da memória, todos os aspectos pessoais, as vivências e experiências subjetivas do narrador só atingem a superfície textual sob referências históricas ou contextuais.

Este fenômeno é de tal forma recorrente ao longo da narrativa que até mesmo as referências à genealogia do personagem aparecem sob referências históricas:

«...Yo alcancé al último descendiente de Don Juan Jofré, fundador de San Juan. Era Don Javier un grueso y ostentoso señor, digno representante en 1820 de su ilustre abuelo...»¹¹

«...Ligase mi infancia a la casa de los Oro por todos los vínculos que constituyen al niño miembro adoptivo de una familia... Mi inteligencia se amoldó por la suya, y a él debo los instintos por la vida pública, mi amor a la libertad y a la patria, y mi consagración al estudio de las cosas de mi país...»¹²

Dominante absoluta, num texto que manifestamente busca contemplar «a los que de buena fe quieren conocer mi carácter privado», as referências contextuais são o aval indispensável até mesmo para permitir referência à mãe de Sarmiento, que necessita de um contraponto social para chegar ao texto:

«Mi madre es el verdadero tipo del cristianismo, en su acepción más pura; la confianza en la Providencia fué siempre solución para todas las dificultades de la vida...»¹³

11. Sarmiento, D. F. (1966) p. 111.

12. Sarmiento, D. F. (1966) p. 97.

13. Sarmiento, D. F. (1966) p. 17.

Um fragmento mais, sacado da secção intitulada «Mi Educación», creio que comprovará definitivamente que as referências históricas assumem uma função diretora no processo de estruturação da narrativa, determinando inclusive a seletividade imposta à memória:

«...Recuerdo esto porque me complace mostrar cuán antigua es la manía de mi espíritu por continuar la obra de la ocupación de la tierra, que paralizó la guerra de la Independencia y despueblan hoy la ignorancia e incapacidad de aquellos gobiernos...»¹⁴

A leitura do Capítulo «Biografía e Autobiografía Antigas» de Mikhail Bakhtine sugere ao leitor de Sarmiento um diálogo rigorosamente impossível, pois é mais que consensual que um jamais teve notícia da existência do outro. E, no entanto, o texto de Bakhtine parece escrito exatamente à propósito de *Recuerdos de Provincia*, e este poderia perfeitamente ser aceito como uma narrativa composta com o objetivo de demonstração prática da conceituação de Bakhtine.

Como o aponta Bakhtine —e como realiza Sarmiento— os princípios que regem a construção da imagem pessoal na autobiografia —e em *Recuerdos de Provincia* — são os mesmos que constroem as imagens dos personagens defuntos nos *enkormios*. O elemento puramente privado (quase inexistente), os elementos estritamente profissionais, os elementos sociais e nacionais estão aqui «numa série concreta que se entrelaça intimamente. Todos estes elementos são percebidos como perfeitamente homogêneos e formam uma imagem do homem única, integral e plástica».¹⁵

Ao longo deste estudo cremos ter apresentado já um número significativo de fragmentos de *Recuerdos de Provincia* que corroboram a indiscutível e absoluta predominância do público em detrimento do privado.

Um outro, porém, chama nossa atenção pelo potencial que revela enquanto indicador de que o estrato autobiográfico —a dimensão individual e privada da existência de Domingo Faustino Sarmiento— exerce apenas uma função de fio condutor de uma narrativa, cujo eixo central na verdade é uma profunda reflexão social sobre o contexto histórico Argentino e Americano:

«...Nuestra habitación permaneció tal como la he descrito, hasta el momento en que mis dos hermanas mayores llegaron a la edad núbil, que entonces hubo una revolución interior que costó dos años de debates, y a mi madre gruesas lágrimas al dejarse vencer por un mundo nuevo de ideas, hábitos y gustos que no eran aquellos de la existencia colonial de que ella era el último y más acabado tipo...»¹⁶

Nesta passagem, em que está discorrendo sobre sua vida familiar, o narrador aproveita a referência às mudanças no mobiliário para tecer nas duas páginas que se seguem extensa reflexão sobre o novo contexto ideológico que surge depois da guerra da Independência.

14. Sarmiento, D. F. (1966) p. 113.

15. Bakhtin, M. (1988) p. 254.

16. Sarmiento, D. F. (1966) p.69.

Quanto ao último fragmento a que nos referimos, creio que por si só já é suficientemente explícito para que precisemos pontuá-lo com algum comentário:

«...A la historia de la familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo; y creo que, siguiendo mis huellas, como las de cualquiera otro en aquel camino, puede el curioso detener su consideración en los acontecimientos que forman el paisaje común, accidentes del terreno que de todos es conocido, objetos de interés general, y para cuyo examen mis apuntes *biográficos*, sin valor por sí mismos, servirán de pretexto y de vínculo, pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué de elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose...».¹⁷

De nosso passeio pela escritura de Sarmiento —ainda que tenhamos deixado de visitar alguns aspectos importantes— podemos apontar determinadas evidências que cremos atender a nossas expectativas iniciais.

A primeira delas é a certeza de que *Recuerdos de Provincia* ultrapassa, em muito, o âmbito fechado da categoria de autobiografia, para inscrever-se no universo em aberto da escritura literária.

O segundo aspecto que gostaríamos de destacar é o estupendo jogo de linguagem encetado pelo discurso narrativo, que através da memória busca reconstituir a nível de realidade verbal a experiência histórica (a *Erfahrung* nos diria Benjamin) de Domingos Faustino Sarmiento, paradoxalmente, assimilando à dimensão pública de sua existência, os aspectos privados, e subjetivos de sua vivência individual.

Valendo-se exclusivamente de elementos narrativos —de uma complexa estrutura narrativa fundada na memória, Sarmiento compõe um painel multifacetado da sociedade americana, expressando —ou reinaugurando no Século XIX uma atitude escritural de transferir à ficção a tarefa de resgatar a contingência histórica hispano-americana.

Pensamos ser oportuno agora tentar um arremate final que junte os fios condutores da reflexão aqui desenvolvida, a fim de que possamos determinar o ponto de chegada a que nosso trabalho nos conduziu.

A observação e a análise do inter-relacionamento entre alguns aspectos e dimensões narrativas de *Recuerdos de Provincia* —mais explicitamente, a questão do contrato social, o processo de construção do personagem, o papel da memória e do estrato autobiográfico e as relações entre a dimensão pública e a privada— percebidos enquanto elementos fundamentais da construção narrativa, a nosso ver, permitiu que determinássemos a lógica de estruturação da narrativa em *Recuerdos de Provincia*.

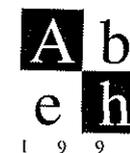
Este, como vimos, configura-se como um espaço onde convivem fragmentos, reminiscências, lembranças, reflexões, defesa de idéias, etc. que surgem na superfície textual, trazidos pela memória, e tendo como eixo exclusivo de organização a lógica do espaço, em sua dimensão pública. Através da memória, Sarmiento, num iluminado jogo de construção/desconstrução, apesar de explicitar um pacto autobiográfico, fraudava todos os pactos, vai muito além da autobiografia e cria uma narrativa conflituosa em que as relações entre o estrato autobiográfico e a história, ou seja, entre o público e o privado, fazem com

que o discurso se volte sobre si mesmo e ascenda ao primeiro plano da narrativa —fenômeno decisivo para caracterizar um texto literário.

Referências bibliográficas

1. Bactine, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Ed. UNESP/HUCITEC, 1988.
2. Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
3. Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
4. García Prada, Carlos. *Letras Hispanoamericanas: ensayos de simpatía*. Madrid, Ed. Iberoamericana 1963.
5. H. Verdugo. *Iber. Estudio Preliminar*. In: Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires, Ed. Kapelluz, 1971.
6. Jozef, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
7. Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, In: *Poétique, Revue de Théorie et D'Analyse Littéraire*. Paris, Seuil, 1975.
8. Prieto, Adolfo. *La Literatura Autobiográfica Argentina*. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1966.
9. Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y Contenido de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1968.
10. Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires, Ed. Sopena 1966.

André Luiz Gonçalves Trouche
Universidade Federal Fluminense



17. Sarmiento, D. F. (1966) p. 87.

La tormenta marítima en la narrativa áurea

Javier González Rovira

Para D. José Manuel Blecua

1. ¿Mentía Núñez de Reinoso?

Uno de los aspectos de *Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso que más ha llamado la atención de la crítica es el de sus fuentes literarias. El punto de partida para las investigaciones es la carta-prólogo del propio autor en la que afirma haber escrito su obra «imitando, y no romanzando» una obra anónima griega según la versión italiana debida a Ludovico Dolce. En efecto, una de las primeras traducciones europeas de *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio es la aparecida en los *Amorosi ragionamenti*, donde Dolce ofrece una versión de lo que hasta aquel entonces se conocía de la obra: sus cuatro últimos libros.¹ Y dicha imitación será la que inspire a su vez los primeros XIX capítulos de la novela de Núñez de Reinoso.

Sin embargo, S. Zimic llamó la atención hace ya unos años acerca de las innegables similitudes, que llegan hasta la traducción directa, entre el capítulo XX de *Clareo y Florisea* y la primera versión completa de la novela de Tacio: la traducción italiana de Aníbal Coccio aparecida en 1551, de lo que deducía que Reinoso conoció la novela completa cuando tenía ya redactada la primera parte de su obra.² Posteriormente, M. A.

1. Para las traducciones europeas de Aquiles Tacio, *vid.* el prólogo a la edición de Brioso y Crespo (*vid. infra*, pp. 164-165). Sobre la tardía traducción española de Ágreda, *vid.* A. Cruz, «Diego de Ágreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio (1617)», *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, 1989, pp. 285-292.

2. S. Zimic, «Alonso Núñez de Reinoso, traductor de *Leucipe y Clitofonte*», *Symposium*, 21, 2 (1967), pp. 166-175. Rechazan esta tesis Constance Rose (*Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth Century*

Teijeiro, en un artículo y el prólogo a su edición de *Clareo y Florisea*, ha ampliado la tesis de Zimic señalando ecos en otros capítulos de dicha novela, calificando la declaración de los preliminares de «mentira anunciada» o «verdad a medias».³ Pero creemos que la desconfianza hacia el autor de *Clareo y Florisea* es injustificada en este caso, ya que se olvidan otras fuentes que el propio autor señala. En concreto, vamos a examinar en estas notas el más importante de estos supuestos ecos: la tormenta marítima del capítulo XI que, según Teijeiro, procede de Tacio (lib. III), centrándonos en una imagen hiperbólica de considerable fortuna literaria, el movimiento de las naves o del oleaje durante la tempestad definido con dos términos antitéticos (*cielos, estrellas, montes, nubes... opuestos a abismos, profundidades, valles, arenas...*).

En *Leucipa y Clitofonte* la imagen aparece desarrollada por extenso:

La nave de continuo se levantaba al arquearse el mar y, al retirarse y descender la ola, se precipitaba a lo profundo. Las olas unas veces se asemejaban a montañas, otras formaban como abismos. [...] Las olas al empinarse hacia lo alto, rozando las propias nubes, de lejos se recortaban contra la proa con una masa como un monte.⁴

Y, en efecto, también en *Clareo y Florisea* encontramos la misma imagen: «las bravas ondas parecía que unas veces nos subían al cielo y otras nos bajaban a los abismos»;⁵ descripción que se encuentra asimismo en otras de las denominadas novelas bizantinas

Exile. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1971, pp. 95-96), remitiendo a Petrarca (*De remediis utriusque fortunæ*); y A. Cruz Casado en su tesis doctoral *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, I, p. 508.

3. M. A. Teijeiro, «*Clareo y Florisea* o la historia de una mentira», *AEF*, VII (1984), pp. 353-359 y Alonso Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, ed. de M. A. Teijeiro, Universidad de Extremadura, 1991, pp. 33-37. Al margen del motivo que nos ocupa, la tormenta marítima, Teijeiro encuentra ecos de Tacio en otros episodios de Reinoso: una breve alusión a la fábula de Apolo y Dafne (cap. X), una serie de referencias a amantes desgraciados (caps. IX-X), y unos ejemplos de fuentes con poderes mágicos (cap. XXXI). Respecto al primer aspecto, la alusión es absolutamente tópica y, por tanto, coincidente; respecto a los amantes desgraciados, los ejemplos latinos y su sintética formulación parecen señalar una procedencia distinta, posiblemente una *poliantea*; por último, sólo una de las fuentes mencionadas por Tacio se encuentra en Reinoso, quien, sin duda alguna, imita con ligeras variaciones un pasaje de *Las metamorfosis* de Ovidio («Pitágoras», lib. XV, vv. 307-334), donde aparecen todas las aguas mencionadas en *Clareo y Florisea*.

4. Longo, *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico, *Babilónicas*; ed. de M. Brioso y E. Crespo, Madrid, Gredos, 1982, p. 235 (III, 2). Su aparición en un texto fragmentario (*Herpilis*) indica claramente su vigencia durante siglos: «Entonces el mar, [...] dejó ya de crecerse con el fuerte viento, y dejando un hueco hacia el abismo en su reflujo, se levantaba hasta la misma altura de los montes». En Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calíroa*; Jenofonte de Efeso, *Efesiacas*; *Fragmentos novelescos*, ed. de C. García Gual y J. Mendoza, Madrid, Gredos, 1979, p. 361. También en el *Libro de Apolonio* (ed. de D. Corbella, Madrid, Cátedra, 1992, p. 110) encontramos una expresión algo distinta pero que recuerda esta imagen: «nadauan las arenas, el cielo leuantado» (c. 108).

5. Núñez de Reinoso, *op. cit.*, p. 100. C. Rose, *op. cit.*, p. 118, reproduce también un poema del mismo autor en que aparece la imagen: «Y las ondas que venían / Que las velas nos llevaban / [...] / A las estrellas subían / y subiedas abaxavan / a la tierra», lo que indica cierta familiaridad del autor con el tópico.

como *El peregrino en su patria*, el *Persiles* o *Angelia y Lucenrique*⁶ y llega hasta obras como las de Gracián o Gómez de Tejada en las que la base de la novela helenística ha sido sometida a un proceso de alegorización.⁷

En una visión excesivamente rigurosa de la tradición clásica pudiera pensarse que la línea de transmisión desde la novela griega hasta la narrativa española es directa.⁸ Sin embargo, la realidad es mucho más compleja y la imagen puede tener otros orígenes debido a su abrumadora presencia durante siglos en tradiciones distintas. Aparece ya en la literatura latina, incluso antes que en *Leucipe y Clitofonte*. En concreto, en la *Eneida* virgiliana se encuentra la que, posiblemente, sea la referencia más conocida en toda la Edad de Oro:

Talia jactandi stridens Aquilone procella
Velum adversa ferit, fluctusque ad sidera tollit.
Fraguntur remi: tum prora avertit, & undis
Dat latus; insequitur cumulo præruptus aquæ mons.
Hi summo in fluctu pendent: his unda dehiscens
Terram inter fluctus aperit. Furit æstus arenis.⁹

Pero tampoco podemos estar plenamente convencidos de que sea Virgilio la fuente en la que se inspiran numerosísimos escritores, ya que formulaciones muy similares encontraremos también en otras de las fuentes renacentistas más apreciadas, como la *Farsalia* de Lucano¹⁰ y, sobre todo, *Las metamorfosis* de Ovidio, en las que hallamos episodios mucho más cercanos a nuestra novela bizantina en su expresión y contexto (viaje de jóvenes amantes).¹¹ Los modelos, por tanto, pueden ser diversos y la extraordinaria

6. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 93: «Bramaba el mar y trasladaba el viento / feroz a las estrellas las arenas». Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 160: «unas veces tocar el cielo con las manos, levantándose el navío sobre las mismas nubes, y otras veces barrer la gavia las arenas del mar profundo». Y la novela anónima editada por Cruz Casado en su tesis (*op. cit.*, II, p. 837): «amenazaba las estrellas, ya levantando el mísero bajel hasta sus mismas luces, ya imprimiéndole en las profundas arenas».

7. Baltasar Gracián, *El crítico*, ed. de S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1981, p. 111: «ya me arrojaban tan alto las olas, que tal vez temí quedar enganchado en alguna de las puntas de la luna o estrellado en aquel cielo; hundíame luego tan en el centro de los abismos, que llegué a temer más el incendio que el ahogo». Cosme Gómez de Tejada, *Segunda parte de León prodigioso. Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos*, Alcalá, F. García Fernández, 1673, p. 32: «como nauío combatido en alta mar de todos los vientos, ya tocando las profundas arenas, ya las obscuras nubes».

8. Por ejemplo, Jean-Luis Fleckniakoska («Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d'Or», *Estudios dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, p. 487) sostiene: «Mais c'est dans les *Aventures de Leucippé et de Clitophon* qu'on trouve, nettement défini, ce qui deviendra un cliché rebattu».

9. P. Virgilio Maronis, *Opera*, ad editionem P. Maasvicii castigata cum notis Joh. Minelli, Venecia, Marco Riboni, 1793, p. 164 (I, vv. 102-107).

10. M. A. Lucano, *Farsaglia*, ed. de S. Canali, Milano, Rizzoli, 1981, p. 324-326 (lib. V, vv. 629 y 642-644): «fluctusque in nubibus accipet imbrem. / [...] Nubila tanguntur velis et terra carina. / Nam pelagus, qua partet sedet, non celat harenas / exhaustum in cumulos, omnisque in fluctibus unda est».

11. Ovidio, *Le metamorfosi*, ed. de E. Oddone, Milano, Bompiani, 1988, II, p. 600 (lib. XII, vv. 497-506): «Fluctibus erigitur caelumque æquare uidetur / Pontus et inductas aspergine tangere nubes; / Et modo cum fu-

fortuna de la imagen dificulta la determinación exacta de su fuente. Pero, antes de pasar a examinar esta tradición, habrá que devolverle a Núñez de Reinoso parte de su credibilidad: el modelo directo de la tormenta de *Clareo* y *Florisea* es un texto que el propio autor afirma haber imitado en otro de los textos preliminares, una declaración de indudable sinceridad y modestia:

Cuanto a en esta mi obra en prosa haber imitado a Ovidio en los libros de Tristibus, a Séneca en las tragedias, a aquellos razonamientos amorosos y a otros autores latinos, no tengo pena, porque no tuvieron más privilegio los que hicieron lo mismo de lo que yo tengo, siendo ellos todos harto más sabios e ingeniosos de lo que yo soy.¹²

Y la *descriptio*, sin lugar a dudas, procede de los *Tristia*, donde aparecen todos los tópicos señalados por Teijeiro. Durante la travesía que lleva a Ovidio hacia el exilio (lib. I, 2), encontraremos la descripción de la tormenta, el desconcierto del piloto, las quejas ante la fortuna adversa y, rasgos ausentes en Tacio, la resignación ante la propia muerte, pero la tristeza ante la muerte ajena y, por último, un desenlace similar: frente al naufragio de Aquiles Tacio, en Ovidio y Núñez de Reinoso las plegarias son respondidas favorablemente por la divinidad.¹³

2. La fortuna de una imagen.

A partir de los mencionados modelos clásicos, la imagen se encontrará en distintas tradiciones narrativas durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, antes y después de que se difundiera la novela griega en toda Europa. El campo más propicio, de acuerdo con el precedente virgiliano, será la poesía narrativa: desde los *romanzis* de Boiardo y Ariosto,¹⁴ hasta los poemas épicos de Camões, Ercilla y Lope de Vega,¹⁵ sin

luas ex imo uertit arenas, / Concolor est illis, Stygia modo nigrior unda; / Sperritur interdum spumisque sonantibus albet. / Ipsa quoque his agitur uicibus Trachinia puppis / Et nunc sublimis ueluti de vertice montis / Despicere in ualles inuicem Acheronta uidetur. / Nunc, ubi demissam curuum circumstetit æquor, / Suspice-re inferno summum de gurgite caelum». *Las metamorfosis* fueron traducidas por Bustamante y se reeditaron numerosas veces poco antes de la aparición del *Clareo* (ca. 1540, 1546, 1550 y 1551). Rudolph Schevill (*Ovid and the Renaissance in Spain*, California, University of California, 1913, p. 169) reproduce un fragmento de dicha traducción en que aparece el tópico: «Las ondas sobrepujauan a las nubes, la mar y el cielo todo parecía que era vno, a veces la nao descendía a los abismos, a las veces subía al cielo, las arenas y las ondas todas andauan embueltas».

12. Núñez de Reinoso, *op. cit.*, p. 197.

13. Véase la imagen que estamos analizando: «me miserum, quanti montes uoluntur aquearum! / iam iam tacturos sidera summa putes. / quante diducto subsidunt equore ualles! / iam iam tacturas Tartara nigra putes» (ed. de F. Leclii, Milano, Rizzoli, 1993, p. 74, vv. 19-22). También en los *Tristia* (lib. II), por cierto, encontramos ejemplos de amantes desgraciados, más cercanos a Reinoso que los misóginos casos recordados por Tacio.

14. Mateo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, Milán, Garzanti, 19862, II, pp. 646 y 1148: «Qua par che l'unda al cel vada di sopra, / Là cha la terra al fondo si discopra» (II, vi, 12); «Tra' nivoli talor è la nave alta, / E talor frega a terra la catena» (III, iv, 4). Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. C. Segre, Milán, Monda-

olvidar poemas morales y religiosos como los de Agrippa d'Aubigné o Milton.¹⁶ No obstante, el motivo se muestra plenamente válido para cualquier género en que pueda aparecer una tormenta. Ciñéndonos tan sólo al Renacimiento y el Barroco españoles, la imagen se encuentra en libros de pastores y de caballerías,¹⁷ novelas picarescas y cortesanas,¹⁸ o en textos tan dispares como diversos poemas,¹⁹ una novela corta,²⁰ una

dori, 1982, I, pp. 233 y 468: «ella percuote l'onde, / ch'insino al fondo le vedreste aprire, / et or ne bagna il cielo» (XII, 43).

15. Luis Vaz de Camões, *Los Lusíadas*, trad. de I.-M. Gil, Barcelona, Planeta, 1982, p. 134: «Ora sobre las nubes los subían / las ondas de Neptuno furibundo, / ora parece que a caer venían / del abismo del mar en lo profundo» (VI, 76). Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 456 y 466: «la nao [...] / ya sobre sierras de agua levantada, / ya debajo del mar toda cubierta» (XV, 79); «el soberbio mar [...] / arrancando las peñas de su suelo / mezcle sus olas altas con el cielo» (XVI, 3). Lope de Vega, *La Dragontea*: «para que viese el fondo el cielo abierto / y conociese las arenas bellas / si más o menos son que las estrellas» (c. III, en *Obras selectas*, ed. de F. C. Sáinz de Robles, México, Aguilar, II, p. 356); aparece también en *La hermosa de Angélica* (c. VII; *ibid.*, p. 600); la *Jerusalén conquistada* (lib. VII, *ibid.*, p. 794) o *La Circe* (*Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 972).

16. Aunque en contextos muy distintos, la imagen es la misma: Agrippa d'Aubigné, *Poema tragico* [*Les tragiques*], ed. de B. Buoni, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 202-204: «Les mesmes flots qui [...] s'en vont precipitant / Les geans aux enfers, aux abysmes les noyent, / [...] Sont les mesmes qui vont dans le haut se mesler, / [...] Qu'ils vont baiser le ciel, le ciel où ils aspirent» (VI). John Milton, *El Paraíso perdido*, ed. de E. Pujals, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 128-129: «Ahora roza con alas extendidas / El abismo, y luego se remonta / A la concavidad alta y ardiente» (II, vv. 636-638). *Vid. ibid.* pp. 140-141.

17. Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, p. 48: «A veces el soberbio mar hasta el cielo nos levantaba y luego hasta los abismos nos despeñaba, y a veces, espantosamente abriéndose, las más profundas arenas nos descubría». Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, ed. de D. Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, IV, p. 259: «los vientos fueron tan terribles que levando las olas en alto, unas veces pareciendo subir la nao hasta las nubes, y otras bajar hasta el profundo».

18. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de F. Rico, Barcelona, Planeta, 1983, p. 709: «La mar andaba entonces por el cielo, abriéndose a partes hasta descubrir del suelo las arenas». Francisco Loubayssin, *Historia tragicómica de Don Henrique de Castro*, París, A. Tiffeno, 1617, pp. 218: «forçados de las soberbias olas, subían hasta los elementos y al momento boluían a caer hasta lo más profundo». Francisco de Quintana [con el seudónimo de Fco. de las Cuevas], *Experiencias de Amor y Fortuna*, Barcelona, P. Lacavallería, 1633, fol. 84v: «ya la fuerza de las olas hazía a la nave nube, ya la abatía a la profunda arena». A. de Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, ed. de E. Juliá, Madrid, R.A.E., 1947, pp. 254-255: «el vaso, combatido de las olas, ya se vía vecino de las nubes, y ya sumergido entre las aguas, besando su quilla la arena».

19. Juan Boscán, *Obras poéticas*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957, I, p. 315: «el Aquilón, el Africo y el Euro, / haziendo sierras espantosas d'agua / [...] y el mar del furor que padecía / hasta'l hondón s'abría espesas vezes». Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 218: «Aunque el mar contra el cielo se levanta, / a veces descubriendo la arena». Francisco de Rioja, *Versos*, ed. de G. Chiappini, Messina-Firenze, Ed. D'Anna, 1975, p. 286: «Crespos montes de humor al cielo vía / subir [...] y el terreno / asiento entre las olas parecía». Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasagero*, ed. de M^a. I. López Bascuñana, Barcelona, P.P.U., 1988, I, p. 330: «Que los espumantes hombros / [...] A las esferas la nave / Arriman con ronco estruendo, // Que desde allí precipita / Hasta los profundos senos». Lope de Vega, *Obras sueltas*, Madrid, Rivadeneyra, 1872, p. 398: «Tremendo el mar aquel conflicto asombra / sus montes de agua, su profundo abismo».

20. A. Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. de P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 317: las olas «atreviéndose a las altas nubes hacían comunicar con ellas los esparcidos vasos tal vez, y tal sumergirlos en los más profundos senos de las aguas».

miscelánea narrativa,²¹ un relato autobiográfico,²² una obra dramática²³ o un repertorio mitológico.²⁴

Una última muestra del arraigo y de la poderosa presencia de esta imagen en nuestra tradición literaria es un curioso caso de *imitatio* en que se llega a modificar la fuente principal. En *Toxaris o De la amistad* de Luciano se halla una tormenta que sirve para ilustrar la relación de dos amigos, pero el autor omite precisamente la descripción detallada de la tempestad señalando su carácter tópico.²⁵ Pues bien, Cristóbal de Villalón, que adapta en su *Cróton* el episodio narrado en dicho diálogo lucianesco, altera el original griego para introducir la imagen que estamos analizando.²⁶

Son sólo unos ejemplos de la extraordinaria difusión de un motivo que, con ligeras modificaciones, cuyo estudio exigiría un comentario detenido, se repite durante toda la Edad áurea²⁷ con profusión. La doctrina de la *imitatio* y el prestigio de Virgilio y otros modelos justifican una práctica que, a partir de la tercera década del siglo XVII, empieza a recibir severas críticas. Las protestas ante la falta de originalidad en este tipo de descripciones formuladas por Tirso de Molina, López de Vega y Gómez de Tejada son también, pese a su carácter negativo, profundamente reveladoras.²⁸

21. Antonio Eslava, *Noches de invierno*, Madrid, Saeta, 1942, p. 233: «unas veces viéndose con el navío encumbrados en lo más alto del mundo, y otras veces en un profundo valle de aguas».

22. Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, Madrid, Castalia, 1982, p. 249: el mar «abismos levantaba, de manera que para nuestra defensa queríamos tomar las estrellas. [...] y en el mismo lugar veíamos el profundo del mar».

23. Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Obras selectas*, ed. cit., III, p. 1526: «revuelta en arena y agua, / mezclarte con las estrellas; / ya en el fondo de la mar / parezcas peña cubierta / [...] ya por las nubes cometa».

24. Juan de Piña, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la Antigüedad*, Madrid, Imprenta del Rey, 1635, fol. 13v: «las naues [...] que llevan el viento en popa tocan tan presto en las estrellas las xarcias como en los profundos las rotas y abiertas quillas».

25. Luciano de Samósata, *Obras*, ed. de J. Alsina, Madrid, Gredos, 1981-1991, III, p. 306: «¿Qué necesidad hay de contar los muchos detalles: olas enormes, huracanes, granizadas y todas las desgracias propias de una tormenta?».

26. Cristóbal de Villalón, *El Cróton de Cristóforo Gnofoso*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, p. 243: «unas veces tocábamos con las velas en las nubes, y otras con el rostro del navío en el arena».

27. Fleckniakoska, *op. cit.*, p. 489, además del Persiles, reproduce otros dos ejemplos: *El desdichado* (sic) por la honra de Lope de Vega y *El donado hablador* de Alcalá Yáñez. Vid. Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1994; y Alberto Bleca, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», *Actes del VIè Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983, pp. 61-77.

28. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 158: «Contáraos yo una mortal tormenta si [...] no fuera tan usado y, por el mismo caso, fastidioso, pintar cuantos cuentan navegaciones y escriben historias, naufragios prodigiosos y acacimientos espantables con que cada día se hace más insolente, aunque menos temidos, este rebelde elemento»; casi en los mismos términos, también arremete contra esta fosilización en *Deleitar aprovechando (El bandolero)*, ed. de A. Nougé, Madrid, Castalia, 1979, p. 295). Antonio López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Madrid, Alonso Pérez, 1641, p. 186: «En todo lo que hurtan [los poetas épicos] les falta la elección, i assí echan mano ordinariamente delo menos precioso y más común, como de la descripción de una tormenta». Curiosamente, Gómez de Tejada (*León prodigioso*, Valencia, Francisco Cípres, 1665, pp. 545-546) se sirve de la imagen («Las vegas cristalinas [...] convirtieron los vientos en montes, [...] en los valles descubiertos las arenas más profundas») antes de indicar su carácter tópico: «Igual fue esta horrenda y miserable tempestad a las que suelen describir los poetas con hiperbólicas exageraciones».

Pero si resulta difícil señalar las fuentes clásicas de un motivo tan repetido, debemos añadir todavía un nuevo obstáculo para la determinación de los precedentes directos de nuestros autores: los textos no específicamente literarios donde también podemos encontrar la imagen, desde la literatura devota hasta los tratados o *polianteas* de diversa índole.²⁹ Quizás el de mayor incidencia de todos ellos sea la *Poética* de Scaligero donde, a partir de la afirmación de la supremacía de Virgilio sobre el resto de poetas griegos y latinos, encontraremos el motivo de la tormenta marítima. La *Tempestatis collatio* entre Homero y el poeta de Mantua ocupa varias páginas de la obra y, en todo el Libro V, aparece el motivo virgiliano comparado con otros textos clásicos que ofrecen formulaciones similares.³⁰

Por último, conviene no descartar otra posible fuente que suele olvidarse sin razones suficientes: la propia inspiración. Frente a la doctrina de la *imitatio*, que indudablemente explica la mayoría de los ejemplos reseñados, cabe pensar también en la poligénesis: la contemplación de una tempestad puede provocar en cualquier individuo una comparación como la observada. Los movimientos del mar o de una nave durante una tormenta y, sobre todo, el contraste de formas que adopta el oleaje sugiere de inmediato un paisaje montañoso, como podemos observar en relatos medievales breves como *Pierres de Provenza* o *El rey Guillelme*,³¹ o en alguno de los abundantes tratados sobre el arte de marear, obras, por lo general, sin aspiraciones literarias.³²

En resumen, el ejemplo analizado permite afirmar que los motivos considerados tradicionalmente como propios de cierta tradición literaria pueden transmitirse directamente a partir del conocimiento y la difusión de los modelos principales, en este caso, las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio, pero pueden proceder de igual modo de otras obras clásicas mucho más conocidas en la época e, incluso, de obras contemporáneas

29. Según observamos en S. de la Voragine (*La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 19904, I, pp. 25-26), quien sigue a San Gregorio y San Jerónimo, es este uno de los signos del Apocalipsis: «Otros suponen que se tratará de un feroz rugido producido por las aguas al elevarse cuarenta codos sobre las crestas de las montañas para descender seguidamente y precipitarse en el abismo». Aulo Gelio en sus *Noches áticas* (lib. II, xxx) comenta el influjo determinante de los distintos vientos en el movimiento del oleaje. Así, el Aquilón (como veíamos en Virgilio) provoca desplazamientos verticales: «venti a septentrionibus ex altiore caeli parte in mare incidentes deorsum in aquarum profunda quasi praecipites deferuntur undasque faciunt non prorsus impulsas, sed imitus commotas» (ed. de L. Rusca, Milano, Rizzoli, 1992, p. 278). Petrarca, en su *Secretum* (ed. E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 194), interpreta la mencionada descripción virgiliana de la tormenta (aunque no aparecen los versos concretos que estamos analizando) en clave psicológica.

30. J. C. Scaligero, *Poeticae libri septem*, Lipsiae [s. i.], 1561, pp. 217-218, 266-268 y 277-278.

31. *Historia de la linda Magalona, hija del rey de Nápoles, y del esforzado caballero Pierres de Provenza, hijo del conde de Provenza, y de las fortunas que pasaron* [s.l., s.i., s.a.], p. 31: «la mar estaba muy alta y muy honda»; John R. Maier, ed., *El rrey Guillelme*. Exeter, University of Exeter, 1984, p. 34: «E la mar que primero era yqual fue llena de montes e de valles, e las ondas engrosaron e fezieron cuestras e valles». En cambio, en la versión atribuida a Chrétien de Troyes (*Guillermo de Inglaterra*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 62), el eco de Virgilio es evidente: «El mar, liso hasta hace poco, ahora se alza con verdaderas montañas de agua, que luego se ahondan como valles. Suben con el oleaje en la cresta de la ola hasta las nubes, para volver a caer en el más profundo abismo. [...] Tan pronto sube hasta el cielo, como vuelve a caer en la profundidad abismal».

32. Pedro de Medina, *Regimiento de nauegación* (1563), ed. facsímil. Valencia, Librerías París-Valencia, 1993, fol. lxxvi v°: «La tormenta venida con aquella tempestad de vientos que leuantan las aguas dela mar y les haze parescer montes altos y valles y honduras, y anda la nao subiendo a lo alto y decendiendo alo profundo».

que constituyen *otra* tradición que difunde en géneros muy diversos una serie de estilemas y temas coincidentes con los de la novela griega. La *imitatio* renacentista, como ha señalado G. W. Pigman,³³ es una práctica cuya complejidad exige cierta cautela a la hora de distinguir fuentes de inspiración y citas concretas. Cuando nos encontramos ante un tópico tan difundido como el examinado, nuestra cautela debe extremarse, quizás, hasta el escepticismo.

Javier González Rovira



33. G. W. Pigman, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), pp. 1-32.

Narración y representación en Pietro Aretino y Lope de Vega

Louis Imperiale

El propósito de este ensayo es demostrar cómo el Aretino y Lope de Vega en un momento dado de su vida renuncian definitivamente a un determinado género literario. En el caso del escritor italiano, constatamos que éste se aleja para siempre de una «auténtica» producción teatral, mientras que Lope, después de redactar cuatro novelas dedicadas a Marcia Leonarda, nunca volverá a escribir «fábulas».¹ Con el polígrafo toscano veremos precisamente cómo éste empieza lo que Giulio Ferroni ha llamado la «dissoluzione del teatro» es decir, la reducción de los textos y del reparto a una presentación expuesta por un solo narrador histrión, creando una especie de narración dramatizada como ocurre precisamente en *Sei giornate* (1534 y 1536) con su protagonista Nanna, gracias a lo que Paul Larivaille llama «la vivacité mimique d'un langage suffisamment expressif par lui-même pour rendre inutile la médiation contraignante, voire dénaturante, des acteurs et de la scène»² y aspirando, del mismo modo, a un teatro con una sola

1. Tenemos plena conciencia de que Pietro Aretino volverá a componer guiones dramáticos y obras teatrales, sin embargo, aparece claramente en ellas la posición ambigua de un hombre listo para toda clase de conformismo y descoso de conservar su imagen de *acerrimus virtutum ac vitiorum demonstrator* sobre la cual había edificado su fama. En sus últimas comedias «la peinture de la vérité elle-même, cuenta Paul Larivaille, se résout en un jeu de la vérité, offert à des spectateurs qui ne sont plus ni agressés ni même pris à témoin, mais sont les spectateurs passifs... d'un théâtre brillant mais sans grande originalité ni profondeur...» (Paul Larivaille, «Les prologues de l'Arétin...» in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Paris: Vrin, 1989, pp. 229-230).

2. P. Larivaille, «Vers un théâtre à une seule voix: Les prologues de l'Arétin au *Marescalco* et à la *Cortigiana* de 1534,» *op. cit.*, p. 227.

voz, sin reglas, sin decoro y sin intermediarios; teatro que pondría directamente cara a cara a un comediante virtuoso con los espectadores oyentes reduciendo así a su mínima expresión la trayectoria de la comunicación que va del autor al público. Por otro lado, en el caso de Lope, constataremos el fenómeno inverso ya que, al componer las cuatro novelas recogidas en el volumen *A Marcia Leonarda*, el Fénix nunca volverá a escribir otro relato y se dedicará totalmente a la composición de obras teatrales o poéticas.³ Analicemos en un primer momento el caso de Pietro Aretino.

A pesar de que el «Flagelo de Príncipes» no escribió *Sei giornate* con una intención puramente teatral, su experiencia previa de dramaturgo (e.g., *La cortigiana*) nos induce a pensar que la obra en cuestión se construye alrededor de una voz típicamente teatral, la de su heroína, la Nanna, narradora histriona, que el autor sustituye en la última jornada por la voz de la Comadre, la cual debe enseñar a Pippa, hija de la Nanna, las artimañas de la alcahuetería.⁴ La voz de la Nanna, central en el seno del discurso narrativo, sirve al Aretino para curarse en salud, ya que los demás personajes elogian en cada momento el arte descriptivo del autor y la labia inagotable de Nanna (o de la Comadre) a tal punto que estos personajes oidores perciben cambios fisiológicos en su persona, debidos al poder sugestivo de los relatos que narra Nanna: a) Antonia logra un orgasmo memorable y se olvida de satisfacer sus necesidades naturales oyendo los propósitos eróticos de Nanna: «Antonia.—Dico che mi paiono tanto veri i tuoi ragionamenti, che mi hai fatto pisciare sanza che io abbia gustato tartufo né cardo.» (I-1, pp. 43-44);⁵ b) Pippa experimenta la misma sensación que Antonia:

PIPPA. O voi sète la sufficiente dipignitrice con le parole: e mi son tutta risentita udendovi; e mi è parso che la mano che dite mi abbia tocco le pocce e... presso che non vel dissi.

NANNA. Io mi sono avveduta del tuo risentirti al viso: che ti si è tutto cambiato, poi fattesi rosso, mentre ti ho mostro quel che non si vede. (II-1, p. 182)

c) Esta excitación meramente erótico-intelectual la vive igualmente la Balia: «Nel tuo dirme ciò che mi hai detto, ho sentito di quella dolcezza che si sente nel sognare de avere a dosso il tuo amante, onde ti desti nel compire.» (II-3, p. 321);⁶ d) Ante la excitación

3. Francisco Rico, Prólogo a su edición de *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, p. 20. Todas las citas textuales proceden de esta edición.

Queremos precisar, además, que estas cuatro novelas salieron en dos libros distintos. Lope incluyó «Las fortunas de Diana» en un volumen misceláneo *La Filomena* (1621) y «La desdicha por la honra.» «La prudente venganza.» y «Guzmán el bravo» en *La Circe* (1624).

4. El *Marescalco* se publica en el 1533. La primera redacción de *La Cortigiana* data del 1525 pero se publica en el 1534, a raíz de una segunda redacción (véase Christopher Cairns, «The Roots of Power in Venice: The Strategies of the *Cortigiana* and *Marescalco*» en *Pietro Aretino and the Republic of Venice*, Florencia: Olschki, 1985, p. 31).

5. Todas las citas textuales de *Sei giornate* proceden de la edición de Giovanni Aquilecchia, Bari: Laterza, 1969.

6. Antonia, Pippa y la Balia sienten en su cuerpo los efectos del cuento erótico-pornográfico, es decir, cómo nace el deseo del placer carnal mediante una estrategia textual que se deriva del acto de enunciación de la Nanna. El relato pornográfico es, como lo indica sagazmente Jean Marie Goulemot, «une espèce de laboratoire de l'écriture littéraire en travail.» Es importante entender a través de la escritura pornográfica «le fonction-

sexual de estas mujeres la exageración del *tándem* Nanna-Pietro acaba con la sensibilidad de Pippa, la cual se desmaya antes del final de la *novella* que su madre refiere y el relato se queda inacabado ya que el narrador sigue explicando lo que ocurre a Pippa y cuáles fueron las reacciones de Nanna. (II-2, p. 280).

Conviene observar, desde ahora, que Nanna, la narradora histriona, alcanza el *status* de una «memoria» en el texto, memoria que habla, imita, ríe, ofende, impreca, adula. Nanna será el alter ego del Aretino, que dejará oír su voz omnipresente en el espacio textual. Una voz burlona, cáustica, inimitable, satírica. Su hablar es franco; no usa expresiones muy rebuscadas como solían hacer los pedantes contra los cuales Nanna-Aretino lanzará sus más sarcásticas invectivas. Oigamos a Nanna expresarse en su lenguaje inconfundible:

Ma io, che sono io, favello come mi pare e non con le gote tronfie, sputando salamoia; vado coi miei piedi e non con quelli de la grue e do le parole come elle vengano, e non me le cavo di bocca con la forchetta. Perchè son parole e non confezioni; e paio favellando, una donna e non una gazzuola: e perciò la Nanna è la Nanna; e la genia che va cacando verbigratie, apponendo al pelo che non fu mai nel'uovo, non ha tanto credito che gli ricopra il culo; e in capo de le fini, chi tutto biasima senza far nulla, non fa mai sbucare il suo nome de le taverne: e io ho fatto trottare il mio fino in Turchia. (II-1, pp. 165-6).

La polémica que desata Nanna-Pietro se dirige a los pedantes; notamos que el Aretino es un escritor rapidísimo que busca a través de la voz de su protagonista una velocidad de dicción que él opone a la lentitud y a la paciencia inagotable de sus adversarios.⁷ Nanna, consciente de su petulancia y de su destreza verbal, afirma orgullosamente su superioridad individual y artística y asocia, además, la libertad lingüística con la rapidez del ritmo vocal hasta «devorar» la palabra en la aceleración de la emisión del discurso. Observamos que la forma de hablar de Nanna se asimila al ruido que emiten las cigarras. Se hablará más adelante del «cicalare» de nuestra heroína. Escuchemos, mientras tanto, una de sus réplicas en la cual el caudal de palabras está construido sobre la cadencia respiratoria que Larivaille ha definido como «un flot de paroles déversées d'un trait jusqu'à épuisement total du souffle de la narratrice»:⁸

perchè io favello a la improvisa, e non istiracchio con gli argani le cose che io dico in un soffio, e non in cento anni come fanno alcune stracca-maestri-che-gli-insegnano-a-fare-i-libri, togliendo a vettura il 'dirrolovi', il 'farollovi', e il 'cacaro-

nement exemplaire de l'effet de réel de la littérature [...] le lecteur du roman pornographique subit la contrainte à laquelle tout écrivain rêve de soumettre ses lecteurs. Lire un roman pornographique, en subir les effets que l'on sait, c'est peut-être faire l'épreuve de la littérature dans son essence même.» (*Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, París: Alinéa, 1991, p. 91).

7. Mario Baratto cita algunas palabras de la carta I-317 de las *Lettere* del año 1537 que ilustran claramente el poder de inspiración y de composición del escritor de Arezzo: «He aquí todas las obras, que he engendrado con el ingenio antes de que la mente haya quedado encinta.» (*Teatro y lucha social*, Barcelona: Península, 1971, p. 296, n. 2).

8. Paul Larivaille, *L'Arétin entre Renaissance et Maniérisme (1492-1537)*, Lille: U. de Lille, Service de Reproduction des Thèses, 1972 pp. 286-287.

llovi', facendo le commedie con detti più stitichi che la stitichezza; e perciò ognuno corre a vedere il mio cicalare, mettendolo ne le stampe come il *Verbum caro*. (II-1: 194).

Presenciamos, entonces, un *one-woman show* puesto que Nanna monopoliza todo el espacio-tiempo del discurso. La palabra sonora encierra todos los ingredientes de una *commedia dell'arte* donde «*si recita a soggetto*.» Es lo que Messer Pietro había anunciado, como proyecto futuro en el prólogo del *Marescalco*, en efecto, a principios de la comedia aparece el Histrión que inicia una exhibición solitaria, ilustrando no solamente las reacciones del mismo Aretino ante su comedia, sino su posición de aquel momento ante la institución teatral en general y sus aspiraciones personales hacia otro tipo de teatro, liberado de los actores y de sus presiones y reglas escénicas:

E sappiate, signori, che non era error niuno a far che, trasformato in ogni persona, io solo v'apresentassi tutto quello che i miei sozii tutti insieme vi reciteranno; e che sia il vero, che io vaglia più di loro, udite me e udite poi essi, giudicate dei nostri meriti.⁹

El Aretino trata de buscar precisamente un movimiento híbrido, entre la novela y la comedia, entre la inmovilidad de la escritura en su dimensión diegética y la dinámica del juego escénico en la representación mimética que ocurre sobre el escenario.¹⁰ Como subraya con justa razón Giancarlo Folena:

[*Sei giornate*] è una delle [opere] più teatrali della nostra letteratura, per certi versi più delle stesse commedie dell'Aretino, un 'continuum' teatrale a diversi livelli, con un proliferare incessante di scene e di dialoghi dentro il dialogo delle protagoniste, un rifrangersi e sdoppiarsi di voci, di risate, di ghigni, con l'immagine ossessiva e insieme parodica, attraverso questo teatro di parole, del tutto e nulla del 'mondo'.¹¹

El *tempo* de este movimiento lo controla la voz de Nanna-Aretino. Es la teatralidad de esta voz que elige el escenario romano como telón de fondo de las travesuras inolvidables de nuestra simpática heroína. Nanna está persuadida de que su *cicalare* no es un simple recurso de técnica narrativa. El *cicalare* de Nanna confirma la teatralidad de su presencia y además supera las fronteras de la ficción literaria, puesto que ella tiene ple-

9. *Scritti scelti di Pietro Aretino*, editado por Giuseppe Guido Ferrero, Turín: UTET, 1976, p. 226.

Recordaremos que desde el primer prólogo de la *Cortigiana* (1525), el Aretino había empezado a liberarse del yugo de las reglas clásicas al apuntar: «E se più di sei volte messer Maco o altri uscissi in scena, non vi corruciate, perchè Roma è libera, e le catene che tengono il fiume non terrebbono questi pazzi stregoni, volsi dire istrioni. Così abbiate pazienza se alcun parla fuor di comedia, perchè si vive a un'altra foggia qui che Atene non si faceva; di poi colui che ha fatto la novella è omo di suo capo, né lo riformaria il Vescovo di Chieti. (La *cortigiana*, in *Pietro Aretino, Teatro*, edición de Giorgio Petrocchi, Milán: Mondadori, 1971, p. 662).

10. Acerca de tal mezcla de géneros cf. Marina Scordilis Brownlee, «The novela italiana and the novela comediesca» in *The Poetics of Literary Theory*, Potomac: Studia Humanitatis, 1981, pp.107-111.

11. Citado por Giulio Ferroni, *Le voci dell'istrione: Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Nápoles: Li-guori, 1977, pp. 138-139.

na conciencia de que el dicho *cicalare* es algo visual, que atrae gran cantidad de oyentes: «e perciò ognuno corre a vedere il mio cicalare, mettendolo ne le stampe come il *verbum caro*.» (II-1: 194) En el teatro de Nanna no hay *órdenes* ni reglas; se aparta totalmente de las fórmulas del teatro institucional. Para entender la esencia teatral de esta heroína y de todos los personajes del Aretino en general tenemos que partir de la siguiente premisa: todas las personas seleccionadas son, ya en la vida real, individuos que se esconden detrás de una máscara antes de ser integrados en la obra aretiniana. No en balde, Lorenzo Fontana no descubre en ésta un solo personaje

che non abbia un accento suo proprio: nessuno di essi è popolare proprio perché vive in mezzo ad una moltitudine di suoi simili al cui contatto perde le proprie caratteristiche, e il medesimo avviene per la sua lingua, che impegna e appassiona per tutto il tempo della lettura e poi, allontanatasi, se ne porta l'anima e ci lascia il ricordo di una avventura esuberante, di un gioco bizzarro.¹²

El espacio de la narrativa aretiniana es el teatro de las posibilidades sin límites, donde todo puede ocurrir y borrarse sin el mínimo remordimiento de conciencia, donde todo puede convertirse en burla y en materia que suscita la risa. En el teatro romano de Nanna no hay lugar para sabiduría y «juicio», sino para el retrato en vaivén de figuras acartonadas y faltas de espesor. El vuelco continuo de la fortuna es el único parámetro vital y caprichoso de la felicidad o de su falta; ninguna norma, ninguna doctrina rige el destino del personaje de *Sei giornate*, sólo unos movimientos sin fin de objetos, de nombres, de anécdotas y de lugares que todos conocen y que se vinculan a una cotidianeidad que envuelve simultáneamente al escritor, a los personajes y al lector. El status social de Nanna es tributario del estado social de Aretino, condición precaria y aleatoria, cuyos éxitos o fracasos se atribúan una vez más a los caprichos de la suerte o a los humores de los mecenas. Los personajes aretinianos representan indiscutiblemente la cara carnavalesca, burlesca, bufona de la cultura romana, una cultura popular, marginada que marca el contrapié de la cultura oficial, hacia una débil imitación de los modelos clásicos, que en los años de León X, había alcanzado un alto prestigio, sostenida por un público de cortesanos y por letrados de más elevada condición social.¹³

Tal libertad de la Nanna con un tinte de anticorformismo, se identifica con la libertad que se toma el escritor toscano, frente a su ministerio en particular y a su religión en general. Esta aguda libertad raya en la anarquía y el caos y nos presenta el clima social de la Ciudad Eterna. El anticlasicismo del Aretino encuentra su lugar físico y su justificación real en el teatro natural de las calles, plazas, establecimientos públicos de Roma. Toda la ciudad toma el aspecto de un vasto escenario. El texto evoca la imagen de una ciudad que no quiere definirse como un objeto cerrado,¹⁴ con una tendencia idealizante,

12. Lorenzo Fontana, «Indole e lingua di Pietro Aretino.» *Lingua Nostra*, VIII (1947): 19-23, p. 23.

13. Debemos recordar que en los años de la Reforma y Contrarreforma, el teatro oficial y de gran prestigio en Roma era el teatro de corte tal como lo preconizaba el *Cortegiano* de Castiglione o algunas obras del Cardenal Bibbiena o Paolo Cortese con su *De Cardinalatu*, obra totalmente olvidada hoy día.

14. Si la ciudad tiene fronteras naturales que pueden delimitar el espacio literario de la Roma evocada por Delicado, posee, en cambio, posibilidades acústicas infinitas dentro del marco de la ficción. El retrato de Roma del escritor cordobés delinea un espacio acústico que está estrechamente vinculado al espacio geográfico a través de la toponimia de los lugares mencionados por los personajes de la novela dialogada.

aún cuando encontramos edificios, plazas, monumentos físicamente existentes, la escritura lúdica y juguetona de Pietro Aretino, toma poco a poco el aspecto de un interminable y perpetuo «camino» que echa una mirada por todos los rincones, las calles y callejones de la ciudad, rastreando y filtrando todos los objetos, los ruidos, las muecas y vicios de una ciudad que el lector romano de aquellos años reconoce en seguida a través de la ficción y que él reconstruye de manera natural en el contexto de una realidad cotidiana. Semejante Roma fragmentada, «enmarcada», es la imagen polifacética restituida a través de las pinturas múltiples inmortalizadas en los cuadros de los grandes maestros del Renacimiento romano.

El escritor-dramaturgo inventa un tipo de personaje *al cuadrado* listo para burlarse, estafar, imitar y hacer muecas de la realidad. La ciudad de Roma revela una dimensión teatral que incluye a Aretino como autor-escritor-hombre. Para la población romana la vida es parte integrante de un teatro que se extiende hasta la ficción representada en el escenario teatral. La vida de la calle culmina en el escenario con Nanna, personaje ideado y concebido en la misma calle, por lo tanto, Aretino evita construir un andamiaje de comedia clásica. La presencia de la calle existía en el escenario de los modelos teatrales «clásicos» de la época, pero estaba controlada, como era de esperar, por una lógica totalmente artificiosa. El ingenio de Aretino va a subvertir esta síntesis de construcción o de composición. Sustituye una lógica prefabricada con un escenario que cambia sin cesar en unos movimientos y acciones aparentemente incongruentes y sin fundamentos racionales. Lo que asegura la uniformidad de la obra es, por un lado la voz de Nanna, y, por el otro, la unidad de espacio, es decir, Roma, vista como un conjunto toponímico de lugares y establecimientos públicos y monumentos famosos, hasta llegar al interior de las casas, un poco a la manera del *Diablo Cojuelo* que levantaba descaradamente los techos de las casas madrileñas.¹⁵ Por su parte, Aretino lleva su curiosidad más lejos puesto que levanta hasta las camas de los romanos.

Podríamos seguir espigando a través de la obra del Flagelo de Príncipes en una multitud de ejemplos que ilustraran más todavía esta potencialidad teatral que entraña el complejo narrativo aretiniano, sin embargo, los límites del presente trabajo nos obligan a abordar el estudio de los cuatro «cuentos» de Lope de Vega reunidos en *Novelas a Marcia Leonarda* donde notamos el fenómeno contrario al del Aretino debido, desde luego, a la grandísima destreza y prácticas escénicas que Lope posee en el campo de la producción literaria y estratagemas textuales. Probando el deseo de competir con Cervantes, Lope dijo de sus cuatro novelas que podrían ser ejemplares, lo que llevó a Marcel Bataillon a preguntarse:

¿Qué ejemplaridad puede haber... en las novelas de Lope? Lo poco que exigen las tendencias psicológicas y morales del género, cuando Lope, figura del donaire, lo aligera por el gracejo para embelesar y divertir a la mujer amada. El milagro de estas novelas es la gracia con que... caminan del prelude al desenlace acogiendo

15. Esta misma idea la encontramos en Anton Francesco Doni que recurre en la dedicatoria de *I Marmi* (1554) a la figura de un *uccellaccio*, que desde lo alto ve todo lo que ocurre en las casas: «Io volo in aria, sopra una città, e mi credo esser diventato un uccellaccio grande grande che vegga con una sottile vista ogni cosa che vi si fa dentro»: el escritor evoca la multiplicidad incalculable de los hechos humanos. (*I Marmi*, tomo I, Bari: Laterza, 1928, p. 5).

‘cuanto se viene a la pluma’... Creación tan libre de retoques que, si apareciera el manuscrito autógrafa, sería probablemente imposible decir si es borrador o copia sacada en limpio.¹⁶

Al afirmar que Lope escribió sus novelas (o «fábulas» como el narrador prefiere llamarlas)¹⁷ para recrear a su lectora privilegiada, Marcia Leonarda, que se erige como narrataria patente de estos relatos y personaje silencioso, estaríamos enunciando casi una perogrullada si todo un contingente de críticos —con la excepción de Walter Pabst y Marina Scordilis Brownlee— no hubiera asumido como verdad primera que Doña Marcia Leonarda era forzosamente el nombre disfrazado de Marta de Nevares.¹⁸ Para nosotros Marcia Leonarda sigue evocando un constructo verbal que se deriva del discurso narrativo de las cuatro novelas¹⁹ y en esto estamos completamente de acuerdo con Scordilis Brownlee que postula:

Lope's seemingly contradictory, and times derogatory, presentation of Marcia Leonarda indicates that she is not meant to be interpreted simply as a mimetic referent to the historical person of Marta de Nevares, but rather as a fictional construct. By virtue of this «exposition by contradiction» Marcia becomes an infinitely malleable reader figure who functions as one pole in the described narrator/narratee relationship that provides a dialectical structure for the work. The effect of this relationship makes the *Novelas a Marcia Leonarda*, among other things, a work about narrative as communication.²⁰

Además de una vertiente puramente narrativa, estimamos que es preciso considerar la «narración comediesca» de Lope desde el punto de vista de una potencial teatralidad de la escritura que difiere sustancialmente de una hipotética puesta en escena de la historia relatada. No olvidemos lo que expresaba Barthes: «Qu'est-ce que théâtraliser? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimité le langage»²¹ Nos limitaremos, entonces, a revelar que el texto creado por Lope posee una doble voz. La primera se refiere naturalmente a la narración bastante descuidada de la trama a pesar de algunos rasgos de leve originalidad. Sabemos que en aquella época Cervantes y Tirso de Molina habían produ-

16. Marcel Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, p. 394.

17. «Guzmán el bravo», p. 144.

18. Véase el trabajo magistral de Marina Scordilis Brownlee, «Marta de Nevares, Marcia Leonarda and Their Implications for the Inscribed Narrator/Narratee Configuration of the 'NML'», en *The Poetics of Literary Theory*, *op. cit.*

19. Recordaremos con Gerald Prince que todo narratorio depende ineluctablemente de su narrador, en el caso de *A Marcia Leonarda* la relación es todavía más importante si pensamos en los vínculos estrechos que unían el autor-narrador a su lectora-narrataria: «Sans le secours du narrateur, postula Prince, sans ses renseignements et ses explications, il [le narrataire] ne peut ni interpréter la valeur d'un acte ni en saisir les prolongements. Il se trouve incapable de déterminer la moralité ou l'immoralité d'un personnage, le réalisme ou l'extravagance d'une description, le bien-fondé d'une réplique, l'intention satirique d'une tirade. Et comment le ferait-il, en vertu de quelle expérience, de quel savoir, de quel système de valeurs?» (G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 [1973]: p. 181).

20. M. Scordilis Brownlee, *The poetics of literary fiction*, *op. cit.*, pp. 39-40.

21. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París: Seuil, 1972, p. 10.

cido novelas de mayor calibre. Ahora lo que nos interesa realmente es la segunda voz, la que pone de relieve las virtudes polivalentes del narrador histrión, más natural, más espontánea y más teatral donde aparece un Lope descabellado, mujeriego y socarrón, digno representante del hombre ibérico al poner en la boca de Silvia: «ninguna nación del mundo ama tan dulcemente las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida.» («La desdicha por la honra» p. 84) En el primer nivel del texto, el narrador refiere la historia, en el segundo, el Lope amante «conversa» con su lectora-narrataria aunando todo el fervor del hombre que quiere seducir y que sabe que otra persona (el lector extra-textual), está oyendo sus propósitos de «latin lover» —valga el anacronismo—. A pesar de que el narrador esté consciente de «cuánto en ella [la retórica] se reprehenden las digresiones largas.» («Las fortunas de Diana,» p. 61) no faltan las tuyas para captar la atención y picar la curiosidad de su lectora predilecta: «Realmente, señora Marcia, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda;» («La prudente venganza,» p. 136) o «Páreceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado moro.»²² El narrador-histrión adopta la voz de doña Leonarda y dialoga con su narrataria sobre el arte de novelar, deteniendo el curso de la narración para desarrollar una explicación filológica,²³ disertar sobre la «lengua toscana... muy dulce y muy copiosa,»²⁴ o insistir sobre la nota verosímil de la diégesis y la credibilidad del narrador, cuando la «verdad» de la ficción queda tan poco plausible:

No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo, en este fertilísimo siglo de este género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen, entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: «Habrá tales y tales poetas.» Dejemos de disputar si era culto, si puede o no puede sufrir esta gramática nuestra lengua; que ni vuestra merced es de las que madrugan las cuerdas al sermón discreto, ni yo de los que se rinden en esta materia por parecerlo, juzgando lo que desean entender por entendido y remitiendo al que los escribió la inteligencia y la defensa. Pienso que está vuestra merced diciendo: «Si queréis decirme algún soneto en cabeza de este hombre, ¿para qué me quebráis la mía? Pues vaya de soneto...» («La desdicha por la honra,» pp. 76-77).

Este pasaje nos trae a la mente otro «intercolunio» del narrador que se refiere a la recepción del texto, al juicio del lector «discreto» y a la justificación del cuentista:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestras; y esta no es historia sino una mezcla de cosas que pudieron ser... el temor que me da el mentir, aunque no sea cosa de importancia, me ha hecho traer estos ejemplos. («Guzmán el bravo,» pp. 153-154 *et passim*).

22. «Las fortunas de Diana,» *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 52.

23. «Guzmán el bravo,» *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 164-165.

24. «La desdicha por la honra» p. 80.

Como podemos intuir claramente a la luz de estos dos ejemplos, nuestro autor-narrador-actor adopta una postura ambigua y humorística ante la rigurosa precisión de los hechos narrados ya que antes hablaba de ser «tan puntual novelador» («La desdicha por la honra,» p. 82) y luego confesará también: «así me precio del rigor de la verdad, a ley de buen novelador.» («Guzmán el bravo,» p. 164).²⁵

El autor finge platicar con una doña Leonarda de carne y hueso (sobre todo en las pseudo cartas prologales), la alaga, la conquista, procura en ella algunas cosquillas que no la dejan indiferente, narrador y narrataria se ríen juntos, se mofan de la elocuencia rígida y almidonada de aquellos escritores contemporáneos, pálidos imitadores de novela italiana o de los esquemas clásicos de los preceptistas.²⁶ Como expresa tan bien Gerald Prince, el narratorio-personaje puede cambiar toda la estructura y el tono de un texto.²⁷ ¿Asumiría el narrador el carácter desenfadado y el mismo tono irónico, si su texto se estuviera refiriendo a un lector-narratorio anónimo? El autor-narrador reproduce sus tics de lenguaje, cita adrede con la más insolente desenvoltura, observa una distancia con el texto de su novela porque como él aclara en otra digresión: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles.» («La desdicha por la honra,» p. 74).

Los propósitos del narrador no son nunca agrios, violentos o cáusticos, por el contrario, la voz narrante es cariñosa, simpática, tierna, bromea y suelta sus palabras que se quedan tales como le salen en una espontánea y libre improvisación. De esa misma forma Lope compone sus novelas confesando a su destinataria: «Atrévome a vuestra merced con lo que me viene a la pluma.» («Las fortunas de Diana,» p. 61) ¿Estamos ante novelas descuidadas? Sí, pero con estilo. Las digresiones del autor nos muestran cómo él va creando su mundo hecho de fantasía, al dramatizar su escritura, nos deja ver las «costuras» que sirven a hilvanar el argumento de su historia y de la creación verbal así como de sus recursos de autor profesional. Finalmente, las novelas nos sugieren una selección y orden de palabras alineadas sobre el papel donde los personajes llevan nombres arbitrariamente otorgados por el mismo narrador, lo que invalida la tesis del origen histórico de estas novelas tan «verídicas»: «Resolvióse Fátima, si a vuestra merced le parece que se llame así, por que yo no sé su nombre.» (La desdicha por la honra,» p. 99) Lope abre una serie de digresiones dentro de la narración para ficcionalizarse y mantener una comunicación más directa con su público (no olvidemos que la difusión de los textos literarios era en su mayoría audio-oral) merced a la información que dosifica a lo largo del relato. El narrador-histrión utiliza toda suerte de efectos para transmitir a doña Leonarda algunas instrucciones didascálicas y crear una constante interacción entre realidad y ficción: «Aquí doble vuestra merced la hoja» («La desdicha por la honra,» p.

25. Marcel Bataillon nota que «hay una antinomia asombrosa entre los encarecimientos que hace Lope del excelsio valor de las novelas —'libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares'— y la despreocupación, rayan en descaro, con que escribe las tuyas.» («La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope,» *op. cit.*, p. 394).

26. Todavía recordamos las palabras del gran Marcel Bataillon acerca de la estética de la creación del Fénix: «Para Lope, idear un héroe no es meditar sobre un destino y una conducta; es percibir un gesto y trazar en el aire la línea quebrada de unas aventuras fulgurantes.» («La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope,» *Varia lección...*, *op. cit.* p. 401)

27. G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire,» *op. cit.*, pp. 188-189.

102); «Déme licencia vuestra merced para dejar este muerto y irme con el famoso Guzmán que ya comienza a ser bravo por esos mundos adelante.» («Guzmán el bravo,» p. 150) Este narrador heterodiegético, tolerante y *bon vivant*, la invita a saltar algunos pasajes que pueden revelarse monótonos y aburridos: «y vuestra merced señora Leonarda si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos;»²⁸ él la guía, paternalista y complaciente, se burla de ella, se burla de él mismo, en una auténtica explosión de vitalidad. Los personajes de Lope viven inmortales en su teatro, pero en sus novelas él tomó la precaución de desafiar el tiempo elevándose al status de *deus ex machina*. Hoy todavía resuena su voz al «coquetear» con doña Leonarda, «habla con llaneza familiar, escribe Francisco Rico, a veces incluso con los tropezones de la charla diaria.»²⁹ A pesar de sus fallos, de sus descuidos y de sus apartes, su lectora preferida le pide más «cuentos,» recurso muy hábil para introducir nuevos relatos.

Creemos que lo que más importa al narrador es lo que confiesa en sus digresiones, aquí la influencia del Lope dramaturgo se percibe con más intensidad, no es tanto lo que se narra que nos importa, es, más bien, la potencial teatralidad que encierra cada prólogo y cada una de las digresiones. Cabe observar cómo el Fénix, va reduciendo la distancia entre él y su dama, entre el narrador y la narrataria, entre el actor y su audiencia.

A raíz de estos breves comentarios sobre las técnicas de representación dentro del discurso narrativo en el Aretino y en Lope, nos toca sacar algunas conclusiones para clausurar nuestro estudio. Hemos visto que el escritor italiano busca nuevo público y más amplia audiencia internacional mediante una reducción de la dimensión teatral que él no rechaza totalmente sino que la incorpora en su obra narrativa y sobre todo en sus cartas. Paul Larivaille sintetiza claramente esta nueva orientación del polígrafo italiano al expresar que los prólogos del *Marescalco* y de la segunda *Cortigiana* ostentan:

deux illustrations différentes mais complémentaires d'une même lassitude du théâtre institutionnel et de ses contraintes tant thématiques que structurelles et matérielles; deux expressions convergentes d'une même aspiration à une forme de mimesis théâtrale du monde libérée du carcan des règles et de la sujétion de la représentation scénique, qui naît précisément avec les *Ragionamenti* et trouvera, au cours des années suivantes, son plein épanouissement dans les vagues de lettres toujours plus nombreuses et variées que l'Arétin expédiera aux quatre coins de l'Europe...»³⁰

Por su parte, el «Flagelo de Príncipes» había también delineado el contenido de su nueva estrategia en una de sus cartas donde revelaba su nueva técnica:

Il caso è ridurre, come ho fatto io, in un mezzo foglio la lunghezza de l'istorie e il tedio de l'orazioni, come si può vedere ne le mie lettere, e come anco farò in tutte le cose che si vedranno. Ho speranza di farvi anco vedere le comedie disbrigate da

28. «Las fortunas de Diana,» p. 42. En «La desdicha por la honra» el narrador sigue cuidando la lectura de doña Marcia: «Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle.» (p. 89).

29. Prólogo a su edición *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 19.

30. P. Larivaille, «Les prologues de l'Arétin,» *op. cit.*, p. 228.

la spesa de le scene e dal fastidio de gli interlocutori: basta un solo a dividere in forma di predica i cinque atti de i suoi ordini.»³¹

En el caso de Lope, a pesar de que éste no se sienta demasiado a sus anchas en el nuevo género, «no duda en confesar, escribe Francisco Rico, su tibieza de 'desalentado escritor de novelas' y repetir que 'su genio particular no debe ser éste'.»³² Debemos, no obstante, admitir que sus digresiones autoriales se revelan muy de vanguardia porque logran desplazar el centro de interés de las novelas hacia los márgenes, operando así una verdadera desmitificación de los efectos de composición literaria en la medida en que nos va mostrando, a través de sus digresiones, los secretos del arte de novelar y va denigrando, a su vez, las teorías dogmáticas de los preceptistas. Por otro lado, sus intervenciones muy atinadas elevan al autor Lope al rango de narrador-histrión dentro de su complejo narrativo y sus comentarios sirven de caja de resonancia a los diálogos que él entabla con su narrataria-lectora doña Leonarda, convirtiendo así su texto en un verdadero laboratorio experimental. Concluiremos el presente análisis dejando la palabra a Scordilis Brownlee que ha dicho con justa razón que *Novelas a Marcia Leonarda* configuraba una extensa respuesta poética a Cervantes y que, además,

The theoretical framework of *intercolumnios* (represented by the pseudo-dialogic framework of Lope narrator and the mute Marcia) is in essence a dramatization, an extended (dialectical) discursive proof that runs throughout the narrative from beginning to end, of the absurdity of positing categorical precepts.»³³

Louis Imperiale
University of Missouri-Kansas City



31. P. Aretino, Lettera a Fausto da Longiano (17-12-1537), in *Scritti scelti di Pietro Aretino, op. cit.*, p. 878.

32. Prólogo a *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 17.

33. *The Poetics of Literary Theory, op. cit.*, p. 170.

Las Obras do Diabinho da Mão Furada: ¿Una actualización de la tipología moral y social vicentina o una imitación de Quevedo?

Hélder Ferreira Montero

Introducción

Desde la aparición del *Infierno* hacia 1312, encuadrado en la monumental *Divina Comedia* de Dante, las visiones pedagógicas y moralizadoras se prodigan desde las postrimerías de la Edad Media, hasta la aparición de las *Obras do Diabinho da Mão Furada* en la segunda mitad del siglo XVII, obra portuguesa de corte picaresco, en la que pretendemos demorarnos, más concretamente en aquellos «folhetos» relativos al descenso al infierno de su protagonista de la mano del *Diabinho*.

No es, sin embargo, Dante el primero en hacer penar por el infierno distintos tipos de la sociedad, sufriendo diferentes castigos como réplica de sus culpas, mostrando por ellos una actitud más o menos compasiva, a excepción de Quevedo, que se ceba más en los tonos burlescos. Como precedente más inmediato, podemos señalar la bajada de Eneas a los infiernos en la *Eneida* de Virgilio, y como fieles seguidores del Dante, a Juan de Mena, a Juan de Padilla (el Cartujano), el Marqués de Santillana, Diego de Burgos, etc.

Pero no todos los autores se valen del proceso de inmersión de sus protagonistas, guiados por otros personajes (históricos o fantásticos) en el infierno, limitándose en ocasiones a «meras» aventuras terrenales y a la observación crítica de los tipos sociales de la época, con concesiones más o menos amplias al aparato alegórico. Pongamos como paradigma a *El diablo Cojuelo* de Guevara, autor en el que se hace notoria la influencia de todo el conocimiento existente en su época, como notoria es la que ejercerá él mismo sobre otros autores españoles, dejando, en unos más que en otros, diversas huellas. Piénsese, por ejemplo, en Antonio Henríquez Gómez y *El siglo pitagórico*, en Liñán y Verdugo, *Guía y aviso de forasteros* (1620), en Zabaleta, *El día de fiesta (por la tarde)*, (1660), etc., etc., hasta llegar a la adaptación francesa de Lesage, titulada *Le Diable Boiteux* (1707 y 1726), que acaba por darle fama definitiva.

Restringiendo las fronteras de este dilatado intervalo y teniendo en cuenta otros factores para nosotros de capital importancia, como puedan ser:

- El bilingüismo cultivado en Portugal hasta finales del siglo xvii.
- Afinidades temáticas desde las cantigas de escarnio y maldizer galaico-portuguesas y algunas de las farsas de Gil Vicente.
- Afinidades temáticas con algunas de las obras más características de un improbable género picaresco portugués.

Creemos firmemente, en contra de afirmaciones tradicionales como la de Bernard Emery, que el anónimo autor de las *Obras do Diabinho...* (cuya redacción se supone probada entre 1736 y 1737) más que dejarse llevar por una única influencia, fundamentalmente la de los *Sueños y discursos* de Quevedo, participa del conocimiento y cultura de su época, como lo hacen muchos otros autores, aunque en la forma de la presentación y en los esquemas repetitivos de preguntas del protagonista y consiguiente respuesta del gufa, se pretenda ver una falta de originalidad y, por consiguiente, una subordinación a las técnicas de Quevedo.

La siguiente cita de Enrique Rodríguez Cepeda, extraída del estudio introductorio a la edición de *El diablo Cojuelo*, sirve fielmente a la opinión que mantenemos acerca del anónimo autor de las *Obras do Diabinho...*, un escritor en total sintonía con su época, desechando una única y más directa influencia.

«(...) pone Vélez al servicio de su creación todo lo sabido y oído en la cabeza de un hombre maduro y casi viejo; desde Luciano hasta Pedro de Ciruelo, desde Fray Luis al *Crotalón*, con toda la literatura viva del momento, en especial Quevedo y Cervantes, con recuerdos de las atalayas de M. Alemán, recortes de Salas Barbadillo y visiones desde arriba de Rodrigo Fernández de Ribera...»¹

Si tenemos en cuenta, además de los factores arriba aducidos, que durante los siglos xvi y xvii, la avasalladora literatura española es difundida por todo el mundo, y que Portugal no es en este caso ninguna excepción, nos resultaría difícil creer que en 1736-37 el autor de las *Obras...* fuera un escritor aislado de su tiempo y desconociera, a Quevedo y sus *Sueños*, sí, publicados por primera vez en 1627, pero igualmente nos sorprendería que ignorara las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1613), *El diablo Cojuelo* de Guevara (1641) o su adaptación de Lesage, *Le Diable Boiteux* (1707).

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que es por estas fechas cuando aparecen los grandes vocabularios, imprescindibles para, unos siglos después, realizar una lectura crítica de estas obras, y que recogen muchas de las veces los más de los tópicos y lugares comunes utilizados por los autores de esos siglos. Es el caso de:

—El *Thesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias Orozco (Madrid, 1611).

1. L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, Ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1984, p. 16.

- El *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales y otras Fórmulas Comunes de la Lengua Castellana*, de Gonzalo Correas (publicado por primera vez por la Real Academia Española en 1906, aunque redactado por Correas en la primera mitad del siglo xvii).
- El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1726).
- El *Vocabulário Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1712-1721).

Las ediciones

Las *Obras do Diabinho da Mão Furada*,² considerada por algunos,³ junto con la *Tercera Parte del Guzmán de Alfarache*, de Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, marqués de Montebelo,⁴ la *Vida de Gregório Gadanha*, de Antonio Henriques Gomes (Ruen, 1644), y las *Novelas Exemplares*, de Gaspar Pires Rebelo (Lisboa, 1650, reed. 1670 y 1684) como los máximos exponentes de la literatura picaresca en Portugal, llegó hasta nuestros días por medio de dos manuscritos: el de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Ms. 3.097) y el manuscrito de la Academia de las Ciencias, a los que se sumaron después dos más. Fue inicialmente publicado por Manuel de Araújo Porto-Alegre en la *Revista Brasileira*, vol. III (1860), págs. 467-505, y vol. IV (1861), págs. 255-305. Un año después fue editado en el *Arquivo Pitoresco* (vol. IV, 1862) con el título de *O Fra-*

2. Seguimos la edición de José Pereira Tavares, incluida en las *Obras Completas* de António José da Silva. Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1958, vol. IV, pp. 219-350. En adelante citaremos *Obras...*

3. João Palma-Ferreira, aunque reconoce en las *Obras do Diabinho da Mão Furada* algunas reminiscencias e influencias picarescas, aduce en su contra la ausencia de algunos de los aspectos más característicos del género. Cfr. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Ministério de Educação e Ciência, 1981, pp. 36-37: «(...) Como se sabe, a peregrinação de cidade em cidade é uma das características do pícaro e nela se inclui o inevitável encontro na estrada, o que sucede no Diabinho da mão furada. Aqui a narrativa, porém, é em terceira pessoa (e não, portanto, uma autobiografia) no que há distanciação do pícaro corrente. Nota-se, além disso, que não se verifica intenção de humorização deliberada ou aparente. Por outro lado, Peralta é o exemplo do homem que, além de desejar emendar-se, pretende, por força da sua vontade salvar a alma e entregar-se à Igreja (o que só encontramos nas picarias decadentes e tardías), contradição radical da filosofia picaresca em toda a linha da sua força histórica. As únicas ligações com a picaresca podem ser as dos incidentes que ocorrem durante a viagem de Elvas a Aldeia Galega e particularmente o de Angela, na estalagem, reminiscência de episódio semelhante que ocorre no Donado hablador e que se repete em diversas picarias, partindo de Cervantes e das luanárias». Cfr. tb., del mismo autor, *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos xvii e xviii*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p. 400: «Não é, de facto, uma novela picaresca, embora tenha dela reminiscências quer na deambulação, quer por ser um pobre soldado dos Tércios o protagonista, quer ainda noutras referências e na linguagem. Contraria, no entanto, a filosofia característica do pícaro histórico e reflecte abertamente propósitos edificantes e de exemplo com recurso ao fantástico antiverista».

Parcidas opiniones comparten Ulla Trullemans, *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, 1956, pp. 127-148 y Bernard Emery, «O Homem e o Diabo nas Obras do Diabinho da Mão Furada» in *Colóquio/Letras*, nº 35 (1977), p. 20: «(...) apenas algumas semelhanças formais nos permitem aproximar este conto do romance picaresco».

4. Véase João Palma Ferreira, Op. Cit., pp. 43 y sigs; Hélder J. Ferreira, «La agitada vida de Guzmán de Alfarache (bosquejo de una «continuación» olvidada)», in *STUDIA ZAMORENSIA*, IX (1988), pp. 319-332.

dinho da Mão Furada — *Novela Diabólica*.⁵ La edición se llevó a cabo en forma de entregas folletinescas, expurgándola de aquellos pasajes que habían sido considerados li-cenciosos. En 1911, João Ribeiro, siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa, incluye una reedición de los tres primeros capítulos en el *Teatro de António José da Silva* (Paris-Rio de Janeiro), aunque apartándose en muchas ocasiones del original e incluso omitiendo importantes pasajes. En 1925, siguiendo esta vez el manuscrito de la Academia de las Ciencias, la obra es reeditada en Rio de Janeiro, en la *Revista de Língua Portuguesa*, n.º 35-36, con prefacio de Fidelino de Figueiredo y estudio de Gustavo de Freitas y Manuel de Castro Cabral. Transcurrida la mitad del siglo (1958), José Pereira Tavares, teniendo en cuenta los dos manuscritos existentes, incluye nuevamente la novela en las *Obras Completas* del abogado Antonio José da Silva, «El Judío» (Livreria Sá da Costa, vol. IV, págs.219-350). Más recientemente, la novela ha sido punto de mira de numerosos estudiosos, sucediéndose en cortos períodos de tiempo las ediciones: en 1793 es editada por João Gaspar Simões⁶ en la colección «Os grandes Esquecidos»; un año después fue reeditada por João Palma Ferreira (Lisboa, 1974); en 1975 aparece otra edición en Francia;⁷ en 1977 es publicada, junto con *El Prodigio de Amaran-te*, en la «Colecção Meia Noite».⁸ En 1981 Palma-Ferreira incluye el Folleto I en su antología sobre *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII* (págs. 403-414).

La autoría. Estado de la crítica

El hecho de que el manuscrito de Lisboa, que conserva también *El Prodigio de Amaran-te*,⁹ contenga la clara indicación de tratarse de una «Comedia Famosa del Doctor An-

5. La sustitución de *Diabinho* por *Fradinho* se debió, sin duda, al siguiente pasaje del Folheto I (Obras... p.229): «Uns me chamam Diabinho da Mão Furada, outros Fradinho, por alguns de nós termos as mãos tão ro-tas de liber[ali]dades, que em muitas casas em onde andamos fazemos ferver o mel, crescer o azeite, aumentar-se os bens, fozgarem-se felicidades e. sobretudo, quando no-lo merecem com a companhia que nos fazem, des-cobrimos tesouros escondidos aos donos das casas em que andamos». A no ser que los autores de la reed. tuvieran en mente un cuento popular, con el mismo título, al que se asoció el punto de partida de la novela. Di-cho cuento vino a ser recogido en Guimarães por José Leite de Vasconcelos (1882) y publicado en las *Tradi-ções Populares de Portugal*, Porto, 1882, págs. 287-288. Pereira Tavares, transcribe dicha narración en Obras... pp.215-216.

6. Cfr. António José da Silva (O Judeu), *O Fradinho da Mão Furada (novela Diabólica)*. Lisboa, Arcádia, 1973.

7. *Obras do Diabinho da Mão Furada. Conte moral atribuí a António José da Silva*. Edition Critique, in-troduction et notes de Bernard Emery, Aix-Marseille I, 1975.

8. Cfr. 2 *Histórias Malditas atribuídas a António José da Silva*, O Judeu. Lisboa, Arcádia, 1977.

9. Acerca de la atribución de esta comedia al «Judío», véase António José da Silva, *El Prodigio de Ama-rante*. Edition critique, introduction, notes et glossaire de Claude-Henri Freches. Lisbonne-Paris, Livreria Ber-trand-Les Belles Lettres, 1967. *Introduction*, pp. 9-121, para el que no hay ninguna duda acerca de la autoría de A.J.da Silva, para una postura contraria y una revisión de la crítica acerca de la autoría, cfr. José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criação e Realidade*. Coimbra, Universidade de Coimbra, vol.I (1985), pp. 228-237. Según Bernard Emery (art. cit. Pág. 23), la reunión de dos obras en el manuscrito se debe «ao arcebispo de Évora, Manuel do Cenáculo Vilas Boas, eminente erudito e bibliófilo avisado, que, em 1803, fez uma im-portante doação à Biblioteca Real. O catálogo dessa doação, redigido sob as ordens do prelado, reuniu ambos os textos sob o mesmo nome de autor».

tónio José da Silva» llevó a la crítica a atribuir también, de forma unánime, las *Obras do Diabinho da Mão Furada* al Judío de origen brasileño, agarrotado y quemado en las ho-gueras del Santo Oficio en 1739. Desde entonces, un acalorado intercambio de opinio-nes (entusiásticas unas, más frías y objetivas, otras), ha aureolado la difusión de esta no-vela corta,¹⁰ apesar de que ya en 1925, Fidelino de Figueiredo pusiera en duda la autoría de A.J. da Silva en la introducción de la edición de la *Revista de Língua Portuguesa*, ra-tificándose en su *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*.¹¹ Figueiredo funda-menta sus afirmaciones en la ortodoxia católica que respiran las *Obras...*, inexplicable, según él, en un hombre perseguido por la Inquisición. Del mismo modo, tanto Gustavo de Freitas como Manuel de Castro Cabral se fundamentan en razonamientos semejantes para rechazar la autoría de A.J. da Silva.

Algunos años más tarde, Albino Forjaz de Sampaio, ignorando a Figueiredo, la atri-buye nuevamente al Judío.¹²

La autoría de un tal Pedro José da Fonseca (1734?-1816), que figura en el manuscri-to de la Academia de las Ciencias, ha parecido siempre a la crítica más inconsistente, ya que «admite-se que a referênciã diga respeito à propriedade e não à autoria. Pedro José da Fonseca, que era muito conhecedor dos costumes do século XVIII, parece tê-lo prepa-rado para a edição».¹³

Al incluir Pereira Tavares la novela en las *Obras Completas* de A. J. da Silva, adhi-riéndose incondicionalmente a su autoría,¹⁴ volvió a alimentar la hoguera de la polémica

10. Cfr. el reciente trabajo de Maria Teresa Abelha Alves, *A Dialéctica da camuflagem nas Obras do Dia-binho da Mão Furada*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, especialmente pp.13-26, donde apor-ta una visión global de los distintos estadios por los que ha pasado el estudio de la obra y completará el esbo-zo que realizamos.

11. Cfr. Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*. Coimbra, Nobel, 1944, p. 236: «Do tipo picaresco assinalaremos a novela, Obras..., por muito tempo atribuída ao comediógrafo Antó-nio José da Silva e inédita até há pouco. Foi publicada em 1925 por Gustavo de Freitas e Miguel de Castro Ca-bral, meus discípulos. É típicamente uma novela de influência castelhana e a linguagem é do século XVII. (...) A obra, sendo uma tentativa de aclimação de um género típicamente espanhol, não deixa de acusar modificações portuguesas na sua estrutura. A Realidade juntou o anónimo autor português alegorias e fanta-sias que se explicam pela diferença de temperamentos literários dos dois povos peninsulares: os portugueses comprazendo-se no maravilhoso e os castelhanos eliminando-o a cada passo».

De dicha obra puede encontrarse trad. española, realizada por el Sr. Marqués de Lozoya, Barcelona, Labor, 1927. La cita que extractamos en portugués se encuentra en las págs. 150-151.

12. Cfr. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 4 vols. Paris/Lisboa, Livreria Aillaud e Bertrand (1929-1942), Vol.III, pp.337.

13. Palma-Ferreira, *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacio-nal/Casa da Moeda, 1981, p. 399.

14. En contra de Figueiredo y sus discípulos, Pereira Tavares afirma (*Obras Completas*, cit., vol. IV, pp.212: «(...) não nos parece que a manifestação de ortodoxia católica, da parte do Judeu, seja motivo para afastar a hipótese da autoría, que tradicionalmente lhe é atribuída. Essa ortodoxia muito bem a podia fingir o autor pa-rra vibrar os seus golpes, e com audácia não inferior a Gil Vicente, a práticas e costumes de católicos, os quais a censura do Santo Ofício não deixaria tornar públicos».

Aduce en favor de su hipótesis, por un lado, el pasaje en contra de los eclesiásticos que se halla en el episo-dio del Infierno (Folheto II, p.264):«Avistada esta representação, olhou Peralta para um lado e viu uma disfor-midável porta negra, a qual, abrindo-se de repente com grande estrondo, se via dentro um intenso fogo em pro-funda concavidade e infinitas pessoas eclesiásticas, divididas em congressos, todos com seus superiores e

y, así, en 1973, João Gaspar Simões se adhiere entusiásticamente, aunque sin pruebas contundentes y objetivas, a la autoría aceptada tradicionalmente.¹⁵

Con la misma inconsistente aportación de datos ilucidativos, se pronuncian igualmente E. M. de Melo y Castro¹⁶ y Claude-Henri Frèches,¹⁷ el cual descalifica a Figueiredo, aduciendo que «ses raisons ne sont guère convaincantes», e imaginando a un Judío «Cathechisé par les Dominicains, après son premier passage devant l'Inquisition», tras la cual «António José connaissait bien la doctrine chrétienne».¹⁸

A pesar de las entusiásticas adhesiones de estos importantes críticos, el polo contrario ha gozado también de relevantes adeptos. Entre ellos, Palma Ferreira,¹⁹ Antonio José

prelados maiores, acompanhados de muitas legiões de demónios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos, e tão crueis, que, atemorizado, disse Peralta ao seu Diabinho que eram as mais insofríveis penas que tinha visto, e a sua maior admiração era executarem-se em pessoas daquela qualidade e de diferente jurisdição.

Ao que lhe respondeu o Diabinho:

— Pois que cuidas? O serem grandes indagadores das vidas alheias e as suas deslealdades, ambições, manebias, tratos e comércios ilícitos, e a falta de pasto espiritual lhes move aqueles rigorosos tormentos para toda a eternidade; e, para se dizer tudo em uma palavra, é a pior gente que há no Mundo, excepto alguns bons».

Por otro, dentro del plano lingüístico, aduce las expresiones semejantes entre las óperas de A.J.da Silva y las *Obras do Diabinho*, fundamentándose, sobre todo, en la aparición de una fregona en la *Esopaída* (Vol.I, Parte II, p.181): «ad namorandam fregonam» y otro en *Labirinto de Creta*: «uma fregona desenxovalhada», que él pone en relación con la Angela Pedrosa de *Obras...*; señala asimismo la predilección por el empleo de neologismos cómicos que se observan en unas y otra y las similitudes que se encuentran en algunas cómicas fórmulas de tratamiento (Cfr. *Obras...*, p. 213-214): «à Vossa Altura (= Alteza) do D. Quixote e à Vossa Reinadura dos *Encantos de Medeia* corresponde Vossa Diabrura (a par de Sua Demonência) das *Obras*; os verbos ensanchar e endulcinar das Guerras explicam os termos encochar e [en]líteirar das *Obras do Diabinho*»; *idem, ibidem*, pp. XLV-XLVI: «A nós, porém, parece-nos haver nas “Obras do Diabinho” aqui e acolá, fortes ressaibos da linguagem do Judeu quando não assaltado pelo propósito, muito frequente em suas comédias, de ridiculizar o gongorismo.

Note-se ainda, que nesta composição é o Diabinho tratado pelas designações cómicas de Vossa Diabrura e Sua Demonência, processo que se nos antolha o mesmo que se encontra nas “óperas”, em que ocorrem termos de tratamento igualmente cómicos: Vossa Altura (“D. Quixote”), Vossa Reinadura (“Encantos”), a par de: Vossa Serenidade (*idem*), Vossa Magnificência (*id.*), Vossa Infanteza (*id.*), minha gentil-homeza (“Labirinto”) e Vossa Sanguixuguice (*id.*).

15. Cfr. A. J. da Silva (O Judeu), *O Fradinho da Mão Furada (Novela Diabólica)*. Lisboa, Arcádia, 1973, col. «Os Grandes Esquecidos», pp.11-12: «Para nós é ponto de fé que foi ele quem a escreveu. Só um habilíssimo manipulador de anedotas cénicas como aquelas que serviam de lastro à obra do maior génio teatral português depois de Gil Vicente estava em condições de tirar proveito de uma história de tradição popular como era a que utiliza o novelista de O Fradinho da Mão Furada, fazendo dela essa indiscutível obra-prima da ficção portuguesa cujo texto hoje damos à estampa...».

16. Cfr. Melo e Castro, *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa, Afrodite, 1974, p. XVIII: «(...) é a deliciosa história do Fradinho da Mão Furada de António José da Silva (o Judeu), do início do século XVIII».

17. Cfr. A. J. da Silva, *El Prodigio de Amarante*. Comédia Famosa. Edition Critique, Introduction, Notes et Glossaire de Claude-Henri Frèches. Lisbonne/Paris, Livraria Bertrand/Les Belles Lettres, 1967.

18. *Idem, ibidem*, pp.48, nota 92.

19. Cfr. *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, p.37: «(...) embora as Obras do Diabinho da Mão Furada sejam atribuídas a António José da Silva (ou Pedro José da Fonseca) e só tenham sido publicadas nos finais do século XIX, parece não haver hoje dúvidas de que a narrativa se reporta a texto escrito originariamente no século XVII».

Para más detalles acerca de la refutación de la autoría de A.J.da Silva, Cfr. João Palma-Ferreira, *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1981, p. 399: «Embora para alguns seja ponto de fé que é o Judeu o seu autor, preferimos continuar a considerá-la, para todos os efeitos, não anónima como quão anónimos são outros folhetos de cordel (que a folheto de cordel estava destinada) dos séculos XVII e XVIII».

Saraiva y Oscar Lopes,²⁰ que abogan por un probable origen religioso (franciscano) de la novela.

Pero las aportaciones (sino las más concluyentes, sí las más sólidas, documentadas y objetivas), hasta ahora decisivas, han sido las de Bernard Emery, que, sin embargo, acaba por no arriesgar demasiado, escudándose en una más que disculpable duda, acerca de la cuestión de la autoría,²¹ ya que para él se trata de una cuestión secundaria, prestando mayor atención a los aspectos socio-histórico, literario y filosófico.

Más categórico ha sido recientemente el profesor Oliveira Barata (en su excelente tesis doctoral sobre A. J. da Silva) en la interpretación de los datos aportados por Emery y a la luz de sus propias investigaciones sobre la obra de António José²² para desechar rotundamente la paternidad de éste.

20. Cfr. *História da Literatura Portuguesa*, 11ª ed., Porto, Porto Editora, 1979, pp. 571-572.

21. Cfr. Bernard Emery, *Obras do Diabinho da Mão Furada*. Conte Moral atribuí a António José da Silva. Edition critique, introduction et notes de **. Aix-Marseille I, 1975. Emery procede al establecimiento de un posible texto crítico; enumera, hasta la fecha de la publicación, las vicisitudes críticas del análisis de la obra y hace especial hincapié en el estudio de las ideas que presenta la novela; analiza las referencias a los usos, costumbres de la época y a la moda, que explícita o veladamente aparecen en la obra; concluye que la redacción estaría enmarcada entre 1675 y 1744 (p.62), y propone como fecha más concreta el período que media entre 1736 y 1737 (p.105). Cfr. *ib.*, del mismo autor, «O Homem e o Diabo nas Obras do Fradinho da Mão Furada», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, 35 (1977), donde, en pág. 21, expone sus dudas sobre una autoría concreta: «No entanto, e por mais evidente que esta seja, a influência castelhana não é exclusiva, e certos tipos visados pela crítica social provêm directamente do teatro de Gil Vicente e da tradição satírica portuguesa. De modo geral, as Obras do Fradinho são uma adaptação ao meio português e aos hábitos literários locais do romance espanhol do Século de Ouro, cuja voga se espalha por toda Europa no decurso do século XVII e, em grande parte, na primeira metade do seguinte (...) E não deixa de ser significativo o facto de nenhum dos quatro manuscritos conhecidos do conto português ser anterior a 1743, como podemos verificar mediante o estudo das filigranas.

Fomos pois levados a supor que a redacção das Obras do Fradinho é largamente posterior ao aparecimento dos seus principais modelos. Esta hipótese revela-se do maior interesse no que se refere ao conteúdo filosófico e moral da obra».

22. Cfr. José Oliveira Barata, *António José da Silva, Criação e Realidade*. Coimbra, Universidade de Coimbra, Vol. I (1985), p.222: «Custa a crer que, sendo O Judeu o autor da obra, o editor Ameno nunca a tivesse conhecido. Para além deste facto, quanto a nós decisivo, porque aceitamos a estreita colaboração do editor com a obra manuscrita do autor, também não deixa de ser igualmente importante o facto de aos manuscritos se juntarem outras obras como El prodígio de Amarante.

O facto de todos os manuscritos de O Judeu (ou próximos dele) chegarem até nós não-autógrafos e regra geral não-datados mais adensa o problema de identificação autoral de uma obra». *Idem, ibidem*, pp.223-224: «(...) importa para já reter que, quanto ao problema da autoría, poucos elementos nos levam a afirmar que ela pertença a O Judeu, num momento em que o género florescia na Península e muitos eram os letrados que dele se serviam para alimentar o gosto do público.

De facto, e apesar de grande parte da cultura literária e teatral de A. José da Silva ser de marca essencialmente castelhana (não poderá pois surpreender que um estudo comparativo demonstre a incidência predominantemente lingüística, comprovando as muitas semelhanças existentes), isso não basta para filiar a novela na área criadora de A. José da Silva.

Convirá, chegados a este ponto, voltar a referir o curto espaço de tempo em que O Judeu criou as suas oito peças dramáticas. Efectivamente, com dificuldade se vê A. José da Silva disperso por uma variedade de géneros que iriam do libreto da ópera para bonecos à novela curta ou à comédia de santo.

São, pois, muitas as perplexidades quanto à atribuição a A. J. da Silva da fantástica novela do Diabinho».

La moralidad que defienden las *Obras do Diabinho da Mão Furada*, que, según Emery «se situe dans la lig-

Transcribimos a continuación, en la columna de la izquierda, el Folleto II (completo) y parte de los Folletos III y IV (aquellos pasajes correspondientes a las alegorías del Noviciado del Infierno y de la Casa de la Codicia) siguiendo la edición de 1958 realizada por Pereira Tavares, indicando entre corchetes—negrita la paginación correspondiente a dicha edición; y en la columna de la derecha, las notas a pie de página, a la par de algunas aclaraciones para la mejor comprensión del texto, los rasgos de estilo que pueden relacionarse con una probable influencia de Los Sueños de Quevedo, así como aquellos pasajes más significativos que sirvan para fundamentar la proliferación de lugares comunes más extendidos en la cultura peninsular de la época inmediatamente anterior a la redacción de las *Obras do Diabinho da Mão Furada*.

Só pena de extendernos demasiado —más aún de lo que en principio era nuestra intención— dejamos de citar numerosos pasajes de otros muchos autores, referentes a los mismos lugares comunes utilizados por el anónimo autor de las *Obras...* o por el propio Quevedo, dejando constancia únicamente de aquéllos que creímos más relevantes.

ne de la tradition moliniste», sirve de argumento para rechazar también la autoría (*Idem, ibidem*, pp. 224-225): «Pensamos efectivamente que a preparação de O Judeu não era das mais sólidas, de molde a poder-se pensar que a elaboração da novela obedecia a uma estratégia expositiva, visando o tratamento de complexos problemas filosóficos e religiosos, incluindo, por exemplo, o conceito de livre arbítrio, ou ainda o debate de matriz escolástica sobre a doutrina jansenista da predestinação».

En cuanto a la fecha de probable redacción que adelanta Emery (1736-1737), enmarcado en la producción de A. J. da Silva entre la publicación de *As Variedades de Proteu y Precipício de Faetonte* (*idem, ibidem*, pp. 225-226): «(...) a sua atribuição a O Judeu é, no mínimo, discutível. Efectivamente, tal período coincidiria com os piores anos da vida do autor, na altura a braços com o Santo Ofício. Seria este o pior momento para a elaboração de uma novela que reflectia, em fantasiosa alegoria, o conflito diário do homem com valores religiosos, cujo tratamento exigia uma formação intelectual que António José não possuía. Muito menos se pode, quanto a nós, inscrever a novela em qualquer trajectória abdicacionista de O Judeu, pois mais nenhum indício documental encontramos que legitime esta hipótese».

Acaba Barata por negarle rotundamente la paternidad al Judío (*Idem, ibidem*, p.226): «(...) não aceitamos a atribuição das *Obras do Diabinho* à pena de O Judeu. O facto de ele surgir associado a *El Prodigio de Amante* não é para nós um dado suficientemente forte que nos leve, também no caso dessa peça semicentena na sua estrutura, a considerá-la como peça dramática de O Judeu».

Obras do Diabinho da Mão Furada²³

Folheto II

[243] Chegado Peralta com o Diabinho, por representações, à porta do Inferno, viu que um grande tropel de gente vinha correndo para ele [e] lhe preteriu na entrada dela; e, admirado de ver tão grande alvoroço para tão triste habitação, perguntou ao endiabrado companheiro que gente era aquela, ao que lhe respondeu que eram uns condenados por **misérraveis**, que não souberam na vida que cousa era dar esmola nem fazer obra

M
i
s
e
r
a
b
l
e
s

23. Para aquellos lectores que no hayan podido tener acceso a ninguna de las ediciones y antologías que mencionamos en el primer apartado, damos a continuación un resumen del argumento de las *Obras do Diabinho...*

De regreso de la guerra de Flandes, el soldado André Peralta, sorprendido cerca de Évora por una tempestad, se refugia en un viejo caserón donde se le aparece el Diabinho da Mão Furada. Éste, tras tentarlo ofreciéndole un puchero de oro, decide acompañarlo en su viaje camino de Aldeia Galega para manifestarle los engaños del mundo. Llegados a Évora, Peralta, en sueños, recorre, de la mano de su compañero, distintas estancias infernales en las que penan distintos tipos sociales.

Acordado Peralta y, tras contarle el Diabinho sus recientes peripecias, intenta inducirlo a la lujuria, mediando entre él y la codiciosa fregona Angela Pedroso.

Por la mañana asiste Peralta a misa, después de la cual, en la Plaza de Giraldo, media el Diabinho entre la Justicia y un hortelano que llevan preso.

Parten hacia Montemor. Por el camino entran en una casa para jugar a los dados, repartiendo Peralta sus ganancias entre los jugadores por haber intervenido en la ganancia el diabinho con sus artes. Llegan por la noche a Montemor y en la posada en la que se hospedan realiza el Diabinho nuevas tretas, produciendo altercados entre el posadero y su mujer, y entre aquél y los arrieros. Nuevamente en camino, atravesado el río de Montemor, mientras Peralta duerme, su compañero hace de las suyas con los molineros. Después de introducir a Peralta en el Noviciado del Infierno, donde le presenta nuevas visiones, espanta el caballo de un religioso que cruzaba el río.

Llegados a la primera venta de Silveira, el dueño había sido prendido por la justicia por un robo. El diabinho realiza una nueva artimaña para que se fugue. Llega Peralta a Vendas Novas y encuentra en la posada en la que se hospeda al religioso que el Diabinho derribara de la mula. Le participa sus peripecias con el diabólico compañero y su intención de entrar en la Orden de S. Francisco. Llegado el Diabinho hace que el posadero rompa la loza, haciéndole creer que algún animal había entrado a robarle la carne.

Continúan el viaje. Por el camino el Diabinho espanta las cavaleduras a unos arrieros. Apartándose de la senda que siguen, entran en la Casa de la Codicia, de la que Peralta tiene dificultades para salir por querer los habitantes de la última estancia que visitaban dejarle dentro. Una vez escapado, llegan a la venta de Pegões, donde el Diabinho se transforma en lobo, obligando a los presentes a cansarse persiguiéndolo en vano.

Llegado Peralta a Vale de Cebola le salen cuatro saltadores a los que el compañero espanta con una nueva treta. Una vez en Aldeia Galega, mientras el diabinho se va a inquietar a los barqueros, Peralta encuentra nuevamente al religioso, poniéndose en sus manos para que lo libre de la compañía del Diabinho. Por la mañana encuentra un mendigo, al que el Diabinho descubre la falsedad de las llagas. Viendo el compañero que Peralta se halla asistido por el religioso, decide ir en pos del falso mendigo, mientras Peralta acaba por entrar en el Convento de Xábregas.

boa, nem tão-pouco ser senhores do que tinham; os quais tinham passado a vida em tanta abstinência, que lhes representava a sua ignorância que a haviam ter menos penosa no Inferno; e por esse respeito vinham com tanta pressa a tomar lugar, cuidando furtavam bogas, *mas allá se lo diran de misas*.²⁴

Admirado ficou Peralta da brutalidade de tal gente; e, entrando, a seu parecer, pela boca da infernal gruta, o aturdiram e assombraram alguns horrendos latidos do cão Cérbero, a quem o Diabinho, assobiando, sossegou, dizendo que eram amigos. Passaram adiante. Em o primeiro aposento, viu Peralta muitos homens em pé, arrimados a varas de justiça, e detrás deles outros tantos escrevendo em feitos, e um grande número de demónios espan/[244]cando-os com varejões tão compridos, que alcançavam a todos. Os que tinham as varas clamavam pelos escrivães, que da parte de El-Rei notificassem aqueles perversos malditos para autos de resistência; porque aqueles desacatos, feitos a ministros e oficiais reais, eram dignos de um aspe-

«El cura decía: — “Sacerdote soy; allá se lo dirán de misas”»²⁵

«El camino estaba embarazado, no tanto con las mulas de los médicos como con las barbas²⁶ de los **letrados**, que era terrible la escuadra de ellos que iba delante de unos jueces».²⁷

«— Hay plaga de **letrados** —dije yo—. No hay otra cosa sino letrados. porque unos lo son por oficio, otros lo son por presunción, otros por estudio, y de éstos pocos, y otros (éstos son los más) son letrados porque tratan con otros más²⁸ ignorantes que ellos (en esta materia hablaré como apasionado), y todos se gradúan de doctores y bachilleres, licenciados y maestros, más por los merecimientos con quien tratan que por las universidades, y valiera más a España langosta perpetua que licenciados al quitar».²⁹

24. Cfr. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y una gran copia*. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1924, p. 40: «Allá se lo dirán de misas. Es amenaza; que allá hallará su pago, por metáfora de las *misas* que se dedican a los difuntos»;

25. Quevedo, *El Buscón*, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1981, p. 120.

26. Los letrados, así como los médicos, solían llevar las barbas largas. Cfr. Quevedo, *El Buscón*, Ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1981, p.109: «Los viernes solía enviar unos güevos, con tantas barbas a fuerza de pelos y canas suyas, que pudieran pretender corregimiento o abogacía»; La misma alusión a la longitud de las barbas de los letrados la encontramos en Vélez de Guevara. Cfr. Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1984, p. 79: «(...) un letrado, tan ancho de barba y tan espeso, que parece que saca un delfín la cola por las almohadas».

27. Francisco de Quevedo, *Sueños y Discursos*, Edición de Felipe C. R. Maldonado, editorial Castalia, Madrid, 1980, pp. 108-109. Cfr. Luis Vélez de Guevara, *Ob. cit.*, p. 95: «(...) en esotro aposentillo, está un letrado que se desvaneció en pretender plaza de ropa, y de letrado dio en sastrer, y está siempre cortando y cosiendo garnachas».

28. *Sueños y discursos*, p. 211: “La justicia, por lo que tiene de verdad, andaba desnuda; ahora anda empalada como especias».⁷

29. *Sueños y Discursos*, p. 211; Cfr. tb. pág. 138: Después de ver a Judas, expulsados del Infierno junto con los malos confesores y las mujeres hermosas, iban también los letrados por sus «malas caras y buenos pareceres».

ríssimo castigo. E nisto persistiam de continuo e, quanto eles mais gritavam, mais lhes davam, dizendo-lhes:

Varas que por ambições de interesse e da cobiça mediram mal a justiça se tornaram varejões.

Que gente era aquela —perguntou Peralta a seu sócio—, porque ali não se conhecia nem rei nem roque...

Respondeu-lhe que eram **ministros, meirinhos e alcaides**, e detrás deles seus **escrivães e porteiros**, que haviam sido condenados por obrarem mal em seus ofícios, e que, por haverem sido instrumento da sua condenação pela má administração da justiça, subornação que nela tiveram, respeitos e empenhos por que a mal usaram, peitas e interesses que receberam por proferirem sentenças injustas, se usava naquele lugar do po-

«(...) mal **juez** fue, y está entre los bufones, pues por dar gusto no hizo justicia y a los derechos que no hizo tuertos, los hizo bizcos».³⁰

[Espantado de no ver mujeres en sillas o coches] «(...) busqué un escribano que me diera fe de ello, y en todo el camino del infierno pude hallar ningún escribano ni **alguacil**; y como no los vi en él, luego colegí que era aquél el camino del cielo y este otro al revés».³¹

«(...) pregunté, como nombraron ladrones:— ¿Dónde están los **escribanos**? ¿Es posible que no hay en el infierno ninguno ni le pude topar en todo el camino? (...) Dejan de andar y vuelan con plumas. Y el no haber escribanos por el camino de la perdición es porque infini-

30. *Sueños y Discursos*, p. 119; Cfr. tb. p. 74: «A mi lado izquierdo oí como ruido de alguno que nadaba, y vi a un juez, que lo había sido, que estaba en medio del arroyo lavándose las manos, y ésto hacía muchas veces. Lleguéme a preguntarle por qué se lavaba tanto y díjome que en vida, sobre ciertos negocios, se las habían untado y que estaba portiando allí por no parecer con ellas de aquella suerte delante la universal residencia»; Cfr. tb. p. 99: «— ¡Pues no! —dijo el espíritu—. Los jueces son nuestros faisanes, nuestros platos regalados, y la simiente que más provecho y fruto nos da a los diablos; porque de cada juez que sembramos, cogemos seis procuradores, dos relatores, cuatro escribanos, cinco letrados y cinco mil negociantes, y esto cada día. De cada escribano cogemos veinte oficiales; de cada oficial treinta alguaciles; de cada alguacil, diez corchetes. Y si el año es fértil de trampas, no hay trojes en el infierno donde recoger el fruto de un mal ministro»; Cfr. *El Buscón*, ed. cit. pp. 84-85: «¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? (...) porque no querían que, adonde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros».

31. *Sueños y Discursos*, p. 112-113; Cfr. tb. p. 73: «Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas, y que venía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse de ella»; p. 73: «Ríerame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaba huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban; mas solos fueron sin ellas los que acá las habían perdido por ladrones, que por descuido no fueron todos»; p. 81: «Entraron en esto muchos ladrones, y salváronse de ellos algunos, ahorcados. Y fue de manera el ánimo que tomaron los escribanos que estaban delante de Mahoma, Lutero y Judas, viendo salvar ladrones, que entraron de golpe a ser sentenciados; de que les tomó a los diablos muy gran risa de ver eso»; p. 82: «Estos, Señor, la mayor culpa suya es ser escribanos»; p. 86: «Vi en una cueva honda (...) penar muchos, y entre otros: un letrado revolviendo no tanto leyes como caldos; un escribano comiéndose las letras que no había querido [...] leer en esta vida»; p. 174: «Atrás, cercado de gente, quedaba el escribano, lleno de todo, con las cajas en el brazo izquierdo, escribiendo sobre la rodilla. Y noté que no hay cosa que crezca tanto en tan poco tiempo como culpa en poder

der e jurisdição infernal, atormentando-os com pancadas daqueles varejões, sem atenção a requerimentos, autos ou protestos, nem apelação ou agravo, nem outro algum recurso superior.

Em outra estância se representaram a Peralta algumas pessoas graves, sentadas em tribunais ascorosos, a quem muitos espíritos malignos defumavam com

tísimos que son malos no vienen acá por él, sino porque es tanta la prisa con que vienen, que volar y llegar y entrar es todo uno, tales plumas se tienen ellos, y así no se ven en el camino. (...) No usan ellos de nombre de escribano, que acá por gatos³² los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que, con ser el infierno tan

de escribano, pues en un instante tenía una resma al cubo»; p. 220: ««Volarás con las plumas». Pensáis que lo digo por los pájaros, y os engañáis, que eso fuera necedad. Dígo por los escribanos y genoveses, que éstos nos vuelan con las plumas [...] el dinero de delante». Cfr. tb. *El Buscón*, ed. cit., pp. 231-232. «(...) por pasar desde él al tejado que había de ser, vánseme los pies, y doy en el de un vecino escribano tan desatinado golpe, que quebré todas las tejas, y quedaron estampadas en las costillas. Al ruido, despertó la media casa, y pensando que eran ladrones —que son antojadizos dellos los de este oficio—, (...)»; *Idem Ibidem*, p. 233: «(...) no hay cosa que tanto crezca como culpa en poder de escribano»; Compárense los anteriores testimonios de Quevedo con estos otros de Cervantes, «El Licenciado Vidriera», in *Novelas Ejemplares*, vol. II, edición de Harry Sieber, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1986, p.70: «Los escribanos han de ser libres, y no esclavos. ni hijos de esclavos; legítimos, no bastardos ni de ninguna mala raza nacidos. Juran de secreyo fidelidad y que no harán escritura usuraria; que ni amistad ni enemistad, provecho o daño les moverá a no hacer su oficio con buena y cristiana conciencia. Pues si este oficio tantas buenas partes requiere, ¿por qué se ha de pensar que de más de veinte mil escribanos que hay en España se lleve el diablo la cosecha, como si fuesen cepas de su majuelo? No lo quiero creer, ni es bien que ninguno lo crea; porque, finalmente, digo que es la gente más necesaria que había en las repúblicas bien ordenadas, y que si llevaban demasiados derechos, también hacían demasiados tucos, y que destos dos extremos podía resultar un medio que les hiciese mirar por el virote»; En el *Coloquio de los Perros* volvemos a encontrar nuevas referencias, Cfr. Ob. Cit. p. 324, donde Cervantes relata el caso de un alguacil y de un escribano que, en convivencia con la amiga del primero, llamada Colindres, se dedicaban a engañar a los forasteros y a prender y a robar a los incautos. No obstante, páginas más adelante, Cervantes refiere algunas buenas cualidades de los mismos, Cfr. pp. 327-328: «(...) decir mal de uno no es decirlo de todos; sí, que muchos y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales, y amigos de hacer placer sin daño de tercero; sí, que no todos entretienen los pleitos, ni avisan a las partes, ni todos llevan más de sus derechos, ni todos van buscando e inquiriendo las vidas ajenas para ponerlas en tela de juicio, ni todos se aunan con el juez para «háceme la barba y hacerte he el copete», ni todos los alguaciles se concertan con los vagamundos y fulleros, ni tienen todos las amigas de tu amo para sus embustes. Muchos y muy muchos hay hidalgos por naturaleza y de hidalgas condiciones; muchos no son arrojados, insolentes ni mal criados, ni rateros, como los que andan por los mesones midiendo las espadas a los extranjeros, y hallándolas un pelo más de la marca destruyen a sus dueños. Sí, que no todos como prenden sueltas y son jueces y abogados cuando quieren»; Cfr. tb. *Rinconete y Cortadillo*, in Ob. cit. vol. I, p. 218: ««No es mucho que a quien te da la gallina entera, tú des una pierna della». Más disimula este buen alguacil en un día que nosotros le podemos ni solemos dar en ciento».

32. En Vélez de Guevara nos encontramos con que la comparación con los gatos es realizada con los alguaciles: Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 76: (...) necesitaba de su favor para salir del desván, ratonera del Astrólogo en que había caído huyendo de los gatos que le siguieron»; *Idem Ibidem*, p. 173; *Idem Ibidem*, p. 175: «(...) desengañado de que hasta los diablos tienen sus alguaciles y que los alguaciles tienen a los diablos». En el *Buscón*, es realizada con los barberos: «(...) otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato» (p.89); la misma asociación de gato = ladrón la encontramos en otras obras: Véase, por ejemplo, Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, C.C., vol. I, p. 187 y Pedro Liñán de Ríaza, *La vida del pícaro*, in *Rimas*, Zaragoza, 1876. p. 44.

papéis queimados e, abrasando-os com fogo lento, lhes diziam:

[245]O interesse e respeito
a tal pena causa deram,
pois na vida vos fizeram
fazer de torto direito.

E, informando-se Peralta, do seu *fidus Achates*,³⁵ quem eram os defumados, lhe disse que eram alguns ministros condenados por confirmadores dos julgados contra o direito e o merecimento dos autos, movidos por paixões, peitas ou respeitos, ou também da sua má tenção, do que de tudo procedem as fumaças com que os ofendiam, que sig-

gran casa, tan antigua, tan maltratada y sucia, no hay un ratón en toda ella, que ellos los cazan».³³

«(...) Se estaban abrasando unos hombres en fuego inmortal, el cual encendían los diablos, en lugar de fuelles, con *corchetes*, que soplaban mucho más».³⁴

«Ninguno está en el infierno (...) porque en cada alguacil malo, aun en vida, está todo el infierno en él. (...) Según son endiablados los malos alguaciles, tememos que han de venir a hacer que sobremos nosotros para lo que es materia de condenar almas y que se nos han de levantar con el oficio de demonios y que ha de venir Lucifer a ahorrarse de diablos...».³⁶

33. *Sueños y Discursos*, p. 138. Compárense las opiniones arriba aducidas por Quevedo, con estas otras de Cervantes, en *El Licenciado Vidriera*, in Ob. Cit., pág. 69: «Paréceme a mí que la gramática de los murmuradores y el la, la, la de los que cantan, son los escribanos; porque así como no se puede pasar a otras ciencias si no es por la puerta de la gramática, y como el músico primero murmura que canta, así los maldicientes, por donde comienzan a mostrar la malignidad de sus lenguas es por decir mal de los escribanos y alguaciles y de los otros ministros de la justicia, siendo un oficio el del escribano sin el cual andaría la verdad por el mundo a sombra de tejados, corrida y maltratada. (...) Es el escribano persona pública, y el oficio del juez no se puede ejercitar cómodamente sin el suyo». Véase tb. la nota anterior; Cfr. tb. *Rinconete y Cortadillo*, in Ob. cit., vol. I, p. 213: «Son también bienhechoras nuestras las socorridas (...) y el escribano, que si anda de buena no hay delito que sea culpa ni culpa a quien se dé mucha pena»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 175: «Y cuando casi le echaban las garras Chispa y Redina, venía un escribano del número bostezando, y metióse el Cojelo por la boca, calzado y vestido, tomando iglesia, la que más a su propósito pudo hallar».

34. *Sueños y Discursos*, p. 121; Cfr. tb. p. 85: «Fueron mandados quitar delante. Y un ángel que tenía la copia, halló que faltaban por juzgar alguaciles y corchetes. Llamáronlos, y fue de ver que asomaron al puesto muy tristes y dijeron: —Aquí lo damos por condenado; no es menester nada»; *Idem Ibidem*, p. 86: «Todos los ajuares del infierno, las ropas y tocados de los condenados, estaban prendidos, en vez de clavos y alfileres, con alguaciles»; *Idem Ibidem*, pp. 87-88: «Esté advertida vuestra excelencia que los seis géneros de demonios que cuentan los supersticiosos y los hechiceros (los cuales por esta orden divide Psello en el capítulo once del libro de los demonios, son los mismos que las órdenes en que se distribuyen los alguaciles malos»; *Idem Ibidem*, p. 175: «Sábetse que este alguacil no sigue a este ladrón ni procura alcanzarle por el particular y universal provecho de nadie; sino que, como ve que aquí le mira todo el mundo, córrase de que haya quien en materia de hurtar le eche el pie delante, y por eso aguija por alcanzarle. En el estatus social de la época los corchetes estaban peor considerados incluso que los estudiantes. Cfr. Cervantes, *El Coloquio de los Perros*, in Ob. Cit., vol. II, ed. cit., p. 328: «Considera, Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante, y hoy me ves corchete». Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 71, donde los llama «ministros del agarro»; y más adelante, en el Tranco VI, p. 124, «vaqueros de la justicia».

35. *Fidus Achates* (fiel Acates) — Designación dada en la *Eneida*, Libro VI, v. 158 a uno de los compañeros de Eneas.

36. *Sueños y Discursos*, p. 139.

nificavam os maus feitos deles; o que sucede aos bons, bem tencionados, porque em todos os estados há maus e bons.

Em outra parte, viu Peralta outros com alguma autoridade, e, ao redor deles, muitos demónios atordoando-lhes os ouvidos com disformes buzinas, dizendo-lhes, de quando em quando, o seguinte quarteto:

Ouvidos que ouvir na vida
não quiseram pretendentes
no Inferno as tristes buzinas
ouvirão eternamente.

Perguntando Peralta a seu familiar quem eram aqueles, respondeu que eram ministros ocultos das partes, que fechavam as portas e cerravam os ouvi/[246]dos, fazendo dos pleiteantes aves baldias; as chancelarias são a era

onde se põe o cebo para enganá-los; o juiz a rede, e os advogados e ministros os caçadores; e, por mal obrarem, caçaram os tormentos que estão padecendo.

Admirado estava Peralta de ver tais espectáculos e não se podia persuadir que fossem verdadeiros, senão outra ilusão fantástica, semelhante à da fingida ponte, porque se lhe não acomodava à boa razão que houvesse sujeito de juízo e católicos romanos tais, que com conhecimento do bem e do mal dessem ocasião a cometerem tais agravos a Deus, que os sujeitou àquelas penas infernais, sem remédio, quando no mesmo distrito se lhe representaram outras figuras folheando grandes livros, os quais lhe arrebatavam da mão alguns demónios e com eles lhes davam muitas pancadas, dizendo-lhes, de quando em quando, os epigramas seguintes:

Folheai sem descansar
os textos com desprazeres,
pois vossos maus procederes
vos fizeram condenar.

Padecei a infernal ira,
pois fazíeis com maldade
ou da mentira verdade,
ou da verdade mentira.

Perguntou Peralta ao Diabinho—companheiro quem eram aqueles. Respondeu-lhe que eram **advo/[247]gados**³⁷ constituídos em trapças, onzenas e afectações, que, por terem das partes interesses e dádivas com espórtulas mais excessivas ao merecimento de seu trabalho, fulminavam requerimentos quiméricos, sem fundamento de razão ou justiça, a fim de atropelar e inquietar o sossego justo, limitando as leis, dirigindo-as com diversos sentidos, trazendo autoridades e fingindo-as aparentes ao caso, inculcando-se por discretos, doutos e verdadeiros, sendo entranhavelmente enganadores, vãos e mentirosos, e por isso eram com os mesmos livros espancados dos demónios e condenados a eternas penas.

A estes se seguía outro conclave de gente, muito esfarrapada, rota e mal vestida, uns muito pensativos e cuidadosos, outros *mordendo as unhas e outros dando palmadas na testa*,⁴⁰ fazendo acções como doudos, e juntos a eles alguns demónios, dizendo-lhes os seguintes quartetos:

«Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcobas».³⁸
«En el camino por donde pasaban, al ruido, sacó un abogado la cabeza y preguntóles que a dónde iban, y respondiéronle al justo juicio de Dios, que era llegado. A lo cual, metiéndose más ahondo, dijo: — Esto me ahorrará de andar después, si he de ir más abajo».³⁹

«[...] Cuál, para hallar un consonante,⁴¹ no hay cerco en el infierno que no haya rodado, mordiendo las uñas».⁴²

37. Cfr. Mário Martins, *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, ICALP, Ministério de Educação, Lisboa, 1986, pp. 84-88.

38. *Sueños y Discursos*, p. 83.

39. *Sueños y Discursos*, p. 75.

40. Véase más adelante la referencia a Cervantes, en la que aparecen tanto los poetas que se muerden las uñas como los que se dan palmadas en la frente.

41. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 104: «(...) mejor fuera llevarle a casa del Nuncio, donde pudiera ser, con bien justa causa, mayoral de los locos, y metelle en cura; que se le han subido los consonantes a la cabeza como tabardillo»; *Idem Ibidem*, p. 105: «(...) es poeta de grulla, que siempre está en vela, y halla consonantes a cualquier hora de la noche y de la madrugada»; *Idem Ibidem*, p. 140: «—Soltáronsete —dijo don Cleofás— los consonantes, camarada».

42. *Sueños y Discursos, El Aguacil Endemoniado*, p. 93. No obstante, a pesar de aparecer explícitamente la asociación tb. en Quevedo, aparece igualmente en otros autores de la época. Véase, por ejemplo, Cervantes, *El Coloquio de los Perros*, in Ob. Cit., vol. II, p. 351: «(...) había un mancebo, al parecer estudiante, vestido de bayeta, no tan negra ni tan peluda que no pareciese parda y tundida. Ocupábase en escribir en un cartapa-

Pródigos que, dispendendo
tanto ouro e tanta prata,
tantos rubins e diamantes,
tantas pérolas e esmeraldas,
[248] encarecendo belezas
que se não-de tornar em nada,
apenas no fim da vida
tivestes uma mortalha!

Informando-se Peralta, do companheiro das mãos rotas, que gente era aquela, lhe respondeu que eram **poetas**, que se condenaram por darem epíteto às belezas humanas, chamando-lhes divinas, angélicas, idolatradas e soberanas, com outras semelhantes loucuras, que, por mais que se quiseram desculpar, di-

«(...) Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado, mandamos quemar las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro, plata y perlas, pues en los más versos hacen sus damas de todos los metales, como estatuas de Nabuco».⁴⁴

«[...] Mas lo de los poetas fue de notar, que de puro locos querían hacer creer a Dios que era Júpiter y que por él decían ellos todas las cosas».⁴⁵

cio, y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando al cielo». En el *Licenciado Vidriera*, in *Ob. Cit.* p. 58, encontramos nuevas referencias a los poetas: «Preguntóle otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia en mucha; pero que a los poetas, en ninguna (...) que, del infinito número de poetas, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número»; *Idem Ibidem*, p. 59: «(...) de los malos, de los churrulleros, ¿qué se ha de decir sino que son la idiotéz y la arrogancia del mundo?». Cfr. tb. António José da Silva, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, Escena IX, Parte I, donde le dice Sancho a un hijo suyo inclinado a la poesía: «De sorte que tem roído quantas unhas há em minha casa, que todos as tínhamos grandes»; Véase tb. António José da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*. Ed. Sinóptica e Interpretativa, Leitura do Manuscrito, Introdução, Notas e Comentários por José de Oliveira Barata, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1979, p. 213: «Xanto; Dize, Esopo: por que razão chamam aos corcovados poetas? / Esopo: *Sic querit, et responde*: chamam aos corcovados poetas, porque os versistas deste tempo são poetas, mas é lá para trás das costas».

43. Cfr. en Quevedo, *El Buscón*, ed. cit., p. 163 y sigs. la «Premática del desengaño contra poetas güeros, chírlas y hebenes»; Cfr. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, in *Ob. cit.* vol. I, p. 226. Véase Dante, *La divina comedia*, Canto IV.

44. *El Buscón*, ed. cit. p. 164.

45. *Sueños y Discursos*, p. 80. Cfr. tb. *El Buscón*, p. 161: «Yo le supliqué que lo dejase, poniéndole por delante que, si los niños oían poeta, no quedaría troncho que no se viniese por sus pies tras nosotros, por estar declarados por locos en una premática que había salido contra ellos, de uno que lo fue y se recogió a buen vivir»; *Idem Ibidem*, p. 164: «Atendiendo a que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos, y cristianos aunque malos; viendo que todo el año adoran cejas, dientes, listones y zapatillas, haciendo otros pecados más inormes; mandamos que la Semana Santa recojan a todos los poetas públicos y cantoneros, como a malas mujeres, y que los prediquen sacando Cristos para convertirlos. Y para esto señalamos casas de arrepentidos»; *Idem Ibidem*, p. 168. «(...) finalmente, mandamos a todos los poetas en común, que se descarten de Júpiter, Venus, Apolo y otros dioses, só pena de que los tendrán por abogados a la hora de su muerte».

En la época era frecuente asociar a poeta la idea de que estos no decían la verdad. Cfr. Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*. Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Coimbra, 1712, Tomo VI, p. 569: «(...) & como os Poetas na recitação dos seus versos fazião o mesmo, que os Adivinhos na declaração dos futuros, parece que huns, & outros se equivocou, & confundio o nome de Propheta, & dahí veyo que os Poetas forão chamados *Vates* ».

zendo que eram ornato e exaltação da poesia as hipéboles daquelas lisonjas, lhes não foi aceita a descarga.

— Aqueles que ali vês pensativos estão desatinados, buscando conceitos no entendimento para um certame poético que Plutão ordenou sobre o roubo que fez de Prosérpina; e os que vês batendo na testa e mordendo as unhas estão buscando conceitos para os versos que têm já começados; e o prémio que por eles não-de receber são os tormentos dobrados que padecem, pois não sei que antipatia tem a fortuna com a pobreza, que tão-pouco favorecida é dela no mundo, sendo tão aplaudida nele; nem que implicância tem a poesia com a pobreza e miséria, que não houve professor seu, por mais insigne que fosse, que não acabasse infeliz e mise/[249]rável. Por isso está naquele canto Ovídio, açoutando-o seu pai por fazer versos, e ele prometendo, em verso, de se emendar, porque é tal a doença da poesia, que, por mais que procurem os génios que a professam deixá-la, se não podem livrar dela.

Não tinha o Diabinho acabado as referidas razões, quando Peralta olhou e viu muitos cavalheiros vestidos de capa e volta, sem espadas, com anéis de bispo e luvas fechadas nas mãos, virem fu-

«(.) una bandada de hasta cien mil dellos p
en una jaula».⁴⁶ o
«— Esta es gente que canta sus pecados e
como otros los lloran, pues en amance- t
bándose, con hacerla pastora, la sacan a a
la vergüenza en un romancico por todo s
el mundo. Si las quieren a sus damas, lo
más que les dan es un soneto o unas oc-
tavas, y si las aborrecen o las dejan, lo
menos que les dejan es una sátira. ¡Pues
que es verlos cargados de pradicos de
esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas
de la mañana, de fuentes de cristal, sin
hallar sobre todo esto dinero para una
camisa ni sobre su ingenio! Y es gente
que apenas se conoce de qué ley son.
Porque el nombre es de cristianos, las
almas de herejes, los pensamientos de
alarbes y las palabras de gentiles».⁴⁷

«[...] Divirtióme de esto un gran ruido M
que por la orilla de un río adelante venía e
de gente en cantidad trás un médico d
[...]. Eran hombres que había despacha- i
do sin razón antes de tiempo».⁴⁸ c
o
s

46. *Sueños y Discursos*, p. 140.

47. *Sueños y Discursos*, p. 141; Cfr. Luis Vélez de Guevara, in *Ob. cit.*, pp. 168-172, la crítica que hace a los malos poetas por boca de don Cleofás leyendo las «PREMÁTICAS Y ORDENANZAS QUE SE HAN DE GUARDAR EN LA INGENIOSA ACADEMIA SEVILLANA DESDE HOY EN ADELANTE»: «(...) advirtiendo las grandes desórdenes y desperdicios con que han vivido hasta aquí los que manejan nuestros ridmos, y que son tantos los que, sin temor de Dios y de sus conciencias, componen, escriben y hacen versos, salteando y capeando de noche y de día los estilos, conceptos y modos de decir de los mayores, no imitándolos con la templanza y perifrasis que aconseja Aristóteles, Horacio y César Escalfigero, sino remendándose con centones de los otros y haciendo mohatras de versos, fullerías y trapazas, y para poner remedio en este, como es justo, ordenamos y mandamos lo siguiente...».

48. *Sueños y Discursos*, p. 74. Cfr. tb. p. 76-77: «A un lado estaban juntas las desgracias, peste y pesadumbres, dando voces contra los médicos. Decía la peste que ella había herídolos, pero que ellos los habían despachado; las pesadumbres que no habían muerto ninguno sin ayuda de los doctores; y las desgracias, que todos los que habían enterrado habían ido por entrambos»; *Idem Ibidem*, p. 94: «Uno vino por unas muertes y

gindo de grande multidão de gente, que os seguía, dizendo-lhes:

— Esperai, infames mações, verdugos da morte, que vós aquí pagareis as erradas medicinas⁴⁹ que nos aplicastes, sem mais conhecimento ou razão das queixas, que aquelas que voluntariamente arbitrava o vosso asnático entender, sem cessardes, com o sangue das veias de nossos corpos nem com as beberagens das boticas sem serem coadunadas às queixas, nem deleites, franjos, ajudas; e últimamente, se não morremos de garrote, banhas e fora da terra; extorquindo-nos o cabedal, tanto do corpo como da fazenda; e o pior foi, estando nós morrendo, dizerdes escapáramos da morte, motivo por que nos descuidámos da nossa salvação; pelo que vós, malditos, [250] fostes o instrumento de virmos aquí com este epigrama:

«[...] Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas, que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en mareta y algunos vaivenes de serradores, la vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios; las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un *braco*; sayos con resabios de vaqueros; guantes en infusión, doblados como los que curan; sortijón en el pulgar con piedra tan grande, que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa».⁵⁰
«[...] ¡Oh malditos pesquisadores contra la vida, pues ahorcan con el garrotillo, degüellan con sangrías, azotan con ventosas, destierran las almas, pues las sacan de la tierra de sus cuerpos sin alma y sin conciencia!».⁵¹

está con los médicos»; *Idem Ibidem*, p. 109: «No digo eso porque fuese menor el batallón de los doctores, a quien nueva elocuencia llama ponzoñas graduadas»; *Idem Ibidem*, p. 191: «Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía: — Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa»; *Idem Ibidem*, p. 196: «(...) morir, lo que es morir, todos mueren de los médicos que los curan»; Cfr. *El Buscón*, ed. cit., p. 109: «Llamó entonces un platicante, el cual le tomó el pulso y dijo que la hambre le había ganado por la mano en matar aquel hombre»; *Idem Ibidem*, p. 152: «(...) Y no dudéis que cualquiera que leyere este libro, matará a todos los que quisiere. — “U ese libro enseña a ser pestes a los hombres, u le compuso algún doctor”»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, *Ob. cit.*, p. 99: «(...) y encerró el tal Espíritu en una sortija de un topacio grande, que traía en un dedo, que antes había sido de un médico, con que a todos cuantos había tomado el pulso había muerto»; *Idem Ibidem*, pp. 126-127: «(...) y preguntándoles qué era el negocio que traían para Écija, el Cojuelo les respondió que era contra los médicos y boticarios (...) y que a los médicos se les venía a vedar que después de matar a un enfermo, no les valiese la mula por sagrado; y que, cuando no se saliese con esto, por lo menos a los boticarios que errasen las purgas, que no pudiesen ser castigados si se retrujesen en los cementerios de las mulas de los médicos, que son las ancas»; *Idem Ibidem*, p. 134-135, donde, en el cortejo de la Fortuna «(...) vienen agora de tres en tres, sobre tumbas enlutadas, a la jineta y a la brida, son médicos de la cámara y de la familia, boticarios y barberos de la fortuna». La sátira contra los médicos es algo habitual también en otros autores. Véanse los ejemplos que proporciona Domingo Ynduráin en su edición de *El Buscón*, cit., p. 109, nota 70.

49. Véase Mário Martins, *Ob. Cit.*, pp. 84-88.

50. *Sueños y Discursos*, pp. 188-189.

51. *Sueños y Discursos*, p. 191.

E assim com razão pagais,
com pena e rigor tão forte,
serdes na vida, da morte
gadanhas universais.

Seguiram também a estes carnicheiros da gente humana dous tumultos de gente, uns tirando-lhes com redomas, almofarizes e espátulas e outros com malvas, violas e jogos de tábulas, dizendo-lhes os primeiros:

— Aquí, falsos Galenos, nos havemos de vingar de serdes a causa da nossa perdição com a prodigalidade de vossos *récipes*,⁵³ sendo igualmente interessados com os **boticários**!⁵⁴

«Venían todos vestidos de recetas y coronados de seres assaetados, con que empiezan las recetas. Y consideré que los doctores hablan a los boticarios diciendo: «Recipe», que quiere decir recibe».⁵²

52. *Sueños y Discursos*, p. 190. El mismo término lo encontramos con la misma significación, en Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, in *Ob. Cit.*, vol. II, p.63: «Sólo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie quedo, sin desenvainar otra espada que la de un *récipe*. Y no hay descubrirse sus delitos, porque al momento los meten debajo de la tierra». Cfr. tb. *Sueños y Discursos*, p. 130: «Ante este doctor han pasado los más difuntos con ayuda deste boticario y barbero»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, *Ob. cit.*, p. 86, p. 126-127 y p.135.

53. Palabra latina utilizada por los médicos en el inicio de sus recetas y que significa «Toma». Cfr. Gonzalo Correas, *Vocabulario*, p. 435: «Re, re, roba tú, que yo robaré. Burla del *récipe* de los médicos interpretándole en robar a una ellos y el boticario»; *Idem Ibidem*, p. 437: «Roba tú por allá, que yo robaré por acá. De las recetas de los médicos». El término todavía se conserva en español y portugués actuales, con los significados de «receta» y de «repreñión». Cfr. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 1462 col. izq.; Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Bertrand Editora, 23ª ed., Venda Nova, 1983, Vol. II, p. 855, col. izq., entre otros. No obstante, António de Moraes Silva, *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Ed. Confluência, 3ª ed., 1987, vol. IV, p. 475, col. d., da la variante «recipe», sin acento. De los diccionarios españoles, véase, por ejemplo: Julio Casares, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, 2ª ed., Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989, p. 709, col. d.; María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1990, vol. II, p. 951, col. d.; Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima ed., Espasa Calpe, Madrid, 1989, Tomo II, p. 1152, col. d.

54. Cfr. *El Buscón*, ed. cit., p. 108: «Mas ordenó el diablo de otra suerte, porque tenía una que había heredado de su padre, que fue boticario»; Cfr. tb. Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, in *Ob. Cit.*, vol. II, p. 62: «— Vuestra merced tiene un saludable oficio, si no fuese tan enemigo de sus candiles. / — ¿En qué modo soy enemigo de mis candiles. — preguntó el boticario. / Y respondió Vidriera; / — Esto digo porque en faltando cualquiera aceite la suple la del candil que está más a mano; y aún tiene otra cosa este oficio bastante a quitar el crédito al más acertado médico del mundo. / Preguntándole por qué, respondió que había boticario que, por no decir que faltaba en su botica lo que recetaba el médico, por las cosas que le faltaban ponía otras que a su parecer tenían la misma virtud y calidad, no siendo así; y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada».

Os segundos clamavam arguindo-lhes a culpa das inumeráveis execuções das sangrias e sarjas.

Não ignorou Peralta que os cavaleiros eram médicos e os das redomas e guitarrinhas boticários e barbeiros. Por isso, não perguntou ao Diabinho quem eram, atendendo só a ver em que parava aquela revolta, que foi o chegarem todos aos doutores e, depois de os derribarem das bestas a baixo [251] e os arrastarem largo espaço, os boticários lhes deram ascorosas beberagens, e os barbeiros muitas sangrias com lancetas abrasadas em fogo.

Ocupado estava Peralta na representação deste objecto, quando o advertiu dele outro, de um grande tropel de gente, uns com sovelas e tesouras nas mãos, fazendo uma barafunda de todos os diabos, e a causa da sua diferença era sobre quais foram na vida maiores mentirosos; e, como os das sovelas eram **sapateiros**⁵⁶ e os das tesouras **alfaiates**,⁵⁷ não se resolveu. Alguns demónios os acompanhavam a determinar a questão, dizendo-lhes:

«(...) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra y entre las piernas un ajedrez con las piezas de juego de damas. Y cuando iba con aquella ansia natural de pasacalles a tañer la guitarra, se le huía. Y cuando volvía abajo a dar de comer a una pieza, se le sepultaba el ajedrez».⁵⁵

«[...] un **sastre**, porque dijo que había vivido de cortar de vestir, fue aposentado en los maldicientes».

«[...] pues sastres, ¿a quién no matarán las mentiras y largas de los sastres y hurtos.

«[...] dejadme ahora, por vuestra vida, que ando averiguando cuál fue primero: la mentira o el sastre. Porque si la mentira fue primero, ¿quién la pudo decir, si no había sastres?; y si fueron primero

55. *Sueños y Discursos*, p. 131. Y más adelante, en la pág. 192: «—¿Que me maten si no son barberos! — Ellos que entran. No fue mucha la habilidad el acertar. Que esta gente tiene pasacalles infusos y guitarra gratis data. Era de ver puntear a unos y rasgar a otros. Yo decía entre mi: — ¡Dolor de la barba, que ensayada en saltarenes, se ha de ver rapar, y del brazo que ha de recibir una sangría, pasada por chaconas y folías»; barbero era también el padre del pícaro Pablos, Cfr. *El Buscón*, ed. cit., p. 79: «(...) de oficio barbero; que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas»; Cfr. tb. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, in Ob. cit. vol. I, p. 226: «(...) aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, se atreverá a hacer dos millares de coplas en daga las pajas; y cuando no salieren como deben, yo tengo un barbero amigo, gran poeta, que nos hinchirá las medidas a todas horas»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 87: «(...) Mira allí (...) aquel barbero que soñando se ha levantado, y ha echado unas ventosas a su mujer, y la ha quemado con las estopas las tablas de los muslos, y ella da gritos, y él, despertando, la consuela diciendo que aquella diligencia es bueno que esté hecha para cuando fuere menester»; *Idem Ibidem*, p. 135.

56. Cfr. *Sueños y Discursos*, p. 166: «El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado»; Cfr. tb. Cervantes, *Novelas Ejemplares II*, p. 65: «De los zapateros decía que jamás hacían, conforme a su parecer, zapato malo; porque si al que se le calzaban venía estrecho y apretado, le decían que así había de ser, por ser de galanes calzar justo, y que en trayéndolos dos horas vendrían más anchos que alpargates; y si le venían anchos, decían que así habían de venir, por amor de la gota».

57. Cfr. *Sueños y Discursos*, p. 199: «¿Maldiciones queréis que falten donde hay casamenteros y sastres, que son la gente más maldita del mundo, pues todos decís: «Mal haya quien me casó», «Mal haya quien con vós me juntó», «Mal haya quien me vistió»». Igualmente mentirosos encontramos los sastres en el autor del Quijote. Cfr. tb. Cervantes, *Novelas Ejemplares II*, p. 65: «Estando una vez arrimado a la tienda de un sastre, vio-

Destes, por ser singular
o mentir por seu prazer,
podemos nós aprender
a mentir e a enganar.

Logo nas costas destes viu Peralta que vinham outros muitos e atrás deles outros tantos demónios, que os traziam de rastos a lançar em um lago de água sórdida, fedorenta e turva, para que bebessem nele a que tinham lançado nos vinhos, que venderam por serem **taverneiros**. Eles gritavam que os não lançassem; que não mereciam tão grande castigo por batizarem⁶¹ o vinho e o fazerem cristão. Os demónios, em paga de uma tão boa obra, como era o serem missionários baptizantes, lhes diziam:

los sastres, ¿cómo pudo haber sastres sin mentira?⁶⁰

«(...) andaban sueltos por todo el infierno, penando sobre su palabra, sin prisión ninguna, teniéndola cuantos estaban en él».⁶²
«(...) — Y les abrimos las puertas. Que no hay para qué temer que se irán del infierno gente que hace en el mundo tantas diligencias para venir. Fuera de que los taberneros trasplantados acá, en tres meses son tan diablos como nosotros. Tenemos sólo cuenta de que no lleguen al fuego de los otros, porque no lo agüen».⁶³

le que estaba mano sobre mano, y díjote: / — Sin duda, señor maeso, que estáis en camino de salvación. / — ¿En qué lo véis — preguntó el sastre. / — ¿En qué lo veo? — respondió Vidriera —. Véolo en que pues no tenéis que hacer, no tendréis ocasión de mentir. / Y añadió: / — Desdichado del sastre que no miente y cose las fiestas: cosa maravillosa es que casi en todos los deste oficio apenas se hallará uno que haga un vestido justo, habiendo tantos que los hagan pecadores»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 73: «—¿Eres Satanás — prosiguió el estudiante. — Ese es demonio de sastres y carniceros — volvió la voz a repetille».

58. *Sueños y Discursos*, p. 94.

59. *Sueños y Discursos*, p. 200; Cfr. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, in Ob. cit. vol. I, p. 194; *Idem Ibidem*, 197: «(...) mi padre es sastre; enseñóme su oficio, y de corte de tisera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas».

60. *Sueños y Discursos*, p. 237. Además de a los mentirosos, los sastres son equiparados a «salteadores y capeadores públicos» (*Sueños y Discursos*, p. 75); Cfr. *El alguacil endemoniado*, pp. 96-97, en que los demonios se sienten ofendidos al ser comparados a los sastres: «(...) lo que más sentímos, es que hablando comúnmente, soléis decir: «¡Miren el diablo del sastre!» o «¡Diablo es el sastrecillo!» ¿A sastres nos comparáis?, que damos leña con ellos al infierno y aun nos hacemos de rogar para recibirlos?»; Cfr. tb. p. 165: «¿Y ves aquel que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo? Es hipócrita...»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 87: «Vuelve allí los ojos a aquella cuadrilla de sastres que están acabando unas vistas para un tonto que se casa a ciegas»; *Idem Ibidem*, p. 159, el soneto «A UN SASTRE TAN CABALLERO, QUE NO QUERÍA CORTAR LOS VESTIDOS DE SUS AMIGOS, REMITIÉNDOLOS A SU MASEBARRILETE»; *Idem Ibidem*, p. 175: «(...) Quisieron entrarse tras él a sacalle deste sagrado Chispa, Redina y Cienllamas, y salió a defender su jurisdicción una cuadrilla de sastres, que les hicieron resistencia a agujazos y a dedaños».

61. Compárese esta imagen con la de Guevara, Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 82: «Bien haya aquel tabernero de Corte, que se quita de esos cuidados y es cura de su vino, que le está bautizando en los pellejos y las tinajas, y estas horas está hecho diluvio en pena, con su embudo en la mano».

62. *Sueños y Discursos*, p. 134.

63. *Sueños y Discursos*, p. 135. Cfr. tb. p. 75: «Iba sudando un tabernero, de congoja tanto que, cansado, se dejaba caer a cada paso; y a mí me pareció que le dijo un demonio: — Harto es que sudéis el agua y no nos la vendáis por vino»; *Idem Ibidem*, p. 83: «En esto dieron con muchos taberneros en el puesto, y fueron acusados de que habían muerto mucha cantidad de sed a traición, vendiendo agua por vino»; *Idem Ibidem*, p. 94: «Y un aguador, que dijo había vendido agua fría, fue llevado con los taberneros»; *Idem Ibidem*, p. 109: «(...) entre ellos fue de ver el cruel resbalón que una lechigada de taberneros dio en las lágrimas que otros habían derramado en el camino, que, por ser agua, se les fueron los pies y dieron en nuestra senda unos sobre otros».

Recebei nesta eternidade,
velhacos de infame ser,
dessa água mais quantidade
que a que fizestes beber
aos homens, contra vontade!

[252]Estava Peralta admirado, considerando como se pagavam no Inferno as maldades que se faziam no mundo, quando viu sair de uma sala ou gabinete muitas mulheres enfeitadas e besuntadas,⁶⁴ olhando para os peitos se os levavam altos e bem puxados, e para os pés se brilhavam, e as meias se apareciam, fazendo-se escoadas da barriga e botando o cu para trás, influenciando mais gravidade; e, circundando-se todas, se foram chegando para as outras que já lá estavam; e, mandando-as retirar para tomarem melhor lugar, não lhes quiseram as outras obedecer, suposto estavam mais desprezíveis; e sobre o «*tire-se para lá!*» — e — «*vá para acolá!*» — e — «*não quero!*» — e — «*olhe para ela!*» —, houve tal tumulto no Inferno, que nem os diabos paravam! Engadelharam-se umas nas outras, e tudo ardia em tanto fogo e alarido, que atroavam os Infernos. Alguns demónios lhes diziam:

Porque não ardem galantes
nesta infernal oficina,
a todas as circunstantes
manda queimar Prosérpina
os monhos e guarda-infantes.

Sorrindo-se Peralta de ver semelhante barafunda, perguntou a seu Diabinho quem eram as duas mulheres que vira como senhoras mandar queimar às outras as monhas e guarda-infantes. Res-

«(...) Comenzaron a sacar las cabezas muchas mujeres hermosas, llamándome descortés y grosero porque no había tenido más respeto a las damas (que aún en el infierno están las tales sin perder esta locura). Salieron fuera muy alegres de verse gallardas y desnudas y que tanta gente las viese».⁶⁵
«Venía una mujer hermosa trayéndose de paso los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos. Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndolo a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo. Ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de mano, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado, descubría un tarazón de mejilla. Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes. (...) El talle y paso, ocasionando pensamientos lascivos. Tan rica y galana como cargada de joyas recibidas y no compradas».⁶⁶

pondeu-lhe que eram Eurídice e Prosérpina, que os poetas fingiram ser roubadas do príncipe infernal; e [que] foi falso testemunho que lhe levantaram, que até os demónios no Inferno não estão livres deles, e a [253] verdade é que pelas suas obras e seus pés vieram cá, que ninguém as foi buscar.

Não bem tinha o Diabinho acabado de referir estas palavras, quando Peralta em outra parte viu muitas pessoas cobertas de ásperos cilícios, macilentas e fracas, ajoelhadas defronte de um demónio que estava sentado sobre um trono de fogo, que ardia sem dar luz, e coroadado de negro fumo. Assombrado Peralta de tal visão, perguntou a seu familiar infernal que gente era aquela. Ele lhe respondeu que eram mártires do Diabo, que na vida chamavam **hipócritas**, que, com as contas na mão, fingiam que rezavam, e com aqueles cilícios e outras penitências se mostravam virtuosos, para os terem por bons, sendo os mais perversos e depravados deles, por cujo respeito tinham no Inferno as insígnias com que o granjearam, podendo ser instrumento da sua salvação, e que o príncipe a quem adoravam era o grande Lúcifer, o qual lhes dizia:

Castiga-te meu poder,
sem ninguém poder livrar-te.
Pois te quiseste perder,
ninguém poderá salvarte.

Em outra parte se representaram a Peralta muitos homens em grandes porfias, com compassos, quadrantes e esferas nas mãos cujas insígnias os manifestavam por **astrólogos**. Uns defen-

«[...] los hipócritas, gente en quien la penitencia, el ayuno, la mortificación, que en otros son mercancía del cielo, es noviciado del infierno».⁶⁷

«(...) cargado de astrolabios y glosas, entró un astrólogo dando voces y diciendo que se habían engañado; que no había de ser aquel día el del Juicio, porque Saturno no había acabado sus movi-

64. Cfr. Mário Martins, Ob. Cit., pp. 97 y sigs.

65. *Sueños y Discursos*, p. 74.

66. *Sueños y Discursos*, p. 178; Cfr. tb. *El Buscón*, ed. cit., p. 237: «(...) no hay mujer, por vieja que sea, que tenga tantos años como presunción»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 96.

67. *Sueños y Discursos*, p. 109. Cfr. tb. p. 165: «¿Y como se llama —dije yo— la calle mayor del mundo donde hemos de ir? — Llámase —respondió— Hipocresía. Calle que comienza con el mundo y se acabará con él, y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 134.

diam que não havia mais que o céu empíreo e que no conexo dele estavam as estrelas e mais corpos celestes; outros negavam a esfera de fogo; outros contradiziam esta opinião. E sobre isto havia tais gritarias, que o mesmo Inferno se assombrava de os ouvir. [254] Sobre cujas porfias se vieram a descompor, de maneira que se tiravam uns aos outros com os globos celestes e terrestres, esferas, astrolábios, bússolas, dioptras, cilindros, compassos e pantómetros, fazendo tal revolta, que um diabo que os acompanhava lhes disse:

— Maldita gente, quem te mete a querer testemunhar do que não viste, e a troxe-moxe dizer tais disparates? Que astrologia ou que ciência foi a tua, pois te não sabes de vir argumentar sobre ela neste lugar e abismo? Por vida do Senhor Lúcifer, que, se mais alguém fala palavra, que hei-de tapar a boca a cada um com seu demónio que o martirize! Deixem estar o céu, as estrelas, o Sol e a Lua em suas esferas e não se metam no que não sabem, nem deste abismo se pode considerar.

Calaram-se todos, e o Demónio prosseguiu, dizendo:

A astrologia divina,
de que todos sois indignos,
de entendimentos divinos
sòmente pode ser digna.

Em outra parte apareceram grande número de **mancebos, esmerados** em

mientos ni el de trepidación el suyo». ⁶⁸

«Los que venían por el camino de los locos, ponemos con los astrólogos». ⁶⁹

todo o asseio, vestidos à moda, com calças justas, meias de glória, sapatos acolherados com sua forquilha e saltos de palmo, as cabeleiras bem talhadas e muito polvilhadas, [255] dando muitas vezes à cabeça por ver se descobriam janelas, e nelas alguma dama para exercitarem os vis e escandalosos rompantes de que usam, e ainda nos templos com mais devassidão e toleima, ludibriando do divino culto e nele com muitos risos e escárnios, fazendo mais capricho de vaidade e namoro que da oração. Detrás destes estavam muitos demónios enfarruscando-lhes os vestidos e sujando-lhes as meias e sapatos, pondo-lhes fogo às cabeleiras e metendo-lhes tições pelos narizes, com que desatinavam e faziam notáveis clamores e gritarias, rogando aos demónios que antes lhes fizessem outros males que sujar-lhes os vestidos, porque na limpeza deles estava o remédio de seus enganos; mas eles não cessaram só com este malefício, porque, depois de os enodarem, lhes entraram com tesouras ardentes a tirar as guedelhas e queimar as bigodeiras, com o que eles faziam tais extremos de sentimento, que pareciam doudos. E os demónios lhes davam vaias, dizendo este epigrama:

Vossa perversa maldade
aquí donde parar veio
fez a limpeza e asseio
converter-se em sujidade.

Perguntou Peralta ao seu intérprete de mão furada que gente era aquela. respondeu-lhe que eram **pulões** que sem eira nem beira ostentavam aquela limpeza, porque com ela passavam praça do que não eram e enganavam o mundo, e que, em [256] pena disto, se lhes fazia o referido, que eles sentiam mais que outro qualquer tormento.

Não tinha acabado bem Peralta de se admirar desta representação, quando por

68. *Sueños y Discursos*, p. 85.

69. *Sueños y Discursos*, p. 94; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 129: «—¿No me dirás, pues has vivido en aquellos barrios, si esas estrellas son tan grandes como esos astrólogos dicen cuando hablan de su magnitud, y en qué cielo están, y cuántos cielos hay, para que no nos den papillas cada día con tantas y tan diversas opiniones, haciéndonos bobos a los demás con líneas y coluros imaginados, y si es verdad que los planetas tienen epicielos, y el movimiento de cada cielo, desde el primer móvil al remiso y al trepidante, y dónde están los signos de estos luceros escribanos, porque yo desengañe al mundo, y no nos vendan imaginaciones por verdades?»; *Idem Ibidem*, p. 134.

outra parte viu que vinham correndo muitas pessoas, vestidas de comprido, com barretes e badamecos, e com eles outros tantos demónios, dizendo-lhes:

— Vão-se com todos os de cavalo de nosso Inferno, a ser demónios do mundo, como eram, que não queremos cá tal gente nele, por que se não levantem com nosso império e usem de seus embustes e travessuras.

E sobre —«*não* *havemos de ir*»—, —«*sim*, *havemos de ir*»— foi grande revolta. Aqui, acudiu o Diabinho; e, porque via eram **estudantes**, os expulsou, dizendo:

— A paz; a paz, cavalheiros! Amigos somos todos. Estes senhores foram meus companheiros em executarem maldades. Vossas Diabruras me hão-de fazer mercê de lhes dar gasalhado, pois tantas diligências fizeram na vida pelo merecer, —dizendo-lhes este satírico epigrama:

São de maneira endiabrados
os estudantes bragantes,
que donde estão estudantes⁷¹
são demónios escusados!

[257]Contudo, foram admitidos por intercessão do interlocutor infernal, o Fradinho da Mão Furada; e por isso se disse que até no Inferno é bom ter um amigo.

70. Quevedo, *El Buscón*, ed. cit. p. 139.

71. Cfr. *El Buscón*, ed. cit., Cap. III, el episodio del Domine Cabra en Segovia; *Idem Ibidem*, p. 122: «—Vi-va el compañero, y sea admitido en nuestra amistad. Goce de las preeminencias de antiguo. Pueda tener sarna, andar manchado y padecer la hambre que todos»; *Idem Ibidem*, p. 130: «Preguntábame don Diego que qué había de decir si me acusaban y me prendía la justicia. A lo cual respondí yo que me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes»; Cfr. tb. Cervantes, *Novelas Ejemplares II*, p. 317: «(...) yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena; porque sí la sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo»; y, más adelante, p. 323: «Considera, Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante, y hoy me ves corchete».

Enlevado estava Peralta na dita representação, quando por uma infernal rua viu passar grande número de coches e liteiras; do que admirado, disse ao Diabinho:

— É possível que também no Inferno se ande em **coches e liteiras**?!

Disse-lhe o Diabinho:

— Daquilo há infinito número! Porque neles e nelas penaram aqueles a quem os coches e liteiras haviam trazido ao Inferno com inumeráveis malefícios.

Ao que Peralta replicou, dizendo:

— Como podiam os coches e liteiras ser causas de sua condenação, se ela pendia dos seus insultos e maus procedimentos?

Respondeu o Diabinho:

— Pois eles e elas as originaram, porque, em se vendo em coche ou liteira, qualquer daqueles vão soberbos, desprezando a humildade, imaginando-se sobre as estrelas, cuidando que na carruagem caminham para o céu, vangloriando-se daquela ostentação e, por lhes faltar para ela o preciso, deixam de favorecer os pobres e de pagar o alheio; e, por isso, digo bem que nos coches e liteiras penam no Inferno.

A isto replicou Peralta, dizendo:

— São pragas tuas, porque muitos fidalgos e grandes Senhores conheci eu, em carruagens, coches e liteiras, muito caritativos, benignos e ajustados com a razão.

[258]— Não nego —disse o Diabinho—, que há bons e maus; e os que merecem o nome de bons são aqueles cujas obras se conformam com a antiga no-

72. Cfr. Luis Vélez de Guevara, *Ob. cit.*, pp. 82-84: «Vuelve allí, y acompaña-me a reír de aquel marido y mujer, tan amigos de coche, que todo lo que habían de gastar en vestir, calzar y componerse su casa lo han empleado en aquel que está sin caballos agora, y comen y cenan y duermen dentro dél, sin que hayan salido de su reclusión, ni aun para las necesidades corporales, en cuatro años que ha que le compraron; que están encochados, como emparedados, y ha sido tanta la costumbre de no salir dél, que les sirve el coche de conchas, como a la tortuga y al galápago...».

breza de seu sangue; porém aqueles que entram no noviciado da fidalguia cuidam que na inchação e soberba consiste a sua conservação e respeito. Todos se perdem sem que minhas tentações os obriguem.

A isto ia Peralta para responder, quando viu que muitos demónios que seguiam as ditas carruagens vinham gritando aos cocheiros:

— Pára! Pára!

E eles, fazendo-se moucos às diabólicas vozes, se detinham doutros demónios que lhes saíam diante. Foi forçoso obedecer-lhes; e, parados que foram, disseram os demónios aos encochados e liteirados:

— Vossas mercês, senhores galantes, cuidam que nestas carruagens vem passear no Inferno? Pois estão enganados. Apeiem-se logo, que lhes queremos dar os tormentos que merecem.

Ao que lhes responderam que aquele termo era muito descortês e indigno de suas qualidades; que se fossem embora, que eles não se haviam de apelar. E nisto houve uma revolta tão infernal, que, indignados, os diabos puseram fogo aos coches e liteiras, em que se abrasaram os que vinham dentro, sem que para isso fosse bastante os lastimosos gemidos e horríveis suspiros com que dentro repetiam estes dous ressentidos quartetos:

Estes coches e liteiras
deram connosco através,
porque as vanglórias do mundo
nisso sempre a parar vem.

«Había cochero de aquellos que pedía aun dineros por ser atormentado, y que la tema de todos era que habían de poner pleito a los diablos por el oficio, pues no sabían chasquear los azotes tan bien como ellos».⁷³

«—¿Qué causa hay para que estos penen aquí? —dije.

Y tan presto se levantó un cochero viejo de aquéllos, barbinegro y malcarado, y dijo:

— Señor, porque, siendo pícaros, nos venimos al infierno a caballo y mandando.

Aquí le replicó el diablo:

— ¿Y por qué calláis lo que encubristeis en el mundo, los pecados que facilitastéis y lo que mentisteis en un oficio tan vil».⁷⁴

«— No ha habido tan honrado oficio en el mundo de diez años a esta parte, pues nos llegaron a poner cotas y sayos vaqueros, hábitos largos y valona, en forma de cuellos bajos, por lo que parecíamos confesores, y en saber pecados, y supimos muchas cosas nosotros que no las supieron ellos».⁷⁵

«(...) os traemos al infierno la hacienda maltratada, arrastrada y a pie, llena de rabos, como los siempre rotos escuderos, zaqueando y despeando, sino sahumada, descansada, limpia y en coche (...)

Oh, quem a nacer tornara
de novo agora outra vez,
para que viver soubera
como havia de viver!

Não acabou bem Peralta de se admirar desta representação, quando em outra parte viu muitos homens agarrados a grades de fogo ardente, e outros tantos demónios dando-lhes rigorosíssimos tormentos, de que os atormentados se queixavam com lastimosos e horrendos alaridos, a que os demónios lhes respondiam juntamente:

— Padecei, velhacos, ociosos, lácivos; pois, tendo na vida tantas mulheres com liberdade para vossos gostos, inquietáveis em suas clausuras as religiosas, dedicadas para esposas do inefável Criador, tão cioso da pureza, como poderoso para o castigo de semelhante sortilégio.⁷⁶

No se probara que en mi coche entrase nadie con buen pensamiento. Llegó a tanto, que por casarse y saber si era una doncella se hacía información si había entrado en él, porque era señal de corrupción».⁷⁶

«(...) forzome ir delante el mal olor de los cocheros que andaban por allí».⁷⁷

«[...] Son de ver los amantes de monjas, con las bocas abiertas y las manos extendidas, condenados por tocas sin tocar pieza, hechos bufones de los otros, metiendo y sacando los dedos por unas rejillas y en visperas del contento, sin tener jamás el día y con [...] el título de pretendientes de Antecristo».⁷⁸

76. *Sueños y Discursos*, p. 117.

77. *Sueños y Discursos*, p. 118.

78. *Sueños y Discursos*, p. 95. La misma expresión la encontramos en *El Buscón*, ed. cit., p. 266: «(...) y yo que entendí salir de mala vida con no ser farsante, si no lo ha v.m. por enojo, di en amante de red, como cofia, y por hablar más claro, en pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas.»; *Idem Ibidem*, p. 268: «Estuve gran rato en la iglesia, hasta que empezaron visperas. Oílas todas, que por esto llaman a los enamorados de monjas "solenes enamorados", por lo que tiene de visperas, y tiene también que nunca salen de visperas del contento, porque no se les llega el día jamás». Véanse tb. los datos que proporciona Domingo Ynduráin, ed. cit., pág. 266, nota 373.

79. Rara es la obra que, centrándose en el siglo XVIII, no aproveche la ocasión para referirse a la extendida costumbre de los amores freiráticos, a los que, según imputación de algunos autores, ni el propio rey D. Juan V habría escapado, aunque en 1712, en un intento por mitigar semejantes escándalos, enviara al Provincial de la Orden de San Francisco una recomendación para una mejor ordenación de la vida conventual. Según D. Luís da Cunha (*Testamento Político*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1978, pp.45-46), esta lacra de la sociedad portuguesa no es más que una consecuencia de la concepción de la mujer imperante en la época: «O mesmo digo aqui dos conventos de freiras, onde se acham infinitas mulheres, ou porque seus pais as obrigaram a entrar nelles, ou por gozarem da liberdade que não tinham em suas casas. Que V.A. se faça dar uma lista de todos os frades e freiras, que ha no reino, e verá que se metade deles e delas se casassem, seja ou não com desigualdade, o que importa pouco ao Estado, não haveria dúvida em que cresceria o numero dos seus sujeitos, e Portugal seria pelo tempo adiante mais povoado; e a este fim seria de opinião que ficasse livre de pagar algum imposto todo o lavrador que tivesse três filhos, porque esta isenção os convidaria a não ficarem solteiros». El *Diário del 4º Conde de Ericeira* abunda particularmente en este tipo de referencias (Cfr. *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira (1731-1733)*, apresentado e anotado por Eduardo Brazão, Coimbra, 1943, p. 20 (29 de Janeiro, 1732): «Continuam algumas mortes, apertando a justiça muito. a ley das facas, e não menos a dos freiráticos, sendo prezos em S^{ta} Anna alguns fugindo dos Fidalgos de noite junto aos seus muros»; *idem. ibidem*, p. 37 (22 de Maio, 1731): «Estando huma Freyra de Santa Anna em huma grade lha

73. *Sueños y Discursos*, p. 116.

74. *Sueños y Discursos*, p. 116; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 95, donde, en la casa de los locos, mete a uno que, «siendo cochero que andaba, que andaba siempre a caballo, tomó oficio de correo de a pie».

75. *Sueños y Discursos*, pp. 116-117.

[260] E, depois deste vexame, lhes começaram todos a dar vaias, dizendo-lhes:

Mentecaptos e ignorantes,
que fabricais, de amor cegos,
edifícios de esperanças!

Que pretendeis de mulheres
detrás de grade de ferro,
com esposo tão cioso
e com poder tão imenso?

Sem temer quem pode tudo,
como brutos, mais que nécios,
navigais com vento em popa
na vida para os Infernos.

Tântalos de vossas glórias
sois, pois delas os desejos,
tendo-as à vista dos olhos,
lograis só com o pensamento.

Que toda a mulher queria
por isso disse um discreto,
mas que a freira e a pintada
aborrecia em extremo.

«(...) y todo esto al cabo, es para ver una mujer por red y vidrieras, como güeso de santo; es como enamorarse de un tordo en jaula, si habla, y, si calla, de un retrato. Los favores son todos toques, que nunca llegan a cabez: un paloteadico con los dedos. Hincan las cabezas en las rejas, y apuntanse los requiebros por las troneras. Aman al escondite. ¿Y verlos hablar quedito y de rezado? ¿Pues sufrir una vieja que riñe, una portera que manda y una tornera que miente? Y lo mejor es ver como nos piden celos de las de acá fuera, diciendo que el verdadero amor es el suyo, y las causas tan endemoniadas que hallan para probarlo.»⁸⁰

quiz tirar a Abbadessa, e ella furioza a descompos, e querendo huma irmãa da mesma Freyra moderalla a ferio perigozamente e a sino mais, em que entrou huma mulata a qual levou quatorze pontos, e em huma noite destas quizeraõ entrar sino homens no mesmo convento subindo ao telhado do confeçor com escadas, e sendo sentidos pellas freyras tocaraõ a fogo, e figuraõ os homens de que se esta tirando devaça». Este tipo de episódios alimentó una abundante literatura de la que se pueden encontrar gran número de ejemplos: Sátira dos Estudantes com os Frades Amantes de Freiras (Ms. B.G.U.C. 388, fls.42r-46v), Carta do P. Frei Manoel Guilherme escrita a huma religioza de Odivelas. O qual prometendo-lhe numa grade em que se achavam mais Religiozas, que ao outro día havia de escrever, o não fez senão dahi a hum mez (Ms. B.G.U.C. 325). Cfr. em Oliveira Barata, Op.Cit, vol.I, pp.508-510 y anexo, y vol.II, pp. 453-487 (donde transcribe el ms. Grade da Freira), las abundantes cartas de amores freiráticos, en muchas de las cuales se recurría a la utilización de títulos de comedias. Acontecimientos de la misma índole pueden documentarse en António José da Silva: Cfr., en Obras Completas, cit., Guerras do Alecrim e da Mangerona, pp.183-184; Esopaida ou Vida de Esopo, pp.209-215; Anfitrião, pp. 103-105; Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, pp.106-107. Cfr. Cervantes, *El coloquio de los perros*, in Ob cit., vol. II, p. 353: «Los tiernos mendrugos y el haber visto salir a mi poeta del monasterio dicho me pusieron en sospecha de que tenía las musas vergonzantes como otros muchos las tienen». Para un seguimiento más pormenorizado del tema, véase Hélder Ferreira Montero, «Los freiráticos o amantes de monjas en Portugal en los siglos XVII y XVIII», in *Anuario Brasileiro de Estudios Hispánicos*, III, Consejería de Educación de la Embajada de España, Brasilia, DF, 1993, pp. 199-211.

80. Quevedo, *El Buscón*, ed. cit. p. 273.

Estas letras vos contamos,
não para vos dar conselho,
mas para vos dar vexames
de mentecaptos e nécios.

[261] Acabada a música, desataram os demónios, das grades, aqueles afligidos e os levaram de rastos a lançar em ardentes fornalhas, onde se abrasavam; de que, compadecido, Peralta contemplava quão arriscado desacerto era na vida desinquietar as religiosas dedicadas a Deus, e quão dignos do castigo que se lhes dava.

Nesta consideração estava, quando, desaparecida aquela visão, viu em outra parte muitos demónios, os quais estavam fazendo pélas de velhas setentonas muito autorizadas, com seus capelos inculcando virtudes, que davam vigorosos rechazos de uns para os outros, com pélas de ferro ardentes as faziam em pedaços, e elas com horrendas vozes gritavam que não era aquele o gasalhado que esperavam no Inferno, em prémio de serem na vida almoeda de tantas virgindades, profanidades de tantas virtudes e recolhimentos e motivo de tantos adultérios; e assim, requeriam as levassem perante o Senhor Lúcifer, para lhe pedirem justiça, o que ele estava obrigado a fazer, como absoluto Senhor e rei do infernal império.

Os demónios lhes respondiam:

— Que justiça se vos pode fazer, infames, mais que o que padeceis, que é só

81. Cfr. Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, T. I, pp. 226-227: (...) ser terceiro para concertar ilícitos ajuntamentos. (...) Alcoviteiro. Torpe medianoiro & ministro infame da luxuria alhea». Marcado por un estatuto de personaje vil y bajo, las alcahuetas han gozado de una dilatada tradición desde Gil Vicente, difundidas sobre todo a través de la literatura de cordel. También en la comedia española del siglo XVII surgen en los palcos descalificadas social y moralmente y con actuaciones pecaminosas. Véase al respecto J. María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 1976, págs. 224-226; Cfr. *El Buscón*, ed. cit., p. 82: «Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurzidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta»; *Idem Ibidem*, p. 133: «(...) era conqueidora de voluntades y corchete de gustos, que es lo mismo que alcagüeta».

o que mereceis, pois os serviços que alegais ao Senhor Lúcifer não foi pelo obrigades a ele, senão por vossos particulares interesses, comendo e regalando-se com o dinheiro que vos davam pelas alcovitices⁸² que fazíeis? E assim, não vos deve nenhuma remuneração, pelo que justamente se vos dá o castigo que padeceis [262] por vossas maldades e por serdes a causa de todas as que fizestes pecar com vossas persuasões e enganós, que também carregam sobre vós. Assim, tapai as bocas, e sede nossas pélas.

Com que começaram de novo a pelotá-las, e elas gritavam, dizendo este quarteto:

Penamos, porque de gostos
alheios fomos terceiras,
que as pagas que dá o mundo
são todas desta maneira.

Desaparecida esta visão, se representou a Peralta logo outra, de muitos homens com cruéis mordanças na boca, de ferro abrasado; e, perguntando a seu companheiro que gente era aquela, ele lhe respondeu que eram **barqueiros, almocreves, carreteiros,**⁸³ **carniceiros,**⁸⁴ e os que por dinheiro juravam falso; que a todos, por blasfemadores e por perjuros maltencionados se lhes dava a pena daquelas mordanças.

A esta se seguia logo outra representação de grande número de homens e mulheres, espedaçando-se com grandes alaridos e gritarias. Perguntando Peralta

«(...) aquí todos eran bailes y fiestas, juegos y saraos; y no el otro camino que, por falta de sastres, iban en él desnudos, y aquí nos sobran mercaderes, joyeros y todos oficios».⁸⁵

«— Pensaron los ladronazos que no había más y quisieron con la vara de medir hacer lo que Moisés con la vara de Dios, y sacar agua de las piedras. Estos son — dijo — los que han ganado como buenos caballeros el infierno por sus pulgares, pues a puras pulgaradas se nos vienen acá. (...) Gente es esta — dijo al cabo muy enojado — que quiso ser como Dios, pues pretendieron ser sin medida; mas Él, que todo lo ve, los trajo de sus rasos a estos nublados, que los atormen-

82. Cfr. Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, in Ob. cit., vol. II, p. 56: «Otro le preguntó que qué le parecía de las alcahuetas. Respondió que no lo eran las apartadas, sino las vecinas».

83. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 73: «— ¿Eres Bercebú? — volvió a preguntalle don Cleofás. Y la voz a respondelle: — Ése es demonio de tahures, amancebados y carreteros».

84. Cfr. Cervantes, *El coloquio de los perros*, in Ob. cit. vol. II, pp. 302-303: «(...) en aquel matadero (...) todos cuantos en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente ancha de conciencia, desalmada, sin te-

ao Diabinho que gente era aquela, lhe disse que eram os **malcasados**, entre os quais havia diver- [263] sidades de gé-nios, de que procediam muitas discórdias, e tais, que raras vezes se conformavam, elas pelos profanos trajes e apetites de suas pessoas, com que vexavam os maridos, obrigando-os a excessivas despesas, com que as suas possibilidades se não atreviam, ocasionando-lhes com esta desordem amofinações e empenhos, de tal sorte que passavam a vida desgostosamente em contínuos dissabores, pragas e motins, também motivados das suas perversas condições, além dos particulares desgovernos de suas casas; eles por faltarem às obrigações de seus estados e terem grande descuido em suas casas, mulheres e filhos, sem a constituição do preciso trato, doutrina e sustento, conforme suas posses e inte-

ten con rayos. (...) los que sirven allá a M la locura de los hombres, juntamente a con los plateros y buhoneros, has de advertir que, si Dios hiciera c que el mundo amaneciera cuerdo un día, a todos estos quedaran pobres, pues entonces se conociera que en el diamante, a perlas, oro y sedas diferentes, pagamos d más lo inútil y demasiado, que lo necesario y honesto. (...) estos mercaderes s son los que alimentan todos vuestros desórdenes y apetitos».⁸⁶

mor al Rey ni a su justicia; los más, amancebados; son aves de rapiña carniceras; mantiéñense ellos y sus amigas de lo que hurtan»; *Idem ibidem*, p. 303: «(...) estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quitame allá esa paja, a dos por tres, meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro. (...) todos se pican de valientes, y aun tienen sus puntas de rufianes; no hay ninguno que no tenga su ángel de guarda en la plaza de San Francisco, grangeado con lomos y lenguas de vaca»; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 73: «— ¿Eres Satanás — prosiguió el estudiante. — Ese es demonio de sastres y carniceros — volvió la voz a repetir».

85. *Sueños y Discursos*, p. 108; Cfr. tb. *El Buscón*, ed. cit., p. 99: «(...) los ojos (...) tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; *Idem ibidem*, p. 176: «(...) conciencia en mercaderes es como virgo en cantonera, que se vende sin haberles»; Cfr. tb. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 131: «— Todo este estruendo trae consigo la casa de la Fortuna (...) ésta que pasa es su recámara, y en lugar de acémilas van mercaderes y hombres de negocios que llaman, cargados de cajas de moneda de oro y plata...».

86. *Sueños y Discursos*, p. 121-122. Cfr. tb. p. 73: «Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes que se habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha»; *Idem ibidem*, p. 94: «Los mercaderes que se condenan por vender, están con judas»; *Idem ibidem*, pp. 98-99: «(...) no cual otros malos reyes, que se van al infierno por el camino real, y los mercaderes, por el de la plata. — ¿Quién te mete ahora con los mercaderes? — dijo Calabrés. — Manjar es que nos tiene ya empalagados a los diablos, y ahitos, y aun los vomitamos. Vienen allá a millares, condenándose en castellano y en guarismo. Y habéis de saber que en España los misterios de las cuentas de los genoveses son dolorosos para los millones que vienen de las Indias, y que los cañones de sus plumas son de batería contra las bolsas; y no hay renta que, si la cogen en medio el tajo de sus plumas y el jarama de su tinta, no la ahogue. Y, en fin, han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que como significan *traseros*, no sabemos cuando hablan a lo negociante o cuando a lo *bujarrón*. Hombre de estos ha ido al infierno que, viendo la leña y fuego que se gasta, ha querido hacer *estanco* de la lumbre; y otro quiso arrendar los tormentos, pareciéndole que ganara con ellos mucho. Estos tenemos allá junto a los jueces que acá los permitieron»; *Idem ibidem*, pp. 218-219: «Echad los ojos por esos mercaderes, si no es que estén ya allá, pues roban los ojos».

ligência, e de não reprimirem prudentemente os desordenados luxos e apetites profanos de suas famílias, instruindo-as em bons costumes e tementes ao Altíssimo com seu exemplo e aplicação, resultando do contrário muitas desordens, e finalmente virem a padecer no Inferno os referidos tormentos. E assim estavam em porfias, elas dizendo: —«Você não me dava o que lhe pedia nem obedecia aos meus preceitos, e menos se conformava com a minha vontade!»; eles dizendo: — «E você, com as suas perseguições, agonias e gritarias, teimas, acintes e rebenditas, me movia a fazer o que não devia, e se não conformava com a minha vontade isto se permitisse!»

E nestes «dize tu», «dizei eu», se travaram, de sorte que saltaram às punhadas entre todos, fazendo tal motim e alarido, que aturdiavam o Inferno, as mulheres... umas, assombradas, dizendo em gritos: — «Ai, que me arranhou a cabeça este inimigo!», «Ai, que me matou este ladrão!»

E, enquanto se estavam espedaçando, feitos uma [264] brasa, os demónios que lhes assistiam repetiam este quarteto:

Estes desconformes casados
em depravadas vontades
o merecido padecem
de suas conformidades.

Avistada esta representação, olhou Peralta para um lado e viu uma disformidável porta negra, a qual, abrindo-se de repente com grande estrondo, se via dentro um intenso fogo em profunda concavidade e infinitas pessoas eclesiásticas, divididas em congressos, todos com seus superiores e prelados maiores,

«No faltaron en el camino muchos eclesiásticos; muchos teólogos vi».⁸⁷

«(...) topé muchos demonios en el camino, con palos y lanzas, echando del infierno muchas mujeres hermosas, [...] muchos malos confesores y muchos letrados. (...) porque eran de grandísimo provecho para la población del infierno

E
c
l
e
s
i
á
s
t
i
c
o
s
»

acompanhados de muitas legiões de demónios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos, e tão crueis, que, atemorizado, disse Peralta ao seu Diabinho que eram as mais insofríveis penas que tinha visto, e a sua maior admiração era executarem-se em pessoas daquela qualidade e de diferente jurisdição.

Ao que lhe respondeu o Diabinho:

— Pois que cuidas? O serem grandes indagadores das vidas alheias e as suas deslealdades, ambições, mancebias, tratos e comércio ilícitos, e a falta de pasto espiritual lhes move aqueles rigorosos tormentos para toda a eternidade; e, para se dizer tudo em [265] uma palavra, é a pior gente que há no Mundo, excepto alguns bons.

Acabada esta representação, viu Peralta em outra parte, acompanhado de muitos homens cujos trajes os acreditavam por grandes sujeitos, aos quais seguia infinito número de demónios que os martirizavam com rigorosíssimos tormentos e lhes diziam de palavra, como por injúria:

Pagais, desagradecidos,
no eterno fogo infernal,
pagar na vida tão mal
benefícios recebidos.

Lastimado de ver tão rigorosos tormentos, perguntou Peralta ao Diabinho

en el mundo: (...) los confesores con vendidas absoluciones».⁸⁸

«En la muerte de frío vi a todos los obispos y prelados y a los más eclesiásticos, que como no tienen mujer ni hijos ni sobrinos que los quieran, sino a sus haciendas, estando malos, cada uno carga en lo que puede y mueren de frío».⁸⁹

«— Hay reyes en el infierno —le pregunté yo, y satisfizo a mi duda, diciendo:

— Todo el infierno es figuras, y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio, y llegan los vicios a su extremo; y viéndose en la suma reverencia de sus vasallos y, con la grandeza, opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerlo».⁹¹

88. *Sueños y Discursos*, pp. 13-138.

89. *Sueños y Discursos*, p. 200.

90. Para sátiras al clero, monasterios y a Dios, Cfr. Mário Martins, Ob. cit. p. 75-84; Cfr. tb. *Divina Comédia*, Canto VII, v. 46 y sigs., donde se hallan metidos en el círculo IV, entre los avaros y los pródigos.

91. *Sueños y Discursos*, p. 97. Cfr. tb. p. 98: «Dichosos vosotros, españoles, que, sin merecerlo, sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo; (...) no cual otros malos reyes, que se van al infierno por el camino real»; *Idem Ibidem*, p. 201: «La muerte de miedo estaba la más rica y pomposa y con acompañamiento más magnífico, porque estaba toda cercada de gran número de tiranos y poderosos».

87. *Sueños y Discursos*, p. 111.

que rei era aquele e que pessoas eram aquelas que o acompanhavam.

Ele lhe respondeu que eram os **ingratos**, e que o rei era Saul, que, depois de ser ingrato a quem da baixa da sua humildade o levantou à dignidade real, o foi também a David, querendo-lhe tirar a vida por galardão de o livrar do gigante Goliat e lhe lançar o demónio do corpo com a suavidade de seu cântico e virtude das vozes da sua harpa; e que os que o acompanhavam eram senhores que o imitaram em semelhante vício.

[266] Por diante fora Peralta com as representações das visões em que estava engolfado e acabara nelas de revolver o Inferno, se o Diabinho da Mão Furada, entrando pela janela do aposento, lho não impedira, dizendo-lhe:

— Não durmas mais, companheiro, porque é tarde e te poderá fazer mal.

Folheto III

...[284]

— Ora, já que tão bem te parece, te quero mostrar nele, como em espelho, o mais famoso edifício que viste, nem hás de ver em tua vida, desde o Norte até o Sul, porque com sua grandeza não pode competir o da máquina que atalhou a confusão das línguas. As pirâmides do Egipto, o colosso de Rodes, o artificio de Corinto foram imperfeitas sombras da sua maravilhosa arquitectura; porque [285] as colunas são de alabastro, os frisos e capitéis de finíssimo jaspe, as pirâmides de diamantes, e as portas de cheiroso cedro, chapeadas de ouro. Este se divide em sete quartos, como uma só porta, por onde se entra em uma espaçosa praça, ou pátio, onde têm suas ser-

«La ingratitud estaba en un gran horno, /
haciendo de una masa de soberbios y //
odios demonios nuevos cada momento. g
Holguéme de verla, porque siempre ha- r
bía sospechado que los ingratos eran a
diablos y caí entonces en que los ánge- t
les, para ser diablos, fueron primero o
ingratos».92 s

ventias todos os sete quartos, cujas paredes têm virtude para deixar penetrar tudo quanto há dentro neles, que é a maior maravilha.

— E quem foi esse edificador do tal palácio? —perguntou Peralta.

Respondeu o Diabinho que o Príncipe das trevas, senhor de infinitas riquezas, porque só ele pudera dar fim a tão custosa obra, para gozá-la os que o seguem, que ele com generosidade suborna e lisonjeia.

— E, porque sei quanto te hás-de admirar de ver tal edifício, to não quero dilatar.

— Folgarei muito! —tornou Peralta.

E o Diabinho prosseguiu:

— Pois põe os olhos nas águas desse pego.

E assim o fez Peralta, e logo nelas se lhe representou que via um suntuosíssimo palácio, cuja fachada, de mármore e jaspe, podia ser oitava maravilha do mundo. Pelo que disse ao Diabinho:

— Com razão me encareceste tanto a arquitectura de tão soberano edifício. Mas que palácio é este?

— Não divisas —respondeu o Diabinho— umas letras de ouro que estão por cima do friso do portal? [286]

— Sim, diviso! —tornou Peralta.

— Pois eles to dirão —replicou o Diabinho.

E continha o que leu o seguinte:

Fabricar o rei do Averno
mandou estes edificios,
para morada dos vícios
e noviciado do Inferno.

— Das palavras daquele epigrama —disse o Diabinho— podes inferir do que serve ao Senhor Lúcifer tão suntuoso palácio; e, para melhor perceberes, atende ao que nele se te vai representando.

Peralta, aplicando os olhos, viu que pela famosa porta entravam para um es-

92. *Sueños y Discursos*, p. 199.

paçoso pátio infinito número de gentes de todo género e estado, e que nele se dividiam para entrar por diferentes portas de vários quartos que estavam no mesmo edificio.

Para o primeiro quarto, que estava à mão direita, considerou que alguns sujeitos à obra, dando con seus semblantes escritos de vida, e com tanta arrogância, que por decoro do lugar em que estavam se não matavam uns aos outros sobre a preferência da entrada; e, depois de entrados, se representou a Peralta que pararam em um aposento ricamente adereçado, no meio do qual estava um trono [287] de vidro e sobre ele colocada uma dama custosamente vestida e com asas unidas a seus ombros, com coroa, e a seus pés ajoelhada uma formosa donzela pobrememente adereçada, a quem a entronizada estava desprezando e lançando de si com grande ira, por mais que a donzela humilhada lhe pedia que tal não fizesse, a quem, fazendo-se surda a seu rogo, dizia:

Não me venhas fazer guerra.
De ti à minha presença
há tão grande diferença
como do Céu para a Terra.

Por te fugir solicito
as asas de que me esmalto,
com que talvez de mais alto
me despenho e precipito.

A estas razões replicava, com grande submissão, a mal vestida beleza o seguinte:

Vou-me, pois que nada val
meu rogo; mas... ai de ti,
que em te apartares de mi
deixas teu bem por teu mal!

S
o
b
e
r
b
i
a
»

H
u
m
i
l
d
a
d

E assim, que te aviso, digo
que o teu trono de cristal
de pedra terá fatal,
feito em pedaços, castigo.

[288] As asas com que te ensaias
a enlumbrar teu presumir
servem só de te subir
donde de mais alto caias.

Com isto se despejou o aposento a tão formosa dama, como humildemente vestida, e a entronizada se ocupou em fazer grandes carícias a seus sequazes e em lhes mandar repartir espaçosos e soberanos gasalhados, dignos de sua altiveza.

Peralta estava confundidíssimo, sem saber dar sentido ao enigmático daquela representação e das figuras dela; e, por se livrar desta dúvida, pediu ao Diabinho lha declarasse. O qual lhe respondeu que a dama que estava colocada com asas sobre o trono de vidro era a **Soberba**, primeiro pecado dos sete mortais, e que mais tarde trazia ao noviciado do Inferno. As asas que tinha nos ombros, pegadas com cera, a que fiava o voo da sua altiva presunção, eram as que, derretidas, a depenhavam do auge da maior altura, a que aspirava; e que por este respeito estava colocada sobre aquele trono cristalino, exposto a qualquer golpe. Aquela pobre e formosa donzela que lhe estava rogando que a não lançasse de si era a **Humildade**, antípoda sua; e que o número dos arrogantes que a buscavam era dos soberbos, seus sequazes, que por seu meio vinham acabar no noviciado do Inferno, onde haviam de professar para sempre, enganados [289] das delícias que no dito noviciado se lhe ofereciam, porque nele não costuma Lúcifer atemorizar com asperezas, senão lisonjear com regalos, ao contrário dos santos noviciados, em que com elas se examina e qualifica a virtude, merecedora da divina profissão.

S
o
b
e
r
b
i
a

H
u
m
i
l
d
a
d

93. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 134.

— Ora digo —respondeu Peralta— que bem parece não perdeste com a graça a ciência de anjo, pois tão artificiosamente sabes manifestar as circunstâncias das cousas! Agora admiro as propriedades das figuras e entendo o equívoco dos epigramas delas; mas também me desconsola muito o desacerto de tão cega e enganada gente.

Por diante quisera ir Peralta neste discurso, se lhe não roubara o sentido a vista de outro objecto da representação da gente que entrava pela porta do segundo quarto, muito recatada e com o olho sobre o ombro, vigiando se vinha alguém pedir-lhe alguma cousa, porque dos pobres que os vinham seguindo pedindo esmola não faziam caso e, por se livrarem deles, entravam depressa e fechavam a porta. Mas por um corredor viu Peralta que paravam em uma quadra ricamente entapeçada e fornida de inestimáveis peças. Aos cantos da dita quadra, muitos sacos de dinheiro em oro e prata, por ser infernal erário do tesouro de tão maldita gente. No meio do trono estava um trono guarnecido de pérolas e pedras preciosas e sobre ele uma dama mais custosamente vestida que formosa, com mais olhos que Argos, vigiando as riquezas da [290] sala, cujas chaves só fiava de si própria, pelo que umas tinha nas mãos, muito apertadas, e outras pendentes de um cordão de seda e ouro que lhe descia da cintura. esta fazia grandes carícias aos que vinham entrando a reverenciá-la e a empregar-se no gosto da contemplação daquelas riquezas, advertindo-lhes que os gastos seriam limitados:

Porque a liberalidade
no gastar e despende
se pode vir a
fazer nécia prodigalidade.

E assim de imprudência é mal
o gastar-se sem medida,

que às vezes sobeja a vida
e falece o cabedal.

Muito contentes com o referido e advertência, se agasalharam todos; e Peralta não acabava de atinar que gente fosse aquela, por mais que discorria, e perguntou a seu companheiro, o qual respondeu que os que tinham entrado eram os **avarentos**,⁹⁴ que idolatravam o dinheiro e riquezas que possuíam, sem delas dar nada aos pobres, nem fazer bem a seus próximos, e que assim, pelo caminho da imunidade de tal vício, vinham a fazer o noviciado para o Inferno, porque não tinham visto, ainda que ouviam, o gasalhado que nele faziam ao rico avarento e a todos os mais que o imitaram; que, se eles o viram, ou não deixariam entrar por um ouvido e sair pelo outro as advertências que disso se lhes fazia, ou eles não viriam tão apressados e contentes a idolatrar quem os engana, que era [291] a senhora da casa, e a mesma **Avareza**, segundo pecado dos sete.

— Agora digo —replicou Peralta— que teremos três, meu amigo, pois com tanta evidência me estás representando os perigos de que me devo guardar, em que tanta e tão cega gente cai.

«Llegó tras ellos un avariento a la puerta y fue preguntado qué quería, diciéndole que los diez mandamientos guardaban aquella puerta de quien no los había guardado; y él dijo que en cosas de guardar era imposible que hubiese pecado. (...) Enfadóse el avariento y dijo: — Si no he de entrar, no gastemos tiempo. — Que hasta aquello rehusó de gastar.»⁹⁵

«Estaban con ellos los avarientos, cerrando cofres y arcones y ventanas, enlodando resquicios, hechos sepulturas de sus talegos, y pendientes de cualquier ruido del viento, los ojos hambrientos de sueño, las bocas quejosas de las manos, las almas trocadas en plata y oro.»⁹⁷

94. Cfr. Virgílio, *Eneida*, Bruguera, Barcelona, 1975, p.213; Cfr. *Divina Comedia*, Canto VII (Círculo IV); Cfr. en *El Buscón*, ed. cit., pp. 99-101 el episodio del Dómine Cabra.

95. *Sueños y Discursos*, p. 81; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. cit., p. 88: «(...) advierte cómo a la puerta de aquel rico avariento echan un niño, que por partes de su padre puede pretender la beca del Antecristo, y él, en grado de apelación, da con él en casa de un señor que vive junto a la suya, que tiene talle de comérselo antes que criallo, porque ha días que su despensa espera el domingo de casi ración»; *Idem Ibidem*, p. 96: «(...) está sentado un rico avariento, que, sin tener hijo ni pariente que le herede, se da muy mala vida, siendo esclavo de su dinero y no comiendo más que un pastel de a cuatro, ni cenando más que una ensalada de pepinos, y le sirve de cepo su misma riqueza».

96. Cfr. Mário Martins, Ob. Cit., pp. 95-97; Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., pp. 133-134: «(...) Esotra es la Avaricia, que está opilada de oro, y no quiere tomar el acero, porque es más bajo metal»; Cfr. *Divina Comedia*, Canto XVII.

97. *Sueños y Discursos*, p. 201.

— Não estejas tão desconfiado — disse o Diabinho —, que alfin se canta la gloria, e atende à terceira visão que se te representa, do terceiro quarto.

Viu que entravam por ele com grande fúria, aos empuxões, grande número de mancebos e alguns velhos, a quem estava defendendo a entrada uma formosíssima dama, dizendo:

Doudos! Porque em mim deixais
o bem que o Céu vos ordena
e ides buscar vossa pena
na vil glória que buscais?

Mas eles, sem temor nem respeito à divina beleza, por se livrarem de suas instâncias entravam mais depressa, e por entre os que entravam iam os velhos seu mole-mole, e como podiam vinham saindo outros, muito fracos, pálidos, macilentos e descorados. E, seguindo Peralta os olhos para os que tinham entrado, viu que paravam em uma sala bem adreçada, cuja porta estava aberta, e nela sentada uma dama que, pela forma, servia de porteira, com uma mão sobre outra sem falar palavra nem dizer nada a ninguém, por mais gente que entrasse e carregasse sobre ela.

Na mesma quadra viu que estava sobre um trono alcatifado e semeado de flores outra dama, mais [292] engraçada que formosa, e tão decotada da camisa e curtas enáguas, que não era necessário bruxulear para se verem os listões dos sapatos. Esta era a senhora da casa, a quem todos os que entravam faziam grandes submissões, e ela os recebia com grande benevolência e mandava dar deliciosos agasalhos, e em especial aos velhos verdes, a quem dizia:

Vós outros que nesta idade
me buscais, muito vos devo;
e bem é que em minha graça
tenhais o lugar primeiro.

Ditas estas palavras, reparou que entre os mancebos se iam acomodando os velhos, e eram alguns sujeitos que, por parecê-lo, convertiam, com artificiais tintos, em azeviche a neve de seus cabelos, desmentindo os anos de sua idade; aos quais chamando, a dama do trono lhes disse assim:

— Senhores velhos gaiteiros, desocupem vossas mercês logo este quarto, porque não quero nele fruta que pareça verde, sendo tão madura; pois a que admito nele, de semelhante género, é só a que na aparência manifesta sem mentira o que dela se pode esperar. Podem vossas mercês passar-se ao outro quarto do engano, que lá acharão gasalhado às desmentidas cãs.⁹⁸

Responderam eles:

— Não procederam, Senhora, de larga idade, mas sim de trabalhos e amofinações, que tanto custam.

— Não me meto em averiguar essa questão — tornou a dona da casa —; que, para serem daqui expulsos, basta o crime da transfiguração. Que, a [293] não ser ela, lhes dera lugar entre os velhos, que admito, e não o que vossas mercês queriam tomar entre os mancebos. E sofram-me que lhes diga

que da autoridade zomba
e de si mesmo escarnece
todo o que corvo amanhece,
tendo anoitecido pomba.

Que, se tão nécios enganos
não reedificam o ser,
de que proveito é fazer
parecer menos os anos?

98. Cfr. Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, in Ob. cit. vol. II, pp. 68-69: el episodio de la doncella que, habiéndose casado con un anciano, «el cual la noche antes del día del desposorio se fue, no al río Jordán, como dicen las viejas, sino a la redomiña del agua fuerte y plata, con que renovó de manera su barba, que la acostó de nieve y la levantó de pez...».

Com esta resolução se foram saindo da quadra os despedidos. Peralta, admirado, perguntou ao Diabinho que gente era aquela, que em tanta quantidade entrava aos empuxões naquele quarto, e que dele saíam tão macilentos e fracos, e quem era a formosa dama que defendia a porta aos que entravam, sem lhe haver respeito nem atenção, e quem era a que da banda de dentro servia de remissa porteira, e a que estava no trono por senhora da casa, porque o tinham atônito e fora de si as circunstâncias de tão admirável representação.

O Diabinho lhe respondeu que os que entravam a empuxões, tão cegos e desatinados, eram os **incontinentes**,⁹⁹ que, estimulados dos lascivos apetites, iam atrás deles, como gato a bofes; e que a formosa dama que lhes impedia a entrada, a quem não tinham respeito, era a Virtude, de quem, enganados, fugiam à rédea solta; e que os que vinham saindo por entre os que entravam, fracos e macilen/[294]tos, eram os que tinham consumido a vida e saúde no exercício libidinoso e se passavam para o hospital daquele noviciado a solicitar saúde para tornarem a seus desenfados, em que andam, e desenfreados apetites, sem arrependimento dos passados; e que a dama que remissamente servia de porteira era a **Ociosidade**, causa e motivo de todos os vícios; e a do trono, senhora da casa, a cujo cargo estava o agasalhado dos que professavam e vinham fazer noviciado no seu quarto para o Inferno era a **Sensualidade**, terceiro pecado dos sete mortais.

— Estou aturdido — disse Peralta — do desatino de tal gente e da propriedade da significação dele em sua representação, que agora entendo e dantes ignorava, confundido da sua delicadeza.

l
n
c
o
n
t
i
n
e
n
c
i
aO
c
i
o
s
i
d
a
dS
e
n
s
u
a
l
i
d
a
d

99. Cfr. *Divina Comedia*, Canto V.

— Atende-lhe replicou o Diabinho — à representação que se sigue no seguinte quarto.

Olhou Peralta e viu que pelo pórtilo dele entravam alguns sujeitos arrogantes e tanto à valentona, que pareciam linceas, que com os olhos matam, pois com eles amedrontavam aos que os viam. E sobre a preferência do entrar da porta estiveram a pique de se matarem uns aos outros às estocadas, e nesta diferença chegaram a uma sala, onde sobre um trono de ferro e aço estava colocada uma mulher torpíssima, vomitando sangue pela boca e expelindo raios pelos olhos, a qual, depois de deixar um pouco prosseguir a pendência, mandando quietar os donos dela, fazendo-lhes grandes agasalhos lhes dizia:

Vós, que com rigoridade
minha influência exerceis,
aqui em prêmio lograreis
de meu favor a equidade,
[295] pois que com indignações,
apesar do entendimento,
do primeiro movimento
executastes paixões.

Assim lhes disse, e todos a reverenciaram, e se foram acomodando em seus lugares, para neles fazerem seus noviciados.

Peralta, por se inteirar do que presumia daquela representação, pediu ao Diabinho lha declarasse.

E ele respondeu que a mulher que estava colocado sobre o trono de ferro e aço, sinal de suas armas, era a Ira, quarto pecado dos sete mortais e a mais inexorável fúria do Inferno, que, com ser tal, tinha uma irmã divina, que estava no Céu, que era a ira do Todo Poderoso,

l
r
a
m

100. Cfr. *Divina Comedia*, Canto VII.

quando, ofendido dos pecados sem arrependimento, castiga o Mundo. E que, com serem irmãs no nome, era tão justa uma, como injusta a outra, e sempre estavam em perpétua contenda: a do Céu, porque a Inferno provocava com maldades que influem nos homens; e a do Inferno, pelo sentimento que lhe fica quando vê que aos arrependidos se transforma a do Céu em misericórdia.

— Os que viste entrar, tão arrogantes, são os sequazes da do Inferno, que, obstinados em suas perversidades, vem fazer no seu quarto noviciado.

Lastimado Peralta da cegueira desta gente, disse a seu companheiro infernal:

— Maldita seja a soberba de vós outros e vossa ingratidão; que, se ela não fora, prevaleceríeis espíritos angélicos e não estivéreis sepultados nos abismos infernais, donde por ódio e vingança viestes enganar a Eva para fazer pecar seu consorte Adão, [296] nossos primeiros pais, em cuja culpa incorreu o género humano, ficando assim perdendo a graça, e sujeito às misérias desta representação.

— Contudo isso —respondeu o Diabinho—, nós não nos arrependemos, nem havemos de arrepender eternamente; mas, deixando este argumento, por que te não fique nada por ver deste noviciado atende ao que se te representa no quinto pórtico.

E, aplicando os olhos, viu que entravam muitos homens carregados de mantimentos, tão sôfregos, que como esfomeados vinham comendo, às mãos cheias, do que traziam; os quais pararam em um aposento rodeado de mesas, ao modo de refeitório, todas cheias de diversas e deliciosas iguarias, e na cabeceira delas uma mulher sentada, comendo sem descansar, tão sôfregamente, que tudo lhe parecia pouco. E não cessava de mandar vir mais iguarias; a qual, com o bocado na boca, não cessando de co-

mer, disse aos que entravam que, pois tinham prestes e eram seus confrades, se sentassem a razão, porque

quem por comer e beber
faz na vida estimação
não come para viver,
mas vive para comer,
como epicúreo glutão.

— E não vos pareça que só vós sois meus sequazes, porque aqui fizeram também seu noviciado, [297] enquanto viveram, Heliogábalo, Sardanapalo e outros.

Isto dizia a senhora da casa aos assistentes, sem deixar de comer, e eles sem despejar a boca comiam e calavam, como doentes de fome canina.

Ainda que Peralta conjecturava a figura daquela representação, não deixou de pedir ao Diabinho que lhe declarasse, porque o fazia com grande subtilidade; ao que ele satisfez, dizendo que a senhora daquele quarto era a **Gula**, quinto pecado dos mortais, e o que trazia infinita gente ao noviciado, e dele a levava ao inferno; e os que assistiam eram os glutões¹⁰¹ epicúreos, seus sequazes, que não ocuparam mais a vida que em comer e beber, sem jejuarem um só dia, nem se compadecerem dos pobres e necessitados, e muito menos cumprirem as obrigações de cristãos pelo vício da glotonaria.

Admirado ficou Peralta de tão bruto desacerto, quando pelo pórtico do sexto quarto viu que entravam muitos homens queixosos de sua desgraça e murmurando dos venturosos, até chegarem à qua-

«Estaba la envidia con hábito de viuda, tan parecida a dueña, que la quise llamar Álvarez o González. En ayunas de todas las cosas, cebada en sí misma, magra y exprimida. Los dientes, con andar siempre mordiendo de lo mejor y de lo bueno, los tenía amarillos y gastados».¹⁰³

101. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 134.

102. Cfr. *Divina Comedia*, Canto VI.

103. *Sueños y Discursos*, p. 199.

104. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 133: «La Envidia la sigue y la persigue, con un vestido paji-zo, bordado de basiliscos y corazones».

dra onde estava colocada uma mulher como furiosa, comendo-se a si mesma, de raiva de não poder conseguir o que seu insaciável desejo lhe representava, a quem chamavam dizendo que vinham àquele seu quarto acabar de passar a vida, porque não podiam seus súditos ver tantas grandezas nem sofrer gentilezas, e muito menos felicidades alheias. E ela lhes dizia este epigrama:[298]

O mal que por mim sentis
muito devo agradecer,
pois a ninguém sofreis ver
bens que vós não possuis.

Das palavras do referido epigrama coligiu Peralta que a figura que as tinha pronunciado era a **Inveja**, sexto pecado mortal, que, por abominável, pudera ser o primeiro, se a **Soberba** se lhe não anticipara. E, por isso, não perguntou nada ao Diabinho, ocupando-se só em descobrir na brutalidade deste actual pecado, e quão merecedora era a gente que nele caía, de semelhante noviciado.

Nisto contemplava Peralta, quando, desaparecida a sexta representação, viu que pela porta do sétimo quarto vinham para entrar muitos homens e mulheres, muito devagar, pé ante pé, parando aqui e ali com grande sorna, até que, depois de largo espaço, entrando todos, pararam em uma quadra toscamente adeçada, com as mais das alfaias sem conserto, fora de seus lugares, e no meio dela levantado um desalentado trono, sobre o qual estava lançada na cama uma mulher, dormindo a bom levar, sem sentir as vozes que os que vinham entrando lhe estavam dando, de quando em quando, porque também o sono lhes suspendia as vozes que continham em avisá-la, como eram chegados a seu quarto, para que, como seus sequazes, lhes mandasse dar agasalhado nele. O que fizeram tantas vezes, até que a so-

nolenta Senhora, levantando a cabeça, depois de se esparguçar um pouco e de dar quatro bocejos, abrindo os olhos deu fé dos circunstantes, a quem logo mandou dar agasalhado [299] e muito bem de comer e beber, dizendo-lhes mal desperta, como sonhando:

Comei e dormi, senhores,
sem cuidado e com descanso,
porque o comer e dormir
é da vida o mor regalo.

Com o sebo destas delícias
de preguiçosos enganos
isco eu os meus anzóis,
com que pesco tantos barbos.

Apenas a encamada Senhora, mal desperta acabou de pronunciar estas palavras, quando logo ficou outra vez dormindo, como se não tivera acordado.

Disse Peralta ao Diabinho que não entendia bem as figuras daquela visão e que, assim, estimaria lhas explicasse. Ao que o Diabinho satisfez, dizendo que a mulher que estava dormindo na cama era a **Preguiça**, sétimo pecado mortal, que muita gente trazia ao noviciado do Inferno.

— Pois aqueles que ali vês, com bigodinhos e polvilhados, todos peripatéticos, andam toda a noite desvelados, de dama em dama, e de pura preguiça ociosos, sem emprego nem trabalho, ostentando fidalguias; sendo uns bazorreiros, não se levantam da cama senão ao meio-dia, principalmente em dias [300] de obrigação de missa, parecendo-lhes cumprem com a devida obrigação com irem a buscá-la a horas que a não acham; e com se porem às portas das igrejas e a passear nos adros, registrando as damas, fazendo-lhes macaquices; e com outros descobrindo defeitos e fazendo risadas, levantando-lhes epitáfios, namoros e praças entendem ter satisfeito os divinos

s
o
b
e
r
b
i
a

p
e
r
e
z
a

preceitos. Ao que elas também se entregam com todo o descoco, saindo muito devagar das igrejas, com contas nas mãos, muito grandes, e seus listões, que trazem mais por gala que para rezar por elas; travando conversações com outras, por terem melhor ocasião de se mostrar a eles e dar-lhes a entender, com modilhos, disfarces e outras aparências, as desenvolturas de que são dotadas, empregando-se mais na ociosidade e apetites levianos, provocadores de toda a preguiça, que no trabalho e desvelo do seu governo e reputação.

Os que estavam dormindo, mais robustos na presença, eram oficiais e trabalhadores que, por lhes dar o officio da preguiça, tinham deixado de ganhar o sustento com o suor de seu rosto na conformidade do divino mandado e, pelo adquirir com menos trabalho, se fizeram piratas de estradas e por isso dormem tão descansados neste noviciado, não temendo as forcas que os ameaçam.

— As mulheres que entres eles vês eram muito sisudas e ganhavam de comer pela sua roca, almofada e costura; mas, inficionadas da preguiça, atropelaram o justo procedimento, procurando ganhá-lo sem trabalho, lacivamente.[301]

— Olha se com razão Lúcifer pôs a Preguiça por senhora regalada deste quarto de noviciado do Inferno, pois lhe traz tanta gente a ele.

E assim respondendo, Peralta, porque estava já lastimado e enfadado de ver tantas representações de torpezas e mi-sérias humanas, disse ao Diabinho que não queria ver mais que seguir seu caminho....

Folheto IV

...

[318] Afastaram-se da estrada e, sem saber como, em breve espaço se viu Pe-

ralta em um formosíssimo e aprazível vale, entre o qual divisou logo um sumptuosíssimo edificio e, chegando a ele, viu que a porta estava fechada e chapeada de finíssimo ouro, em que estavam engastadas muitas pedras preciosas e por cima delas uma tarja com umas letras do mesmo metal, que diziam:

Esta máquina estremada,
que a mor grandeza limita,
é para quem nela habita
tudo vento e tudo nada.

Da referida porta, que sempre estava fechada para os que quisessem entrar por ela, era porteiro um aprazível velho e lisonjeiro, que com grandes submissões e cortesias recebeu o Diabinho e ofereceu a Peralta a entrada franca, louvando com gran/[319]des encarecimentos seu bom gosto em querer ver aquela insigne casa e inclinar-se às delícias dela; o qual, entrando dentro de um aposento armado de finíssimas telas, viu nele uma dama com admiráveis galas, a quem assistia outra, que lhe servia de criada, não menos custosamente vestida. A senhora estava sentada sobre um sólio guarnecido de ouro e tinha na mão um escudo com umas letras que diziam:

Entre baixos me criei,
mas com tal sagacidade,
que na maior dignidade
hoje já me entronizei.

Com pobres magnifactores
tratava sòmente então;
hoje, já só me acharão
nos ouvidos dos senhores.

Fui no tempo desprezada,
que trabalhava sem fruto;
mas hoje já valho muito
por meio desta criada.

Admirado estava Peralta de ver aquela grandeza e o enigma daquelas figuras. Perguntou ao Diabinho o que eram, Respondeu-lhe que o velho que servia de porteiro era o **Engano**, e a dama que sobre o [320] trono estava sentada na cadeira era a **Mentira**, e a que lhe assistia de criada, a **Lisonja**; com o que Peralta entendeu os versos dos referidos epigramas, que o tinham confuso, ficando admirado das propriedades das figuras.

Deixado este salão, chegaram a outro, do qual estava cerrada a porta; e, batendo o Diabinho nela, perguntaram de dentro quem era e o que buscavam. Disse-lhe o Diabinho que eram dous forasteiros que por curiosidade queriam ver aquele edifício.

— Dera-lhe de conselho —replicou de dentro o porteiro— que tal não intentassem, por que se não enganassem com as aparentes delícias e riquezas deste fantástico e fabuloso palácio com que a senhora dele engana aos que nêciamente se lhe entregam.

— Já vimos acautelados dos seus enganos —replicou o Diabinho— Como assim seja, bem nos podes abrir a porta.

— Não me atrevo, senhores, a obedecer-vos —tornou o porteiro—, porque, além das advertências que já voz fiz, do perigo a que vos arriscais, está nesta quadra, que guardo, uma dama nua, a mais fermosa que criou a natureza e a mais estimada do céu, e não quer que ninguém a veja tão descomposta. Por outra parte podereis prosseguir vossa pretensão, que vos será menos dificultosa.

105. La mentira como alegoría no aparece en los *Sueños* de Quevedo, aunque sí una referencia a los mentirosos en el *Sueño de la muerte*, p. 193: «Venían tras ellos los mentirosos, contentos, muy gorgos, risueños y bien vestidos y medrados, que, no teniendo otro oficio, son milagro del mundo, con un gran auditorio de mentecatos y ruines».

106. Cfr. Luis Vélez de Guevara, Ob. Cit., p. 133: «Esotra es la Lisonja, vestida a la francesa de tornasoles de aguas, y lleva en la cabeza un iris de colores por tocado, y en cada mano cien lenguas»; Cfr. *Divina Comedia*, Canto XVIII, Círculo VIII, Bolsa II.

E
n
g
a
ñ
o

M
e
n
t
i
r
a
“

L
i
s
o
n
j
a
“

Como o que mais se dificulta é o que mais se apetece, estimulado Peralta assim deste respeito, com o desejo de ver tão fermosa dama disse ao Diabinho que intentasse com o porteiro lhe abrisse a [321] porta; e, como para o Diabinho não eram necessários rogos para arriscar a perigos, certificou ao porteiro lhe abrisse logo e, se não, se iria queixar à senhora da casa de sua descortesia. Ao que respondeu o porteiro, abrindo a porta:

— Eu fiz o que tinha de obrigação por quem sou. Já que vós não quereis aproveitar de minhas advertências, entrai em boa hora!

Entrados dentro, viu Peralta que o porteiro era um velho mui severo, e que a quadra estava sem adereço algum, e ao canto dela uma donzela nua, mais rara beleza que os humanos viram, segundo testemunhava o rosto, que um escudo a cobria toda, e só a deixava ver por cima dele, no qual tinha escrito o seguinte epigrama:

Meu ser, que já floresceu,
aqui preso e pobre vive,
sendo tão nobre, que tive
meu nascimento no céu.

Mas, já que na Terra assim
me vejo tão desprezada,
para o céu, envergonhada,
me tornarei, donde dim.

Admirado Peralta da gravidade daquelas figuras, perguntou ao Diabinho quem eram. Ele lhe respondeu que o porteiro era o **Desengano** e a dama nua a **Verdade**, — um e outro seus declarados contrá/[322]rios; que se prezava de andar nua para mostrar que sua clareza não necessitava de adornos alguns, para crédito seu. Se a dizem os despidos e [nus], nenhum crédito se lhe dá; a cujo propósito disse certo poeta:

«— Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, e en lo roto y poco medrado; y lo peor que s tu vida tiene es no haberme visto la cara e hasta ahora. Yo soy el desengaño. Estos n rasgones de la ropa son de los tirones g que dan de mí los que dicen en el mundo a que me quieren, y estos cardenales ñ del rostro, estos golpes y coces me dan, o en llegando, porque vine y porque me vaya. Que en el mundo todos decís que

Desnuda la Verdad pintan,
peró fué retrato improprio,
pués si lo está quien la dize,
pierde crédito y decoro.¹⁰⁸

Assim que, por glorificar este, lhe fo-
ra melhor arrastar brocado e telas e não
andar entre os pobretes para ser desesti-
mada, que, por esse respeito, a senhora
daquele alcáçar a tem suspeita e presa.

A isto respondeu Peralta que as virtu-
des não haviam mister adornos para cré-
dito seu e que os vícios sim, porque as
custosas galas com que se vestem [des-
mentem] a qualidade de seu ser. Pelo
que disse um engenho:

La lisonja y la mentira
andan guarnecidas de oro,
por acreditar su engaño
de las galas al adorno.¹⁰⁹

[323] — Deixemos esta questão —
disse o Diabinho—, que não convém
averiguada, e passemos avante a outra
sala.

Assim o fizeram e, achando também
dela a porta fechada, bateu o Diabinho a
ela, e de dentro lhe responderam com
toscas palavras, perguntando-lhes quem
eram e o que buscavam. Ao que satisfez
o Diabinho dizendo que eram dous fo-
rasteiros que queriam ver aquela casa. E
a voz lhe replicou, perguntando-lhe se
eram néscios, que podiam entrar
confiados; se discretos, temerosos de
não serem admitidos, porque a senhora
daquela sala tinha por razão de Estado
da sua tirania não conceder seus favores
senão aos que menos o merecem.

Admirado ficou Peralta de ouvir tal
razão, e o Diabinho respondeu:

queréis desengaño, y, en teniéndole, v
unos os desesperáis, otros maldecís a e
quien os le dio, y los más corteses no le r
creéis». ¹⁰⁷ d
a
d

107. *Sueños y Discursos*, p. 165.

108. En español en el original.

109. En español en el original.

— Ora abra vossa mercê, que quem
se não aventurou não perdeu nem gan-
hou.

Ao que a voz replicou, abrindo a porta:

— Entrem vossas mercês. A sua ven-
tura lhe valha!

Entrados na quadra o nosso Peralta e
seu familiar Diabinho viram que a voz
que lhe falava era uma mulher tonta, se-
gundo mostrava com suas acções, e que
servia de porteira. O aposento estava ri-
camente adereçado, e no meio dele uma
grande roda de ouro em contínuo movi-
mento, e ao pé dela uma fermosa dama,
que com um braço estava derribando al-
guns sujeitos que pretendiam subir aci-
ma da roda, [324] sobre a qual estavam
colocadas duas damas, uma delas derri-
bando algumas pessoas que tinham su-
bido, e a outra tendo mão em outras, que
não caíssem. A que estava ao pé da roda
tinha no peito escrito o seguinte:

Na roda que meu ser manda
quem subir tenha-se bem!
Não se asegure ninguém,
que assim como anda desanda!

A primeira dama que estava sobre a
roda derribando alguns que tinham subi-
do ornava também seu peito com o se-
guinte epigrama:

Sou tão execrável vício,
é meu rigor tão estranho,
que todos os que acompanho
tem certo seu precipício.

No peito da segunda dama, que esta-
va sobre a roda tendo mão nos que tin-
ham subido, se liam também as letras
deste epigrama:

Os que nas felicidades
sabem portar-se comigo,
estão livres do perigo
de adversas calamidades.

[325] Depois que Peralta com devida admiração contemplou o enigmático da representação daquelas figuras e leu os referidos epigramas, por se inteirar bem da sua verdadeira significação perguntou ao Diabinho que pessoas eram aquelas. O qual respondeu que a que servia de porteira era a **Ignorância**, muito favorecida da Fortuna, que era a senhora daquela casa, que estava ao pé da roda; e que os sujeitos a quem defendia a subida dela eram os beneméritos, e os a quem ajudava a subir, os que careciam de merecimentos. E que a dama que estava em cima da roda derribando alguns que a ela tinham subido era a **Soberba**, porque o que com ela se porta nas felicidades pouco as logra.

— Assim é —lhe disse Peralta—, que esse mal tem as bonanças, que raro é o sujeito a quem não faça mudar a natureza.

— Não fazem —replicou o Diabinho—, que a mesma natureza tinha dantes, mas não a manifestava porque não podia, que as honras e as riquezas não mudam os homens, mas são o toque em que descobrem o que a humildade da pobreza desmentia. E, prosseguindo no que me perguntaste, hás-de saber que a segunda dama, que está também sobre a roda, tendo mão nos que tinham subido, é a Prudência, porque com ela se asseguram e logram sem perigo as bonanças e felicidades.

Gostosíssimo ficou Peralta de ouvir a declaração do Diabinho, louvando consigo muito a propriedade dos epigramas e figuras para o que significavam. E, passando daquele a outro aposento, achara[m] [326] a porta aberta e sentado nele em uma cadeira de ouro o porteiro, que a guardava, que era um velho consumido. Entraram em o aposento sem o porteiro lhe falar palavra nem defender a entrada, porque esta se dava francamente a todos. Estava o aposento armado de

I
g
n
o
r
a
n
c
i
aS
o
b
e
r
b
i
a

telas com sanefas de brocado de tressaltos e no meio, levantado, um sólio guardado de pérolas e diamantes e sobre ele colocada uma dama, custosíssima-mente vestida, e ornada de preciosas jóias, a qual no peito tinha escrito o seguinte:

Sou tão má de contentar
e de condição tão crua,
que estou, por mais que [possua],
sempre mais a desejar.

Qualquer alheia pobreza
que [possuir] não me vejo
com insaciável desejo
a inveja, minha riqueza.

Por mais riqueza que sobre
a meu depravado intento,
com nenhuma me contento:
sempre cuido que sou pobre.

Subiam os degraus do trono, em que estavam muitas pessoas a fazer-lhe grandes obséquios e cor/[327]tesias, e ela de cima dele os despenhava rodando, que esta era a paga que lhe dava. De que, espantado, peralta perguntou ao Diabinho que gente era aquela ao que ele satisfez, dizendo que o velho porteiro era o rei Midas, aquele tão ambicioso de riquezas, que pediu aos deuses da gentildade que tudo o em que tocasse se lhe convertesse em ouro; o que lhe foi concedido, para castigo de sua ambição. Está tão consumido e fraco, porque até o mantimento que toma nas mãos se lhe converte em ouro, e fica jejuando. A senhora deste alcáçar e a dama que vês sobre o trono, e é a Cobiça, a quem Lúcifer deve grandes obrigações pelas muitas almas que encaminha ao inferno, e tem por porteiro o referido Midas, para que pela virtude que lhe foi concedida se lhe esteja convertendo tudo em ouro, de que nunca se farta.

Atónito estava Peralta da consideração daquelas maravilhas, imaginando que eram fábulas sonhadas ou ilusões fantásticas de seu companheiro; mas, vendo que os sentidos operavam livremente, se não acabava de resolver em sua imaginação; e, por se livrar do cuidado que lhe causava, pediu ao Diabinho que seguissem sua jornada, porque era tarde [e] não queria ver mais do que tinha visto. E, querendo comprazê-lo o Diabinho, indo para saírem da quadra acharam a porta fechada.

Hélder Ferreira Montero
Escuela Oficial de Idiomas de Badajoz



As tensões sociais de pós-guerra na ficção de Miguel Delibes

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

A produção de Miguel Delibes marca presença no amplo painel da literatura espanhola desde o final da década de 40. Nascido em Valladolid, em outubro de 1920, filho de um professor da Escola de Comércio e de uma mulher que tinha a mística do lar e o sentido de classe, viveu a guerra civil de muito perto: aos 19 anos, estimulado pelo ambiente familiar, pela pressão feita pelos meios de comunicação e pelos padres, foi para a Marinha Espanhola. Terminada a guerra, à que Delibes se refere, sempre que o assunto aflora em seus livros, como a típica guerra fratricida, o drama de Caim e Abel, começa a exercer sua longa carreira de jornalista. Desse modo, conhece por dentro a censura de imprensa, especialmente nos primeiros anos de pós-guerra, os anos 40; redator de *El Norte de Castilla*, a partir de 1944, Delibes presenciou a transformação, segundo a qual se oferecia ao jornalista espanhol a «magnânima» alternativa de obedecer ou ser punido, como nos revela no ensaio *La censura de prensa en los años 40*.

O conjunto da obra de Miguel Delibes compõe, na verdade, um multifacetado painel da sociedade espanhola durante uma época sombria, época que a história oficial insistia em camuflar com outras cores. Durante o período de Franco, e, em especial, nos primeiros anos em que a Espanha ficou absolutamente isolada do mundo, os tristes «años de escasez», o governo pretendia passar além-fronteira o modelo de um Estado onde reinava a paz, a ordem, o bem estar, um Estado cujas mulheres, preparadas pela Sección Femenina, eram perfeitas mães e esposas amantíssimas de seus circunspectos e «fiéis» maridos, empenhados, todos, em «sacar adelante» um país de economia destruída.

A fórmula encontrada pelo governo para vencer a adversidade juntava trabalho, religião, moral e economia. A leitura da obra delibesiana levanta, já na própria configuração dos personagens, alguns aspectos das tensões geradas por esse quadro a que estava submetida a sociedade espanhola então; isso oferece ao leitor dados que lhe permitirão elaborar a história não oficial daqueles «años del hambre», de austeridade e isolamento, a

verdadeira história de uma época complexa, um momento em que se criou, na Espanha, uma sociedade dominada pelo medo e pelo amor deformado a seu país, sociedade que tinha como lema: «Dios, Patria y Revolución Nacional Sindicalista».¹

Miguel Delibes expressa em sua obra, o mundo espanhol como um microcosmo. O bom e o mau da condição espanhola (e humana) são postos em cena através de personagens simples e reveladores, vistos por Edgard Pauk como «seres redondos con vidas y valores propios»,² personagens que adquirem independência e força expressiva, seres de carne e osso. Ao dar vida aos personagens, Miguel Delibes articula a narrativa de modo a dar, também, voz à sociedade, especialmente à sociedade provinciana espanhola, um exemplo daquele microcosmo referido anteriormente; por refração do movimento dos personagens, o leitor detém aspectos do Estado teocrático de Franco. Os valores ideológicos, políticos, religiosos, sexuais, de consumo, regidos pela onipresença da «Guardia Civil», da repressão, da opressão, da censura, das estritas leis sobre moralidade, estão expostos em carne viva nos personagens delibesianos.

O tecido narrativo da obra em questão é múltiplo; ao examinar as malhas desse tecido penetra-se numa rede complexa de pontos que se interrelacionam, misturam-se, reforçam-se sob o comando de um tecelão que maneja artística e originalmente as peças mestras de seu tear. O resultado são obras diversas e variadas em sua forma.

A linguagem, viva, expressiva, sempre adequada ao nível dos personagens e do contexto, é a matéria prima de um discurso narrativo inovador, nada repetitivo, nascido das necessidades de expressão do personagem e do pequeno mundo que se impõe à ambientação desse e/ou desses personagens. Como quer Manuel Alvar «se trata de dar el testimonio lingüístico de un grupo social».³ Tenso e denso, esse discurso desvela, amplamente, variados aspectos de conflitos diários, que, por consabidos e costumeiros, configuram um cotidiano comum; entretanto, ao reelaborar episódios assim ditos normais, o narrador desacomoda, critica, denuncia...

Em *Cinco horas con Mario*, o mais conhecido romance de Miguel Delibes, publicado em 1966, a fábula flui, desdobrada pela personagem principal, Carmen, burguesa provinciana, encerrada a sós, durante cinco horas com Mario, o marido morto. Em longo solilóquio, a voz de Carmen trabalha por refração um fio de voz que se choca com Mario enquanto recompõe o processo histórico e outros discursos.

O solilóquio de Carmen se estrutura em capítulos que começam, sempre, por um fragmento da Bíblia de Mario, fragmentos sublinhados, que provocam os vertiginosos comentários de Carmen que gira, como se vê, em torno de suas obsessões: conta, cobra, responde, queixa-se, critica, como se Mario, o «interlocutor» morto, estivesse ouvindo os temas encadeados de forma aparentemente desconexa. A sequência de frases recheadas de expressões coloquiais, ditos, refrões, elementos da moral burguesa consabida e inquestionável, passam ao leitor a dimensão da cartilha franquista e da ideologia dominante. Carmen, na afirmação de Gonzalo Sobejano, é a mulher espanhola comum e é certa Espanha satisfeita com seu passado e seu presente. Mario é o intelectual espanhol esforçado e é uma Espanha que trabalha olhando para o futuro.

No contexto do discurso de Carmen, as relações de significação expressiva fazem desfilar, vivamente, uma sociedade de classe média burguesa, hipócrita, vulgar, redutora, preconceituosa, medíocre e egoísta.

Seguem, abaixo, alguns exemplos desse discurso:

...Mario, cariño, lo que pasa es que ahora os ha dado la monomanía de la cultura y andáis revolviendo cielo y tierra para que los pobres estudien, otra equivocación, que a los pobres les sacas de su centro y no te sirven ni para finos ni para bastos, les echáis a perder...⁴

...Otras cosas sabrás, no lo discuto, pero tú de caridad, cero, Mario, convéncete, es lo mismo que cuando te pasabas las tardes con los presos, escuchando sus historias, tú dirás qué provecho podías sacar de esa gentuza...⁵

...¿Sabes lo que decía mamá a este respecto? Decía «una muchacha bien le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír, y estas cosas no las enseña el mejor catedrático» ¿Qué te parece? A Julia y a mí nos hacía andar todas las mañanas diez minutos por el pasillo con un librote en la cabeza, y decía con mucha guasa: «¿Veis cómo los libros también pueden servir para algo?...»⁶

O romancista Miguel Delibes revela a mulher «con-formada», defensora dos valores espanhóis, a perfeita dona de casa que põe em segundo plano a vida afetiva em seu sentido pleno, a mulher / mãe encarregada de passar à família o dogmatismo das leis católico-franquistas. O sexo associado ao pecado é um componente do viver naquela sociedade: Carmen aprendeu a superar sua sexualidade movida pela moral de aparências que associava o sexo à animalidade.

El príncipe destronado, romance publicado em 1973, centra o foco de interesse em Quico, um menino de três anos e, a partir de um reduzido marco temporal: onze horas na vida dessa criança, e espacial: sua casa, submerge o leitor no ambiente desse menino. Quico é o eixo da ação: o tempo, o espaço e o ritmo da narrativa são os seus e através das aventuras cotidianas, olhos e ouvidos infantis acompanham e descobrem a vida e o mundo a partir de sua própria casa.

Na configuração artística das descobertas de Quico, os vários sub-temas para uma crítica psicológica surgem, associam-se, desaparecem e voltam a articular-se. Subtemas como o tabu do sexo, a rivalidade entre irmãos, os castigos e compensações, a chantagem emocional, a idéia da morte, o mimetismo, a capacidade transformadora da imaginação trabalham para a complexidade do retrato infantil proposto, enquanto vão levantando o intrincado jogo de tensões do ambiente doméstico, miniatura do mundo exterior...

No estimulante processo de descoberta da vida a partir do universo familiar, Quico, como qualquer outra criança de sua idade, descobre, sutilmente, as tensões delimitadas pelo círculo de giz do lugar e do ambiente em que vive: ao iluminar o cotidiano de aventuras de uma criança, o foco da narrativa clareia e revela os conflitos do mundo adulto.

1. Delibes, Miguel. *La censura de prensa en los años 40*, p.30

2. Pauk, Edgard. *Miguel Delibes: Desarrollo de un Escritor*, p.10

3. Alvar, Manuel. *El Mundo Novelesco de Miguel Delibes*, p.42.

4. Delibes, Miguel. *Cinco Horas con Mario*, p.78

5. Id., ibidem, p.84.

6. Id., ibidem, p.76.

A moral, nascida de uma rígida visão católica imposta pela igreja associada a Franco, determinava uma educação baseada em proibições; o feio gerava o pecado, o castigo no fogo do inferno. As ameaças frequentes:

«...te corto el pito...»?

eram uma constante no universo de violência frívola que se impunha, (e ainda hoje se impõe), sem que fosse feita uma análise das consequências para a mente infantil.

Dentro desse universo ganha força o diálogo de surdos que marca a relação matrimonial dos pais de Quico:

Papá se inclinó hacia adelante. Las aletillas de su nariz temblaban como un pájaro sin plumas; sin embargo, no miraba a Mamá, sino al niño:

—El día que te cases, Quico, lo único que has de mirar es que tu mujer no tenga la pretensión de que piense.

—En el mundo —le dijo Mamá, y el cigarrillo se movía a compás de sus labios como si fuera un apéndice propio— hay personas absorbentes, que creen que sólo lo suyo merece respeto. Huye de ellas, Quico, como de la peste.

Quico asentía mirando ora a uno ora a la otra.

Papá estalló:

—La mujer en la cocina, Quico.⁷

Questionado pelo crítico Manuel Leguineche, que viu em *El príncipe destronado* um ataque demolidor à família, Miguel Delibes respondeu-lhe:

En toda novela se debe contar una historia. En este caso la historia es la de un matrimonio que no se comprende y la repercusión de la incompreensión en los hijos. Esas familias andan por ahí sueltas de la misma manera que hay otras que se penetran. En *El príncipe destronado* he optado por novelar las primeras.⁸

Em 1983, Miguel Delibes dá a público *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. O personagem principal, o jornalista aposentado Eugenio Sanz Vecilla, no exercício de contar / contar-se das cartas que escreve, durante alguns meses de 1979, para Rocío, uma sevillhana viúva que descobre nas páginas do «correio sentimental» de uma revista, levanta dados da história recente da Espanha e revela, criticamente, a problemática do exercício do jornalismo no período pós-guerra civil. Nas dobras das cartas, esse ingênuo sexagenario vai escrevendo uma outra história que diverge da história oficial e ajuda na captação das tensões e das muitas contradições da sociedade espanhola da época.

Em *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, romance de um tempo em que sopravam na Espanha os ventos da liberdade de expressão depois de 40 anos de restrição, identifica-se a visão do romancista Miguel Delibes, ao reelaborar, ficcionalmente, fatos que tiveram correspondência na realidade de seu cotidiano como diretor do jornal *El*

7. Id., *El Príncipe Destronado*, p.

8. Id., ibidem, p 75/76.

9. Leguineche, Manuel. «Entrevista con Delibes: *El Príncipe Destronado*,» p.49.

Norte de Castilla. Diz o sexagenário jornalista aposentado, Eugenio Sanz Vecilla, ao comentar o ofício de censor, exercido por um companheiro de jornal:

A las prendas físicas de Baldomero hay que añadir una diabólica facultad, adquirida, sin duda, a lo largo de los años que ejerció como censor: la de adueñarse de la mente ajena socavando previamente los resortes defensivos de su víctima.. porque Baldomero, señora, digámoslo de una vez, fue censor de oficio, profesional, de plantilla y esta tenebrosa actividad crea hábito; mediante el solape y la falacia nos ayuda a poseer otros cerebros, a suplantarlos, a pensar por ellos. Durante lustros, fue éste un país de posesos y uno de los poseyentes más cualificados fue Baldomero.¹⁰

De 1991 é *Señora de rojo sobre fondo gris*, obra cujo marco temporal é o significativo ano de 1975, ano da morte de Franco. O narrador é o viúvo de Ana, a «señora» do título; esse viúvo, um pintor, detém a 1ª. pessoa, mas sai deste enfoque particular para iluminar a 3ª. pessoa, a protagonista, Ana, de quem fala sem parar durante todo o romance. Sem dividir-se em capítulos, o romance se organiza em um só corpo do primeiro ao último capítulo e dele salta a personalidade fascinante de Ana, mulher contemporânea de Carmen, mas absolutamente independente, inteligente, sedutora, politizada, atualizada...

É com o olhar maduro da década de 90, que Miguel Delibes cria, em pinceladas precisas, essa belíssima Ana, «una mujer que con su sola presencia aligeraba la pesadumbre de vivir».¹¹ Feita à imagem e semelhança de Ángeles, a esposa falecida do autor, Ana é personagem criada para pagar «una deuda de amor».¹²

É outra e muito sua a maneira como Ana comanda, organiza e configura a realidade familiar. Pessoa do mundo pelas relações que estabelece e mantém, pelas antenas sempre ligadas, pelo ódio à rotina, sua relação familiar é marcada pelo amor profundo pelos filhos e um grande e intenso amor de companheira, mulher e amante por seu marido. Quando os filhos universitários são presos por militância política, Ana luta ferozmente por eles, mas sem dor nem desespero; espera pacientemente que Franco, já velho, morra: «Ese hombre no va a ser eterno»,¹³ repete sem raiva. Entretanto, ao dizer *ese hombre*, Ana despojou Franco «de sus títulos, lo apeó de su pedestal, le arrancó las medallas del pecho, lo desnudó»...¹⁴

Vítima da mão opressora, Ana sabe que aquele momento não poderá durar para sempre. Ao referir-se a Franco como «ese hombre», ao desvesti-lo de seus super-poderes, tornando-o simplesmente, um mortal, Ana minimiza a força da opressão.

Em *Señora de Rojo sobre Fondo Gris* o foco do olhar delibesiano detém-se em uma mulher que lia Proust e Musil, mais amante e companheira que dona de casa, uma pessoa que manteve íntegro seu espírito crítico e seu direito à liberdade e à felicidade, apesar da repressão. Em Ana, Delibes resgata a certeza de que, apesar de tudo, pode-se conquistar e viver o espaço do amor, do sonho, da alegria, da esperança e da fé. Com Ana,

10. Delibes, Miguel. *Cartas de Amor de un Sexagenario Voluptuoso*, p.151.

11. Id., *Señora de Rojo sobre Fondo Gris*, p.13

12. Esse fato, revelado já em diversas entrevistas e artigos, foi repetido por Delibes durante o encontro que a autora deste ensaio teve com o escritor, em sua residência de Valladolid, em 27 de maio de 1994.

13. Delibes, Miguel. *Señora de Rojo sobre Fondo Gris*, p.35

14. Id., ibidem, p.36.

metáfora de uma outra Espanha, Delibes estabelece um diálogo crítico com a Espanha cinza de Franco.¹⁵

Como quem administra remédios homeopáticos, Miguel Delibes instila, gota a gota, elementos e dados da vida espanhola, fatos sem muita importância aparente e que, em um segundo, ao saltar de uma esquina do texto, ganham vida e importância, esclarecem e / ou inquietam. Sutilmente, o produtor textual leva o leitor a viver a experiência e os conflitos de personagens reveladores, curiosos e, como dissemos, intensamente humanos.

Se o discurso oficial mostra apenas o que interessa à construção da imagem do «Estado Católico» onde reina a «paz» mantida, paradoxalmente, pelo aparato de repressão montado na Espanha de pós-guerra, a obra de Miguel Delibes é um documento que revela, discreta, mas agudamente, a face oculta de um país sob a mão de ferro de Franco.

Ao elaborar sua obra, Delibes recupera esteticamente dados de um período historicamente obscuro que se foi dando a conhecer graças ao trabalho dos escritores espanhóis de pós-guerra; porém, mais que esse mérito, há outro, tão importante quanto o anterior e profundamente humano: ao fazer ecoar a voz da sociedade, Miguel Delibes denuncia não só a guerra (em que, para ele, não há vencidos nem vencedores; em uma guerra, especialmente a civil, só há perdedores), mas também uma organização social que condena os homens à violência, à exploração, ao paternalismo, à hipocrisia, à opressão, ao medo, à solidão...

Bibliografía

Alvar, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Gredos, 1987

Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1966.

— *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino, 1973.

— *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Madrid: Destino, 1983

— *La censura de prensa en los años 40*. Valladolid: Ámbito, 1985.

— *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino, 1991.

Guerrero, Obdulía. «Miguel Delibes y su novela *Cinco horas con Mario*». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 210, 1967, p.614-621.

Leguineche, Manuel. *Cuadernos para el Diálogo*. Madrid: Edicusa, no. 128, mayo de 1974, p.48-50.

Pauk, Edgard. *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor*. Madrid: Gredos, 1975.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1975.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Universidade Federal Fluminense



15. Estou usando o conceito de diálogo de M. Bakhtin.

Entre las señales de los dioses y la voz del pueblo. Una lectura de *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo

Graciela Ravetti Gómez

Por eso, porque es piadosa, honro a los celestes
por amor a la tranquila voz del pueblo,
pero por amor a los dioses y los hombres,
¡no descance ella siempre demasiado a gusto!
Hölderlin¹

El poeta, dice Heidegger, se posiciona entre los dioses y el pueblo. «Es un ser arrojado fuera _afuera, hacia ese “en medio”, entre los dioses y los hombres». La esencia de la poesía es concebida así como histórica, fundamentalmente anticipadora de un tiempo histórico aunque se trate de la única *esencia esencial*² a que puede aspirar el hombre. El poeta se mueve en un aparente vacío desde donde «realiza la verdad» no sólo para sí mismo, sino para su pueblo.

El poeta nombra a los dioses y nombra a todas las cosas en lo que son. Ese nombrar no consiste en que algo ya conocido antes sea provisto sólo de un nombre, sino en que al decir el poeta la palabra esencial, mediante esa denominación, lo que es resulta nombrado como lo que es. Así es conocido como ente. Poesía es auténtica fundación del ser.³

1. Citado en Heidegger, Martin: «El origen de la obra de arte y Hölderlin, Ser y esencia en la poesía». En: *Arte y Poesía*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1958.

2. *Ibidem.*, p. 60.

3. *Ibidem.*, p. 61.

Américo Ferrari,⁴ analizando «las grandes obsesiones» de Vallejo, encuentra un aspecto frecuente en toda su poesía que radicaría en el carácter fragmentario, negativo o mutilado como se le presenta la realidad, su forma de percibirla. Es un modo muy peculiar en Vallejo, el de ver la existencia como imperfecta. Los estados de ausencia y de vacío parecen penetrar en su sensibilidad dejándolo en un punto cercano a la disolución personal, al vacío existencial. En contraste con ello, una voluntad de plenitud y de vida se presenta como el reverso de esa moneda haciendo sospechar la existencia de una totalidad indivisible. El poeta que es Vallejo se mueve entre el ser y la nada, entre la esperanza y la desolación. En ese espacio, ese lugar exclusivo, como el que adjudica Heidegger al Poeta, es donde encontramos una veta de análisis interesante y rica: es el lugar que media entre la fragmentarización y la plenitud, entre el vacío desesperante y la esperanza de un mundo mejor, entre el individualismo del «hombre en la jaula social», de que hablaba Max Weber y el hombre comprometido con la utopía socialista. Dice Ferrari:

La conciencia de un desnivel entre la idea o el proyecto de una vida realizada en la unidad, y la presencia de la delusoria realidad constituye el terreno en el que brota el sentimiento de lo absurdo y de la contradicción que tanta importancia tiene en la obra.⁵

Reflexionamos sobre la poesía como lenguaje primordial, el nombrar fundante; por otro lado, la pensamos como la conciencia profunda de la historicidad que va mucho más allá de la crónica de sucesos más o menos importantes, la historia del hombre viviendo en el mundo, todos los hombres, cada hombre. Vallejo es uno de ellos que escribe en la época de la eclosión de las vanguardias. La elucubraciones sobre las vanguardias de los años veinte coinciden en destacar algunos aspectos que las definen: la autorreflexión literaria, (aunque Heidegger ve la metapoesía en todos los tiempos); el arte difundiendo las nuevas ideas sobre la sociedad como autofundada, cuyas raíces sólo podrían ser encontradas en la acción de los hombres y no fuera de ella descartando metafísicas. Marshal Berman⁶ reflexiona sobre los conceptos defendidos tanto por Marx en *El Manifiesto Comunista*, como por Nietzsche, en *Más Alla del Bien y del Mal*: la modernidad, en la que todo está impregnado de su contrario,⁷ y el peligro y la ambigüedad a que está sujeto el hombre moderno aun ansiando un futuro diferente. Berman escribe:

Notable y peculiar en la voz que Marx y Nietzsche comparten no es sólo su ritmo ansioso, su vibrante energía, su riqueza imaginativa, sino también su rápida y brusca mudanza de tono e inflexión, su presteza en volverse contra sí misma, cuestionar y negar todo lo que fue dicho, transformar a sí misma en un largo espectro de voces armónicas o disonantes y distenderse para más allá de su capacidad en la dirección de un espectro siempre cada vez más amplio, en el intento de expresar y agarrar un mundo donde todo está impregnado de su contrario, un mundo donde «todo lo que es sólido se deshace en el aire».

4. Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila, 1972, p. 52.

5. *Ibidem*, p. 53.

6. Berman, Marshal. *Tudo que é solido desmancha no ar*. Aventura da modernidade. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

7. *Ibidem*, p. 21.

Es fácil pensar a Vallejo en esos términos, inmerso en una sociedad que la modernidad ha profanado, en el decir de Marx; la desantificación, la secularización de la vida, la pérdida del halo de que habla Benjamin. El ejercicio intelectual del paradigma utópico contribuye a proporcionar respuestas a la gran cuestión de la modernidad que mencionábamos antes, la de pensar a la sociedad como auto-instituida, sin apoyos en órdenes exteriores al mundo. La sociedad «desencantada», según la expresión de Max Weber, pero que no está desprovista de sueños y de su propio sistema de representaciones imaginarias. Este sentimiento propicia el nihilismo, denunciado por Marx y Nietzsche,⁹ a la vez que provoca la fundación de un nuevo tipo de utopía, apartada del ámbito religioso, fuera de sus parámetros. En la lucha contra ese no-ser, ese vacío de significado, es donde se da la lucha incesante de Vallejo por ir más allá de falsas trascendencias, trabajando por esa esencia esencial de que habla Heidegger, «verdaderas trascendencias», aunque la materia prima sea la cultura puesta a precio, que ha entrado en el mercado y como tal es clasificada: nada es sagrado, todo puede venderse al mejor postor.

Entre estos dos ejes de significación se desenvuelve tanto la forma como el sentido de la poesía de Vallejo y de esa manera trataremos de verlo en su último libro: *España, aparta de mí este cáliz*. Primero, la tensión unidad/disolución, y segundo, la trascendencia/materialidad. Mi propuesta es que lo formal de la poesía de Vallejo, su aparente incomprendibilidad y dificultad, parte de que responde a estos parámetros y pueden explicarse desde estos ejes tanto sus aspectos formales como temáticos.

España, aparta de mí este cáliz

I. Lectura del Himno a los voluntarios de la patria.

La lectura de un poema despierta un conjunto de expectativas de interpretación, provocadas por las convenciones de la lírica. Jonathan Culler¹⁰ lista como convenciones que rigen los posibles modos de significación de un poema: la atemporalidad, la completud en sí mismo, la coherencia a nivel simbólico, la actitud que se expresa y las disposiciones tipográficas que pueden recibir interpretaciones espaciales o temporales. Cuando leemos el texto como un poema, nuevos efectos pasan a ser posibles, aunque las convenciones del género producen una nueva gama de signos. En primer lugar, Culler se refiere a la distancia y a la impersonalidad inherentes a la poesía y observa que el mejor método de descubrir este aspecto de la función poética es el de partir del reconocimiento de los deícticos y de sus efectos en el lector en el acto de leer/interpretar. Los deícticos son rasgos «orientadores» de la lengua que se relacionan con la situación en que se produce la expresión: en poesía nos interesan fundamentalmente los pronombres de primera y segunda persona (generalmente relacionados con «el hablante» y «la persona a la que éste se dirige»), los artículos y demostrativos anafóricos que se refieren a un contexto externo y no a otros elementos del discurso, los adverbios de lugar y de tiempo cuya referencia depende de la situación en que se produce la expresión (aquí, allí, ahora, ayer)

9. *Ibidem*, p. 99.

10. Culler, Jonathan. *La Poética Estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, Anagrama, 1975.

y los tiempos verbales, especialmente el presente no intemporal. Lo que nos interesa en este primer acercamiento es observar la distancia que estos déicticos establecen o determinan entre el poema y la situación real. La pregunta es qué hacer con el yo poético y con el tú al que se dirige, cómo interpretarlos, teniendo a la vista la significación integral. Los déicticos nos conducen no a un contexto externo sino a una situación ficticia, nos remiten al modo invocativo-profético, a la energía de anticipación del espíritu poético, que es lo que decía Heidegger en el comentario inicial: el poema es esencialmente anticipatorio. Culler dice que la tradición poética usa déicticos espaciales, temporales y personales, para que el lector se imagine una escena: el discurso de un hablante ante una situación particular.

En el primer poema de *España... el Himno a los voluntarios de la República*, ya el planteo inicial nos coloca ante una primera convención literaria: es un himno. Himno es, según la tradición y el diccionario, una composición poética en alabanza de Dios, de la Virgen o de los santos; o una composición poética en loor de los falsos dioses o de los héroes; o una poesía cuyo objeto es honrar a un hombre célebre, celebrar una victoria u otro suceso memorable, o expresar gozosamente, con cualquier motivo, impetuoso júbilo o desapoderado entusiasmo.¹² Los héroes que serán loados en este poema son los voluntarios, los milicianos españoles, los combatientes a favor de la República durante la Guerra Civil española. Son varios los estudios existentes sobre este poema asimilando la figura simbólica del miliciano con la significación de Cristo; especialmente minucioso es el trabajo de Guzmán.¹³ Siendo un himno, la motivación primera nos conduce a leer esa composición tal como la propia definición de himno nos sugiere. Sabemos que alabaremos jubilosa e impetuosamente a algo y que ese algo son los voluntarios de la patria, esa patria que es España. España que no es la patria de todos los lectores y tampoco del autor —peruano—, lo cual ya nos lleva a pensar en una primera relación semántica algo anómala si tenemos en cuenta las condiciones de la enunciación de quien escribe «patria/España». El lugar se configura como un imaginario social histórico: en el momento en que Vallejo escribe el poema, para muchos España era candidata a patria de la revolución, al lugar donde comenzaría el orden nuevo, el lugar de la utopía. Las fronteras, dentro de la utopía marxista a la cual por momentos el poeta parece adherir, están condenadas a desaparecer, el mundo será patria para todos. Genette dice sobre la poesía que su esencia está en el tipo de lectura que el poema impone a sus lectores, y este poema nos impone leerlo desde las nuevas ideas del mundo sin fronteras, la patria del proletariado.

La determinación del yo y el tú poéticos es singularmente significativa ya que el drama es el conflicto interior del yo frente a la lucha exterior, pragmática, del tú. Es la mente del hablante en crisis frente a la praxis del tú que ha elegido un camino y lo sigue, aun enfrentando la muerte, la tortura, los campos de concentración, en fin, la guerra. Todos esos estados destructivos llevan, paradójicamente, a la preservación de la dignidad, al cre-

12. Alonso, Martín. *Enciclopedia del Idioma*. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano. Madrid, Aguilar, 1958. Esta enciclopedia será referencia obligada a lo largo del trabajo cuando se trate de especificaciones lexicales.

13. Guzmán, Jorge. *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991.

cimiento espiritual, a la base de la formación del colectivo héroe moderno. En contraste con esto, el yo, preservando su integridad física al no ir a la lucha, es destruido interiormente con la tortura mental y el sufrimiento espiritual. A la preservación material corresponde la desintegración interior, así como lo contrario se confirma en cuanto al tú colectivo: en la praxis que conduce a la muerte física, al sufrimiento del cuerpo, se basa la grandeza espiritual. Dice Guzmán, refiriéndose a este poema, que la primera estrofa dice de «la extrema perturbación que produce en el hablante la acción de los voluntarios, pero la concreción y la cualidad de ese trastorno son miméticamente difíciles de aprehender».¹⁴ Tanto el yo como el tú sufren desplazamientos que me parecen marcar partes del poema. En la primera estrofa, de 21 versos, el yo es un hablante de quien sabemos que es una persona torturada por la imposibilidad de ir a la lucha, no podemos saber todavía si se trata de un poeta aunque diga, en el verso 5, escribo. El tú son los milicianos, claramente representados y aludidos en fuertes vocativos retóricos y figurados con adjetivos que glorifican, heroifican, ese referente: miliciano de huesos fidedignos.

En las segunda y tercera estrofa, versos 22 a 36, el yo no está marcado por ningún déictico específico, por eso su identidad se hace ambigua y depende de la interpretación del lector, de su conocimiento de convenciones, de su bagaje cultural, de sus convicciones políticas, de su capacidad por construir el mundo situacional sugerido por el poema. Lo que cambia sustancialmente es el tú. El hablante bruscamente deja de dirigirse a los milicianos para hablar en tercera persona a un oyente indeterminado, parece hablar al mundo en general, y reflexiona, pregona, discursa, medita, filosofa. Habla de historia, de cómo todo comenzó

Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera
y soberanamente pleno, circular,
cerró su natalicio con manos electivas;
arrastraban candado ya los déspotas
y en el candado, sus bacterias muertas...

En los versos 37 a 39 vuelve al tú inicial

Tal en tu aliento cambian....

En los versos 40 a 51, se retorna a la historia, esta vez a la cultural, para dar fundamento a las ideas. De la arenga a la historia, el poema va a buscar aquellas figuras de la literatura y de la cultura en general que, con sus actitudes combativas ahora son cimientos del fuego de los españoles desangrándose en los campos de batalla. Serán Calderón, Cervantes, Quevedo, Coll, Cajal, Teresa de Ávila, Lina Odena. Los cuatro versos siguientes, entre paréntesis, serán una reflexión de filosofía de la historia:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitido
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna)

14. Guzmán, *op.cit.*, p. 122.

Cerrado el paréntesis, vuelve a su vocativo imperioso y de homenaje exultante. Es ese miliciano, ese tú persistentemente aludido, quien es la voz del pueblo, la imagen señera que da sentido a la historia. Es una manera especial de ser revolucionario que se mueve entre dos polos que podrían ser antagónicos pero que son, en realidad, retroalimentantes. El ser español y el ser universal, el tener una manera peculiar de luchar y el de que esta manera tenga la posibilidad de ganar significado para la historia del mundo entero. Por eso dice que distribuye españas (con minúscula, por tratarse de una sinécdoque) a los toros, toros a las palomas, pero que todo es obra de proletarios que quieren trascender las fronteras, mueren de universo, en un cruzamiento de referencias culturales que inventan esa situación ficticia que obliga al lector a crear el mundo posible de la cultura universal pero integrada: es Dante y es españolísimo, todo en sincrética unidad.

tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!

A partir del verso 90, nuevamente retorna al canto impersonal, sin deícticos, en que no hay ni *yo* ni *tú* marcados, que se extiende hasta el verso 113. Desde el verso 114 hasta el v. 139, el *tú* sigue cargándose de especificidad: es obrero, redentor, voluntario italiano y soviético, de todos los puntos cardinales. Es un llamado a cada uno de los sufrientes habitantes del mundo para que acudan a esa cita universal que es la lucha en España. Todos están invitados al banquete de la guerra que traerá un mundo nuevo, todos están siendo llamados a ser héroes de esa causa.

En el verso 140, vuelve a la reflexión y al deslocamiento. Adquiere aquí un tono de narrador-testigo, de comprometido vocero, en que dirá la «verdad»; el poema se transforma en un comprometido legajo de acusaciones para que todo el mundo conozca las atrocidades que se cometen en España, para que los menos decididos tengan más elementos para decidirse. En España matan, destruyen. Es el comienzo de preparación de la síntesis final, en que la disolución y la fragmentarización comienzan a ceder y a dar lugar a un sentimiento de paz integradora a través del reconocimiento de la función del poeta. En este fragmento, el hablante acusa, hace uso de su saber y de su don lingüístico para dar testimonio.

El tono invocativo-profético que caracteriza a la poesía se realiza a través de las convenciones que «sacan el poema del circuito ordinario de la comunicación». ¹⁵ El descubrir esas convenciones temáticas y formales nos permiten entrar con más profundidad en el significado del poema.

En la última estrofa, desde el verso 154 hasta el v.176, el *tú* se transforma en vosotros y el tiempo verbal usado es el imperativo: matad, hacedlo. Y reaparece, en este final, el *yo*, ahora identificado: *soñé que yo era bueno...*

¿Por qué el poeta se vale de esos recursos, qué quiere alcanzar con eso? En principio, inducir al lector a dos movimientos: la acción y la reflexión, que a su vez, responde a los vaivenes del sentimiento y del pensamiento del hablante. Actuar conscientemente en la destrucción de un orden social negativo, poner manos en la masa en la construcción del proyecto político y reflexionar sobre la importancia y el sentido que esa acción tiene y debe tener. La voz del poeta, decíamos al inicio, se sitúa entre la de los dioses y la del pueblo.

¡Hacedlo por la libertad de todos,
del explotado y del explotador,
por la paz indolora —la sospecho
cuando duermo al pie de mi frente
y más cuando circulo dando voces—
y hacedlo, voy diciendo,
por el analfabeto a quien escribo,
por el genio descalzo y su cordero,
por los camaradas caídos,
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!

El hablante asume aquí implícitamente su condición de poeta, para quien y por quien escribe: a quienes (analfabetos) y por quienes (los genios descalzos). Su poética parece responder a la creencia en el genio creador del hombre, de todos los hombres, independientemente de su condición social o cultural. El ser poeta no es un factor de poder, es un privilegio que implica compromiso, responsabilidad. El poeta es la voz del pueblo que puede dar, y debe hacerlo, materialización a los sueños, a las aspiraciones, a los deseos, a los sufrimientos, al dolor y al goce, de los hombres. Esa es la poética explícita de Vallejo, su lucha se materializa en ese espacio. De modo que, con respecto a esta primera convención a que nos enfrenta la poesía, la de la impersonalidad, vemos como la construcción del sujeto lírico se nos hace obligatoria de interpretar a pesar de que las aparentes discontinuidades nos despierten, como condición necesaria para la comprensión del poema.

La segunda expectativa citada por Culler, es la de que todo poema es leído exigiéndole el que sea una unidad; en ese sentido nuestra tendencia como lectores es la de procurar establecer coherencia y completud entre las partes. En este poema, hemos respondido a esa expectativa explicando cómo encontramos la unidad en el juego de tensión entre los dos polos representados por el inicial movimiento indeciso del intelectual temeroso y la praxis del miliciano que va a la lucha con coraje y en la posterior síntesis tranquilizadora del poeta que encuentra su misión en la lucha de signo intelectual, la de ser voz del pueblo, su intérprete. Ese soñé que era bueno es una forma de conciliación; el poeta, en paz, sabe que tiene un lugar en la lucha: es el poeta de la guerra y de la paz futura, es la voz de la utopía.

II. Imaginarios sociales en *España, aparta de mí este cáliz*

De la lectura de este poemario de Vallejo, los temas relacionados con los imaginarios sociales y, especialmente, con el tema de la utopía, me parecen destacados. En primer lugar, es claro el desarrollo de un subtexto en que se despliega el tema de uno de los mitos políticos de la modernidad, el de la Revolución, tratado por Vallejo en el sentido de la *humanización* de la lucha, la *personalización* de las batallas. Es éste un rasgo distintivo de su poética y un matiz marcado de su ideología personal en la que conviven aspectos del cristianismo, de la religiosidad india y del marxismo, ¹⁷ fundamentalmente en la idea utópica del fin de la historia con el triunfo del proletariado.

17. Guzmán, en el libro citado, se dedica con minuciosidad a este tema en toda la obra de Vallejo. También Ferrari estudia las imbricaciones ideológicas del marxismo, específicamente en el tema de la utopía, en la obra de Vallejo.

¹⁵ Culler, *op. cit.*, p. 236.

El mito político de la Revolución tiene claro origen en la Revolución Francesa y todos los signos por ella producidos tuvieron amplia repercusión en los imaginarios modernos producidos en la cultura occidental. Es allí donde se originaron las significaciones que se refieren a la conmoción de las estructuras políticas y sociales, la búsqueda de las nuevas legitimidades, los conflictos políticos y sociales que son marcados por la acción de grandes multitudes revolucionarias.¹⁸ Dice Baczko que los revolucionarios, ante la incertidumbre de lo que les espera, sienten la necesidad de imaginar escenarios posibles en un futuro cercano y por eso

el clima afectivo engendrado por el hecho revolucionario, los impulsos de miedos y de esperanzas animan necesariamente la producción de imaginarios sociales.¹⁹

Así, el propio pueblo va creando los símbolos que identifican su movimiento y a ellos mismos, los poetas e intelectuales que participan de las luchas, ayudan en este proceso creativo; así surgen las ideas compartidas de qué es lo que es lo viejo y qué es lo nuevo, qué es lo antiguo, caduco y que debe ser reemplazado y qué es lo deseable, lo que surgirá después de terminada la lucha y que sólo puede ser imaginado, creado, simbolizado por las mentes más creativas para ser apropiado luego por todos. De ese modo las significaciones imaginarias son corporizadas, las ilusiones generalizadas toman forma y se generan símbolos, emblemas, ritos, ceremonias, vestimentas, que sirven para distinguir a quienes están de un lado o de otro, las formas de comportamiento, las actitudes que identifican las partes en juego. Lo que es evidente es que, en los procesos revolucionarios, se está en busca de un nuevo lenguaje que venga a representar la realidad nueva que surgirá después del término de la lucha y, si la poesía es el lenguaje esencial y fundacional de la cultura, es entonces un lugar privilegiado para la materialización de dichos imaginarios. El poeta recoge los símbolos colectivos, los reelabora, inventa otros, anticipa. La fuerza de estos imaginarios reside en que se asientan en la emoción de las personas y empujan, dan fuerzas para proseguir, afirman a todos en sus creencias y ayudan a la cohesión de los grupos. De modo que la creación y divulgación de estos imaginarios no se sitúa en un nivel solamente espiritual o mental sino que son verdaderos hechos revolucionarios, tan reales como una batalla, tienen auténtico poder de transformación. El símbolo se corporifica y la muchedumbre, al proyectar delante de sí su imagen ideal, la de una Nación que se levanta contra la tiranía y la violencia,²⁰ se fortalece. El término *utopía*, acuñado por Thomas Morus en el siglo XVI, permanece hasta el siglo XVIII y XIX, como definición de un modelo abstracto e imaginario de un Estado, de una Sociedad, en los cuales se proyectan todas las aspiraciones y sueños de una sociedad más justa.²¹ En el siglo XX, especialmente después de Karl Mannheim y Ernest Bloch, se amplía el concepto y pasa a ser no un lugar idealizado sino, en primer lugar, un *topos* de la actividad humana orientada hacia un futuro, un *topos* de la conciencia anticipadora y de la fuerza

18. Baczko, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, p. 39.

19. Baczko, B. *op.cit.*, p. 39.

20. *Ibidem*, *op.cit.*, p. 40.

21. Münster, Arno. Ernest Bloch. *Filosofía da práxis e utopia concreta*. São Paulo, Editora Unesp, 1993, p. 23.

activa de los sueños diurnos.²² Estos conceptos nos ayudan a establecer una correspondencia entre el carácter anticipatorio- profético inherente a la poesía, como decíamos antes, y esta moderna definición de utopía, ambos aspectos practicados por Vallejo en *España...* El movimiento «hacia adelante» que caracteriza a la utopía se revela con mayor vigor en las épocas revolucionarias, por su función «subversiva», modificadora de la realidad.

En el caso de la Guerra Civil española, fue grande la producción simbólica creada espontáneamente por los combatientes y por los intelectuales que lucharon o simpatizaron, en el mundo entero, a sus propósitos. España fue saludada en todo el mundo occidental por las fuerzas progresistas como una imagen del futuro posible, el espacio del sueño que se realizaría finalmente para todos los oprimidos, el comienzo del futuro. Vallejo va a trabajar con una producción de sentido que conduce a personificar la lucha, el movimiento inverso al de masificar. Es otro eje tensional en que se desenvuelve tanto el poema que analizamos anteriormente como los otros poemas de España... El sentido es doble, no contradictorio sino complejo. La individualización conduce al significado fundamental pero se apoya, paradójicamente, en el hecho de que el sujeto es la multitud revolucionaria, el ejército popular, la muchedumbre. Por eso, no se trata de desautorizar o de ver la multitud como negativa; es ahí donde reside la fuerza de la revolución, en el hecho de ser un pueblo en lucha. Sin embargo, Vallejo no ve en esa multitud un conjunto indeterminado sino una armonía de personalidades individuales, de hombres con sus conformaciones particulares, sus dolores, sus ideas, sus esperanzas, sus ilusiones, sus angustias. La guerra es sangrienta y dolorosa justamente porque está hecha por hombres que sufren y arriesgan todo lo que tienen.

En el *Himno...*, ya desde el comienzo se observa que si bien el sustantivo voluntarios, en plural, es genérico, va luego focalizando lo particular. «Voluntario de España, miliciano». El intelectual que el poeta es, y todos los intelectuales del mundo que no están dando su sangre por la causa son, en la visión del poeta, una nada, una vergüenza. No se trata de batallas que podrían ser tratadas como abstracciones militares. ¿batallas? ¡No! ¡Pasiones! Y pasiones precedidas/ de dolores con rejas de esperanzas, / de dolores de pueblo con esperanzas de hombres! Es decir que, lo que está allí desangrándose, son hombres con sentimientos bien humanos.

En el *poema III*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

Como vemos no es un combatiente anónimo, un ser sólo portador de ideales, sino un hombre, cuyos errores de ortografía son signos que aluden al contexto social y cultural

22. *Ibidem*, p. 25: *O que caracteriza, segundo Bloch, o sonho diurno (Tagtraum) é essa qualidade que exprime, como o sonho noturno, construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas mantendo simultaneamente o eu. Este «eu» afirma-se e manifesta-se também nos sonhos diurnos, sem exercer a menor censura; deixa livre curso à imaginação.*

en el que vive, su grado de escolaridad, sus posibles trabajos y ocupaciones: seguramente un agricultor, que, para más datos, llevaba entre sus cosas una cuchara. «Pedro también solía comer». Todos esos detalles sacan al hombre del anonimato de la revolución colectiva y de la guerra para acercar un amigo, un ser igual a nosotros, a tantos que conocemos y amamos, a tantos Pedros Rojas, cuya preocupación frente a la muerte había sido el no dejar caer la lucha y por eso escribía ese viba, para que la revolución se propagara entre los reticentes, para que prendiera entre los contrarios; para dar coraje a los que venían atrás. Así se tornan *ideas-fuerza* los imaginarios sociales. Ese viba no es una simple anotación, es un llamado firmado por un hombre que asume su lucha y llama para que, por ejemplo, los rumores destructivos sobre el comunismo internacional que asustan a los burgueses y a los nacionalistas no sigan corriendo de boca en boca. Para dejar claro que no es un agente extraño el que acaba de ser abatido en combate, no, es un ciudadano de Miranda de Ebro, igual a todos; el combatiente no es una fuerza oscura que vino a posesionarse de España, atentando contra sus valores tradicionales, agente del «comunismo internacional». Y el poeta agrega, para más datos:

a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel
que nació muy niñín, mirando al cielo
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos.

El personaje Pedro, se construye poco a poco, un poco persona, un poco mito; lo que era y lo que seguirá siendo después de muerto, la inmortalidad de su vida simbólica está garantizada mientras haya quien lo aliente. *Pedro y sus dos muertes. Rojas, del héroe y del mártir*. Dentro del alma de ese hombre muerto cabía el *alma del mundo*. Si bien era un hombre común, solía *vivir dulcemente en representación de todo el mundo*. Por eso es rescatado por el poema para ser transformado en un muerto símbolo, inclusive con sus humildes pertenencias, la *cuchara muerta viva, ella y sus símbolos*. Lo han obligado a morir; está muerto, pero la rebeldía radical del poeta le levanta estatura heroica: después de muerto, Pedro se levantó, besó su catafalco, lloró y escribió. Por eso su cadáver estaba lleno de mundo.

Y es un hombre que, para más datos, tenía una mujer, la Juana Vázquez.

En el poema VI hay otros hombres como Ernesto Zúñiga, a quien el hablante se dirige en particular. *Herido de vida, sus andrajos son hoy la pompa de España*. Un muerto con un zapato, que se torna símbolo de ese imaginario que Vallejo retoma: todo indica que la guerra la está llevando a cabo el pueblo pobre. No son extranjeros ni tampoco las elites. es el pueblo, los pobres, los ignorantes, los pasionales. Américo Ferrari ve en el zapato un símbolo de la muerte, usado también por Miguel Hernández.

En el poema VII es Ramón Collar, yuntero y soldado, Ramonete, que tiene suegro, mujer, cositas, arado, caballos. En el poema X, cuando el soldado pisa, sin querer, cadáveres, toca testículos, brazos; en el poema XII, cuando de la fuerza de todos surge la vida, es posible la resurrección de los muertos con la fuerza de la solidaridad, la significación más profunda está en revelar que los cadáveres no son impersonales o anónimos, la muerte les ha quitado el aliento pero no la identidad y la naturaleza simbólica. La función de los muertos es la de garantizar la mejor vida de los sobrevivientes. En su esfuerzo por mitificar los hechos particulares, el hablante elabora símbolos, partiendo de imágenes que tradicionalmente simbolizarían la pobreza, por ejemplo, y que ahora se

transforman en parte del imaginario colectivo, transfiriendo su significación; el poco valor conduce a la dignificación máxima. *Tus huesecillos ... forman pompa española*. Lo que era símbolo de humildad se transforma en simbología de realeza. Baczko dice que el campo de las experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas. El dispositivo imaginario asegura a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales, tan complejas como variadas, la codificación de expectativas y esperanzas así como la fusión, en el crisol de la memoria colectiva, de los recuerdos y de las representaciones del pasado cercano o lejano. Ese dispositivo imaginario es un esquema que tanto ayuda a la interpretación como a la valoración.²³ Los poemas de este libro, *España...*, tienen también valor de código de interpretación y de valoración de las experiencias que, por nuevas, eran difíciles de entender. El hablante lírico va tomando elementos que puedan ser leídos como símbolos de la nueva visión del mundo que se está gestando.

El futuro es una señal y un subtexto relacionado con la utopía, presente en todos los poemas. Desde decir que el mundo está español hasta la muerte, el rezar ese «Padre Polvo que vas al futuro», hasta el último poema en que se trabaja en una especie de contrautopía, la otra cara posible del futuro, de la cual el poeta, con su visión anticipatoria, avisa del peligro. ¿Qué puede suceder si cae España? Se prevé una agonía mundial que, por contraste, parece conducir a la concepción de una resurrección mundial. El problema se sitúa, entonces, en tono apocalíptico: los males sobrevendrán si eso sucede. Desde la utopía se dice que vendrá en siete bandejas la abundancia, todo en el mundo será de oro súbito y el oro mismo será entonces de oro. Se amarán todos los hombres, comerán, beberán, descansarán, hablarán los mudos, los tullidos andarán, verán los ciegos, escucharán los sordos. Américo Ferrari dice que

el poeta aspira a una sociedad justa, sin opresión ni miseria, en la que el hombre se realice totalmente, en la unidad colectiva. Esta aspiración, que aparece en *Poemas Humanos*, se manifiesta plenamente en los poemas inspirados por la guerra de España. Pero la orientación hacia lo social no supone en modo alguno una ruptura de la unidad de la obra poética, pues la visión del mundo del poeta no se modifica en lo esencial: el centro de inspiración social no constituye así un nuevo tema en Vallejo, sino la nueva expresión de viejas obsesiones...²⁴

Desde el individualismo de *Trilce* hasta el humanismo y el utopismo marxista también relacionado con las ideas del cristianismo primitivo y del socialismo utópico, el camino recorrido por Vallejo es complejo. Podemos pensar que se trata de un camino que parte de aquel *Hay golpes en la vida, yo no sé...*, de *Los Heraldos Negros*, para terminar en *...si la madre España cae —digo, es un decir— salid, niños del mundo; id a buscarla!*, para el poeta la realidad no es ahora un golpe de Dios, o algo indescifrable, sino una construcción del intelecto y de la voluntad, producto del deseo y del interés de los hombres. La utopía es un impulso hacia adelante, un deseo de inventar y de dar cuerpo al anhelo más profundo de quienes, como Vallejo, buscan dar forma social a la paz, la igualdad, la fraternidad, el bien común, el amor, o sea, valores que reconocemos como

23. Baczko, *op. cit.*, p. 30.

24. Ferrari, *op. cit.*, p.172.

pertencientes a vários segmentos de la historia: son las banderas de la revolución francesa y del humanismo al que dio origen, del marxismo, del cristianismo primitivo... Vallejo fue un hombre de batallas y su figura., con el tiempo, lejos de desgastarse, cobra valor profético. Su no adscripción ciega a un partido, sus diferencias y matices con respecto a las ideologías, sean religiosas o políticas, anticipan la caída estrepitosa de los fanatismos estrechos. La anticipación de Vallejo, en este último poema, prevee la destrucción de los ideales en el propio seno de la revolución española. O, como dice el poema XIV, *¡Cuidate, España, de tu propia España!* aunque luego finalice con el llamado a los niños del mundo a edificar la utopía.

Graciela Ravetti Gómez
Universidade Federal de Minas Gerais



Borradores de um estilo futuro: César Vallejo em Moscou

Ronaldo Assunção

Llego a Moscú al amanecer. El tren viene de Leningrado, y es en los comienzos del otoño.

C. Vallejo, *Rusia en 1931*

1. As primeiras viagens: 1928 e 1929¹

César Vallejo chega em Paris em 1923. Após passar por muitas dificuldades econômicas e por uma crise pessoal aguda, o poeta peruano se dedica a ler e saber tudo sobre o marxismo e principalmente sobre a revolução russa e a experiência do socialismo que se estava gestando no Leste europeu. Esse interesse se acentua à medida que Paris (e a Europa de modo geral) vai deixando de ser o modelo hegemônico cultural. Vallejo realiza um contato mais direto com essa nova experiência em outubro de 1928, quando faz sua primeira viagem à Rússia. Um ano mais tarde, em outubro de 1929, realiza uma outra, completando, assim, uma primeira etapa de contato com o socialismo russo.²

1. Vallejo faz uma terceira e última viagem a Moscou, em 1931. No presente trabalho, situo a análise somente em torno das duas primeiras viagens.

2. É curioso observar que Vallejo não foi o primeiro latino-americano a ser atraído pela capital russa. Essa cidade misteriosa foi, em 1787, o cenário de passagem de outro libertário latino-americano, Francisco de Miranda, o grande líder venezuelano, precursor dos movimentos de independência dos países da região. De sua viagem pela Rússia nasceu o seu *Diário de Moscú y San Petersburgo*, de onde cito uma passagem que prefigura, utopicamente, o olhar do poeta peruano: «En fin, por sendas intransitables y desnucaderos, (...) avistamos la gran ciudad de Moscú (...) cuya meseta de palacios, jardines y chozas todo junto, le da alguna similitud con Constantinopla. Sobre el camino hay varias casas de campo muy bien situadas, con abundancia de árboles, alamedas alrededor, y las cercanías de la ciudad por todas partes parecen agradables y pintorescas.» Em: *Diário de Moscú y San Petersburgo*. Caracas. Ayacucho. 1993. p. 13.

Após estas duas viagens, a problemática em torno da revolução e tudo o que possa estar ligado a ela: arte, política, literatura, etc., começam a ocupar um papel determinante na prática discursiva do poeta, como se observa na sua bibliografia.³

Apesar da relevância que teve a experiência russa na trajetória artística de Vallejo, é curioso observar como há poucos estudos da crítica em torno desse tema, principalmente se comparado ao grande número de trabalhos sobre a sua poesia. Um dos questionamentos iniciais que assaltam ao juízo crítico é, por que a Rússia? Por que Moscou? Não resta dúvida de que a profunda crise pessoal que o poeta enfrenta no final dos anos 20, bem como o desencanto com Paris e a crise da sociedade capitalista do pós-guerra na Europa, tenham contribuído para a mudança de caminho, mas isso não responde satisfatoriamente a pergunta. Esse processo na verdade é muito mais complexo do que se possa imaginar, pois é reflexo da trajetória de um artista que tem como princípio a mobilidade dialética, em que nada está já determinado e fechado. Para Vallejo, a história é um movimento constante, fragmentado, em que toda representação se coloca como um ensaio; como borradores em processo e em busca permanente: «nada en la vida ha llegado: nada está entero, todo acusa el solfeo, el divino borrador; en todo pugna una superposición de ensayos y elevaciones, digo, una trayectoria en que la luz y la sombra rozan entre sí sus ruedas, como en ángelus eterno. Así es el orden de los destinos, la función de la sangre. Sacudir-se de los números enteros! Marchar a puente encabritado siempre, y siempre entre dos bandas (Oh! Nietzsche, bello alienado), así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encima de todo lo probable.»⁴

Possivelmente esse afã de experimentar e de estar em busca permanente de novas configurações para a sua sensibilidade poética, tenha motivado o espírito viajante de Vallejo a se deslocar, mais tarde, à Rússia. É sabido que em 1928 Vallejo recebeu da Embaixada peruana uma quantia em dinheiro para regressar ao Peru, no entanto, desiste de voltar e utiliza-se do dinheiro para ir de viagem à União Soviética. Tudo indica que Vallejo não desejava somente conhecer de perto o socialismo na Rússia, como tinha a secreta esperança de viver em Moscou.

Segundo Jean Franco, no período que compreende a segunda metade dos anos 20 e início dos 30, tanto para Vallejo como para outros latino-americanos, o socialismo propunha uma nova ética e uma nova causa. No caso de Vallejo, é notória a profunda mudança que sofrerá o seu pensamento. Até então, Vallejo estava muito influenciado por um

3. Nesse período, escreve alguns dos textos mais significativos de sua produção lírica, narrativa, dramática e crítica. Entre eles estão os poemas publicados postumamente com os títulos de *Poemas en Prosa: Poemas humanos e España, aparta de mí este cáliz*, escritos, na sua totalidade, depois de 1932. No ano de 1930-31 escreve o romance *El Tungsteno*; o conto infantil *Paco Yunque*; as peças de teatro *Lock-Out*, *Entre las dos orillas corre el río*, *Colacho hermanos* e *La piedra cansada*; os textos críticos, *El arte y la revolución*, *Contra el secreto profesional*, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* e *Rusia ante el segundo Plan Quinquenal*, além de publicar um total de duzentos e noventa e seis artigos e crônicas entre 1923 e 1938, estampados em vários jornais e revistas da América e Europa, (cf. Puccinelli, Jorge. «Notas sobre la presente edición y otras...») Em: Vallejo, César. *Desde Europa. Crónicas y Artículos (1923-1938)*. Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987.

4. Vallejo, César. *Crónicas*. Prólogo, recopilación e notas de Enrique Ballón Aguirre. México, UNAM. 1984. Tomo I. p. 139.

Logos cristão. Porém, esse discurso vai dando lugar, a partir de seu contato mais intenso com o marxismo e a revolução socialista, a um Logos marxista-leninista. Nesse sentido, «como creía que el lenguaje literario tenía que forjar nuevas maneras de percibir el mundo, su adhesión al partido tuvo un impacto inmediato en la poética. La materialización del ideal en *Trilce* se traduce ahora en unos intentos de forjar una poética materialista.»⁵ As conclusões de Jean Franco são corretas, mas ficam no geral e podem levar a mal entendidos. É necessário aprofundar essa mudança de concepção e determinar os possíveis efeitos na prática política e poética de Vallejo. Somente a leitura minuciosa de seus textos, levando em conta a dinâmica intertextual dos mesmos (poemas, artigos, crônicas, relatos, epistolário, teatro), permite rastrear, aqui e ali, dados esclarecedores de sua escritura nesse período.

Partindo dessas premissas, destacaria o livro *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, (1931), na confiança de ele sustentar um estudo em torno da experiência vivida por Vallejo na Rússia e seus reflexos no pensamento do mesmo. O texto, definido pelo autor como de «reportagem social», pode ser visto também como relato de viagem; como a leitura que faz o viajante de um texto enigmático como é a própria Rússia.⁶ Na «nota do autor à edição espanhola», Vallejo tem a preocupação de esclarecer os motivos que o levaram à Rússia: «quiero decir (...) que yo avaloro la situación actual de Rusia, más por la velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno revolucionario —que constituyen el dato viviente y esencial de toda historia—, que por el índice de los resultados ya obtenidos, que es el dato anecdótico y muerto de la historia (...). La trascendencia de un hecho reside menos en lo que él representa en un momento dado, que en lo que él representa como potencial de otros hechos por venir.»⁷ As idéias que o autor destaca aqui são essenciais para se entender a sua compreensão da revolução. De fato, o que atrai e entusiasma o olhar do poeta não são, como se poderia supor, os resultados já obtidos, que para ele são «dados anecdóticos e mortos da história», mas sim, o ritmo, a velocidade, o «espírito» do fenômeno revolucionário que constituem o dado vivo e a essência da história. O que significa dizer, a rigor, que o contexto histórico mundial de então exigia mudanças radicais não só no campo artístico, mas também no campo da política. Sem essa, na verdade, qualquer ruptura no campo da arte tende a cair no vazio, pois este está estreitamente vinculado ao fenômeno político. Paris se coloca, nesse sentido, apenas no campo da revolução artística. Na política, o que predomina, é o conservadorismo opressor e prepotente da burguesia. Moscou, por outro lado, coloca-se como o cenário de mudança de ambas. É uma espécie de oficina experimental para uma nova política e uma nova estética, os «borradores de um estilo futuro». Nesse contexto, Vallejo está inclina-

5. Franco, Jean. «La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas Póstumos*». Em: Vallejo, César. *Obra poética*. Edição crítica. Introdução e coordenação de Américo Ferrari. Madrid. Coleção arquivos/UNESCO. 1988. p. 592.

6. Em carta ao poeta espanhol Gerardo Diego, escrita em 20 de agosto de 1931, Vallejo ressalta: «en estos días salió un libro mío sobre Rusia, que no se lo envío porque no creo que le interese. Es un reportaje social, más periodístico que literario.» Em: Vallejo, César. *Epistolario general*. Valencia. Pré-Textos. 1982. p. 237. Na verdade, como veremos, essa obra é mais que uma simples reportagem social. Nela, Vallejo prefigura o seu projeto utópico em direção ao socialismo e a uma cultura proletária que estava em gestação na Rússia. Esse projeto utópico se manifesta de forma mais intensa —e é uma das chaves de leitura para se entender a sua concepção política e prática poética—, no período que vai de 1928 a 1932.

7. Vallejo, César. *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima. Labor. 1965. p. 9.

do muito mais para um processo que indica mudanças concretas no espaço da política, do social e do artístico, que para uma Paris da tradição de ruptura, marcada por um intelectualismo abstrato e em crise. O que está em evidência em Moscou é o processo histórico de transformação que abre perspectivas novas não só na Rússia mas em outros países. Os resultados desse processo, pelo menos nesse momento, ficam em segundo plano. O que é importante e revolucionário é o efeito de «frisson», o seu caráter experimental e revolucionário; é ver a revolução como espetáculo, que em Vallejo se configura no entusiasmo que possibilita «otros hechos por venir», ainda que, no desenrolar dessa experiência, o poeta fraqueje ao absolutizar a própria revolução, levado por uma visão positivista e linear do processo histórico revolucionário. No entanto, o que se manifesta de forma mais intensa, nesse primeiro momento, é, sem dúvida, o caráter experimental, dinâmico e descentrado do cenário moscovita, que possibilita novas configurações poéticas e políticas para Vallejo.

Além do mais, o cenário moscovita é um cenário de ruínas, ruínas da história. Nelas o artista moderno encontra a possibilidade de poder se configurar novamente o futuro; e esse futuro estava ali, no presente, fundindo-se, como indica Beatriz Sarlo, com a arte. A Rússia revolucionária surge como o terreno propício para se construir o «novo». É dentro desse contexto de experimentação e de possibilidades, que o país dos bolcheviques coloca-se como ponto de referência para artistas e intelectuais de todas as partes.

A capital da revolução oferece-se, assim, como o cenário aglutinador dessa experiência e um dos pontos a partir do qual o poeta pode ler e julgar: «la ciudad más grande del mundo: Moscú. La justicia, el amor universal, etc.»⁸ Mais do que isso, Moscou não será apenas o cenário observado, documentado, mas principalmente vivido, o espaço de uma nova vivência para Vallejo e outros artistas e intelectuais que por ali passam. «Uma vivência do futuro», para usar uma expressão de Raymond Williams, que se configura em autêntica experiência. De fato, Vallejo confessa, em dezembro de 1928, «voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas.»⁹ O que confirma a hipótese de que, ao escrever *Rusia en 1931*, Vallejo estava buscando não só descrever o objeto que via, porém, mais do que isso, ele busca construí-lo. É curioso observar que, no seu relato, o poeta coloca-se, por um lado, como o protagonista do enunciado, e por outro e simultaneamente, coloca-se como o protagonista da enunciação, mobilizando no momento da escritura (momento da experiência) as figuras (signos) que configuram o objeto narrado ou construção narrativa. Nessa construção narrativa elabora um significado essencialmente ideológico, ou imaginário, se entendemos o conceito de imaginário a partir das idéias de Roland Barthes, ou seja, o processo de construção imaginária se configura como «a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) preenche o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica).»¹⁰ Assim, a experiência se dá «a posteriori» à vivência. A experiência é o instante de sistematização da vivência (conjunto de percepções e idéias que foram assimiladas), e que voltam em relação dialética no presente vivido. Como assinala Walter Benjamin, «cada uma de nossas experiências possui efetivamente um con-

8. Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Lima. Mosca Azul. 1970. p. 140.

9. *Epistolario general*, cit., p. 190.

10. Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeiras. São Paulo. Brasiliense. 1988. p. 155.

teúdo que ela recebe de nosso próprio espírito.»¹¹ Nesse caso, a experiência está repleta de sentido e imaginação espiritual. «Talvez ela possa ser dolorosa para aquele que a persegue, mas dificilmente ela o levará ao desespero.»¹² Toda experiência só é válida, nesse sentido, se se constitui como o resultado da interação crítica do homem e seu passado (a vivência —que também se coloca como a tradição) e com o seu presente, produzindo, nessa interação crítica, configurações novas. Esse processo dialético pode ser hostil ao espírito «e aniquilar muitos sonhos que florecem», mas em contrapartida, «é o que existe de mais belo, intocável e inefável, pois ela jamais será privada do espírito se nós permaneceremos jovens.»¹³ Esse conceito benjaminiano de «espírito-experiência» caracteriza o escritor viajante, Vallejo, na Rússia. Texto que busca traduzir, de forma crítica, os acontecimentos vividos, ressaltando suas formas de efeito, de passagem. *Rusia en 1931*, oferece sinais de um ritmo novo que está em processo, não apenas na história da Rússia, mas na do próprio poeta. Em última análise, podemos dizer que o que Vallejo vê é o resultado de uma construção, que se configura a partir de Moscou, e que é expressão de imagens de um mundo melhor, de uma nova forma de ser e viver e que poderá não só vir a se realizar, como já se realiza em grande medida.

2. A relação de Vallejo com Moscou

Assim como Paris, Moscou terá um papel determinante na experiência artística e política de Vallejo. Será também o espaço onde o poeta olha para dentro de si próprio, permitindo o reencontro consigo mesmo e com o mundo. O processo de reeducação do olhar permite ver velhos e novos problemas a partir de novas figuras.

A cidade coloca-se como uma sorte de folha em branco em que o artista trata de dar vida e sentido, configurando-se também como um enigma a ser decifrado. O primeiro mistério que surge ao olhar do poeta no cenário moscovita é a inexistência de uma multidão. Moscou é uma cidade sem sujeito, sem a massa. Onde estão os dois milhões e meio de habitantes de Moscou? A ausência da massa nas ruas é um dos primeiros resultados da nova política dos bolcheviques, que determina uma nova rotação das semanas, estabelecendo que cada quinta parte da população desfruta de repouso semanal, enquanto os demais trabalham. «De este modo, y siguiendo el turno, para unos, el día de reposo es hoy; para otros mañana, y así sucesivamente.»¹⁴ Essa imagem inicial de Moscou mostra que a sua dinâmica está, em certa medida, condicionada a um certo controle que determina o ir e vir das pessoas. Se por um lado esse controle ajuda para o bom funcionamento do fluxo urbano, por outro, é signo de que em algum determinado ponto central, alguém exerce o poder de decidir o que, quando e como deve ser o movimento cidadão. É preciso estar atento para esses sinais, pois o cenário moscovita mobiliza pontos de tensão reveladores. Um desses pontos gira, por um lado, em torno do espetáculo que a multidão articula nas ruas (onde está latente a espontaneidade e as manifestações sub-

11. Benjamin, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. de Marcus V. Mazzari. São Paulo. 1984. p. 24.

12. *Ibid.*, p. 24.

13. *Ibid.*, p. 25.

14. *Rusia en 1931*. cit. p. 14.

jetivas das pessoas), e por outro lado, está o centro hierarquizado e controlador, que se organiza no espaço fechado das cúpulas do poder instituído. Essa tensão acentua-se ainda mais na medida em que paralelamente a essa Moscou ordenada, que está em processo de modernização, convive uma outra Moscou, por essência híbrida, deslocada; por vezes caótica e primitiva, que o olhar atento do poeta observa: «burgo, entre mongol y tártaro: entre búdico y cismático-griego, Moscú es una gran aldea medieval, en cuyas entrañas maceradas y bárbaras se aspira todavía el óxido de hierro de las horcas, el orfín de las cúpulas bizantinas, el vodka destilado de cebada, la sangre de los siervos, los granos de los diezmos y primicias, el vino de los festines del Kremlin, el sudor de mesnadas primitivas y bestiales.»¹⁵ A cidade mostra as suas chagas, signo de um passado de luta que se mantém como fator propulsor de novas formas: «junto a las ruinas del pasado anterior a 1917, se advierten las ruinas y devastaciones producidas por la revolución de octubre y las guerras civiles que la siguieron.»¹⁶ Demarca, assim, o seu movimento contínuo, é um cenário que se faz no confronto direto entre a cidade da tradição e a cidade moderna, propiciando uma nova dinâmica, aberta, experimental.

Nesse contexto, o confronto entre Moscou e as metrópoles ocidentais é inevitável, pois permite ver o que é realmente inovador e o que se conserva intacto na tradição. Como observa Vallejo, do ponto de vista social, Moscou não se diferencia das demais cidades. Comparando as estruturas sociais com as leis de resistência que regem a arquitetura, Vallejo vai dizer que «del cielo para arriba, pueden cambiar y ensayarse todos los estilos de construcción.»¹⁷ No entanto, nunca se conseguirá colocar abaixo ou fazer desaparecer o solo. «El suelo, en arquitectura no está evidentemente inmóvil, sino que se mueve respecto del subsuelo y no respecto de la atmósfera ni de lo que se hace en la atmósfera. Desde ese punto de vista, puede asegurarse que la vida ciudadana de Moscú no difiere de la de París ni de las otras capitales burguesas.»¹⁸ O que diferencia, então, Moscou das demais cidades não é o solo (ou subsolo), iguais para todas, mas o movimento que esses elementos articulam na interrelação com os seus habitantes; ou seja, na superfície, no cotidiano citadino; ali é onde elas se diferenciam: «no hay en Rusia cabarets, ni cafés, ni recepciones sociales, en fin, nada de lo que entre nosotros se llama vida mundana: visitas, bailes, tertulias, partidas de poker, de ajedrez.»¹⁹ O lado lúdico da vida está incorporado ao trabalho: «se trabaja siempre con placer y se distraen siempre con utilidad, es difícil saber de una manera precisa, cuándo la ciudad trabaja y no se divierte y cuándo se divierte y no trabaja.»²⁰ A dinâmica revolucionária cria e articula novas formas de convivência comunitária: «en el teatro, en el club y en el estadio, bullen en el fondo de cada acto y de cada movimiento un esfuerzo tan serio y un empeño tan vigilante de creación colectiva, que tampoco sabe uno si la reunión está divirtiéndose o si está trabajando.»²¹ Moscou inaugura, enquanto cenário da revolução, novos valores. A noção de trabalho é colocada a partir de outras perspectivas. Este funde-se com o lúdi-

15. *Ibid.*, p. 16.16. *Ibid.*, p. 16.17. *Ibid.*, p. 82.18. *Ibid.*, p. 82.19. *Ibid.*, p. 83.20. *Ibid.*, p. 83.21. *Ibid.*, p. 83.

co; Moscou não é uma festa, no sentido burguês, de luzes, boemia, etc., mas é uma festa no trabalho, uma grande festa coletiva, vivida por todos. O trabalho não é apenas o meio de subsistência, mas também um meio de confraternização, que só pode nascer dentro de uma experiência social revolucionária.

Seguindo as pegadas de Vallejo, este encontra, no novo cenário, uma das manifestações mais sublimes nas relações entre os homens, e uma constante na sua poética, a questão do amor. Como se manifesta o sentimento amoroso na sociedade socialista? No país do proletariado, essa manifestação humana assume novas cores. O amor que une um casal, por exemplo, na sociedade russa é distinto do amor na sociedade burguesa. Dentro dos padrões capitalistas, como lembra Vallejo, «amar a un descamisado, a una persona que apenas gana para no perecer de hambre o que carece de nombre y brillo social, o que no llegará nunca a conseguirlos, ni a mejores entradas económicas, constituye una locura y un desplante.»²² A relação amorosa, no mundo burguês, tomando o termo no sentido amplo, ou seja, não só o amor entre duas pessoas, determina, quase sempre, um pacto de classes, que está condicionado a diversos fatores: família, posses, capital cultural, etc. O que está em jogo são os interesses de classe e não os sentimentos em si mesmos. Esse procedimento individualista de classe, produz, como assinala Vallejo, «un sin número de apetitos y preocupaciones egoístas: el afán de distinguirse de los otros, aventajándolos a todo precio; la vanidad, la concupiscencia, el sibirismo, la pereza con todos sus vicios y cobardías.»²³ Assim, as relações burguesas se dão, a rigor, apenas nos limites de uma mesma classe, preservando seus privilégios e diferença de classe.

Na Rússia essa prática deixa de existir na medida em que as classes sociais também deixam de existir: «el individualismo y sus apetitos derivados tienen un freno dentro de un nuevo equilibrio colectivo y dentro de un nuevo orden jurídico y moral.»²⁴ O que possibilita o nascimento do amor não são os interesses de classe, mas um sentir verdadeiramente humano, afetivo e livre. Não surpreende, então, aos olhos do poeta, ver pelas ruas e praças de Moscou uma jovem jornalista abraçada a um pedreiro, ou a porteira de hotel convivendo com o diretor de sindicato. São esses novos valores que vão debilitando as relações individualistas e implantando novas configurações éticas e morais. Para Vallejo, esse fator é elementar para uma nova sociedade, e imprescindível para a realização da sociedade socialista.

Outro elemento essencial que o poeta mobiliza, e que se relaciona diretamente com a questão do amor, está centrado no conceito de coletividade, que na Rússia se faz na prática: «a la base del mundo proletario está (...) el instinto colectivo, motor y punto de arranque del equilibrio social.»²⁵ A coletividade se desenvolve no seio de uma comunidade que se pauta em uma nova ética; a ética da justiça social e de liberdade. Essa nova sociedade que se constrói na Rússia vem seguida, como resultado mais imediato, de uma alegria e espontaneidade que afloram por todos os lados. É o entusiasmo e a força de um povo sabedor de que «él, como individuo, es algo viviente e importante en la colectividad, pues sus ojos ven por sí mismos todos los días que lo poco que él hace o dice pesa directamente en los negocios colectivos.»²⁶ Esse entusiasmo, que se reflete no rosto e

22. *Ibid.*, p. 94.23. *Ibid.*, p. 95.24. *Ibid.*, p. 96.25. *Ibid.*, pp. 119-120.26. *Ibid.*, pp. 112-113.

gestos das pessoas, encontra abrigo no olhar do poeta, que constrói a sua própria imagem e visão da história. Ora, o que Vallejo está vendo é, em última análise, o que ele sempre expressou utopicamente em seus textos: o fim da dor, da injustiça, da fome, do vazio que habita no ser humano e no mundo que ele desumanizou. Enfim, uma nova maneira de ser estava se gestando, e isso é o essencial na concepção de uma sociedade e de uma cultura proletária para Vallejo.

Sinal dessa nova sociedade, é o fato de que as relações sociais entre os russos, de modo geral, estão determinadas pela tensão entre uma classe e uma cultura emergente que está em processo de formação, o proletariado, e uma velha, que está morrendo, a burguesia, que se mantém aqui e ali, mas sem consistência. Essa relação é vista, por exemplo, dentro dos teatros de Moscou, onde, «al primer golpe de vista se nota la división de la multitud en dos clases de espectadores: de una parte, el proletariado, de otra, los nepmans, la diplomacia, y los concesionarios de empresas extranjeras. No sólo es cuestión de trajes, sino de cabezas y ademanes. La línea divisoria es tan ostensible como no he visto nunca semejante en ningún teatro europeo (...). El aspecto social de los teatros de Moscú denuncia el espíritu entrañablemente democrático o, para ser más exato, proletario de la clientela.»²⁷ Como se pode depreender da leitura de Vallejo, a grande questão que está sendo colocada aqui, é que a fronteira que separa as duas classes não se dá apenas nos traços externos, como os trajes, mas principalmente por uma questão de procedimento, de modo de ser, de pensar. O que está sendo tensionado é uma cultura proletária nascente versus uma cultura burguesa decadente. O proletário não quer ser igual ao burguês nos seus hábitos, costumes; no seu modo de ver um pássaro, uma árvore, etc. Ele quer ser diferente, um modo de ser diferente, «propia del alma proletaria». A cultura burguesa não combina com esse novo modo; ela se pauta no individualismo, na exarcebção da razão, no controle e na propriedade privada como modo único de existência, enquanto que a classe operária se constrói a partir do coletivo e da distribuição dos bens culturais e materiais, que se vincula dialeticamente com a sociedade como um todo. Obviamente, a questão do controle, por exemplo, não é inerente apenas ao sistema capitalista. As práticas de coação e controle por parte do comando central do Partido Comunista russo são frequentes, como a própria história mostrará. Vallejo, no entanto, mostra-se criticamente tímido nesse sentido. Entusiasmado pelo poder de sedução que o espetáculo da revolução oferece, tende, às vezes, a absolutizá-la, perdendo seu efeito de choque, de possibilidades que não passam necessariamente por um caminho único e conduzido por uma cúpula. Porém, o que mais o fascina é a gestação de uma cultura proletária que se pauta no princípio da igualdade e do conjunto: «ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. Pas de vedettes. Todos se nivelan a la misma altura social.»²⁸ É um novo sentir, uma nova história que se processa, cujo protagonista principal é a classe proletária e seu espírito de coletividade, de alegria, de espontaneidade. A cultura proletária vai demarcando sua maneira própria de ser, afastando-se, assim, cada vez mais do modo de ser e das práticas da cultura burguesa. «Un inmenso abismo separa (...) el alma de un obrero del alma de un burgués»,²⁹ declara um personagem da peça

27. *Ibid.*, pp. 117 e 119.

28. *Ibid.*, p. 120.

29. Vallejo, César. *Teatro completo*. Prólogo, tradução e notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima. Universidade Católica do Peru. 1979. Tomo I. p. 128.

dramática de Vallejo, *Entre las dos orillas corre el río* (1930), e esse abismo aumenta mais se observarmos o processo de produção cultural nos países capitalistas modernos a partir da experiência vivida por Vallejo na Rússia. Enquanto no mundo capitalista, a produção cultural, (estritamente vinculada às técnicas modernas de produção e reprodução: rádio, cinema, tv, vídeo, etc.), transforma-se em mercadoria para consumo em massa ou das massas, numa sociedade coletivizada/socialista, os bens culturais não têm caráter de mercadoria, pois são socializados e acessíveis a todos, como ocorre, de fato, nas exposições, cinemas, teatros, etc. Assim, para Vallejo, «en un orden burgués, la igualdad y la fraternidad han sido y serán imposibles, puesto que el desenfrenado individualismo que supone la sociedad capitalista es la puerta de entrada de todas las competencias y guerras, que no de la solidaridad y concordia sociales.»³⁰ Nesse sentido, pela primeira vez na história, caberá aos trabalhadores fazerem nascer uma nova ordem social, uma nova ética de justiça e solidariedade, afastando-se, definitivamente, do modelo opressor e individualista da sociedade capitalista. Por mais positivista e linear que seja essa leitura, ela simboliza, no entanto, um estado de angústia e de solidariedade que sempre estiveram presentes num poeta inconformado com o seu mundo e que potencializa utopicamente a possibilidade de que a nova aurora que nascia no Leste europeu poderia, de fato, mudar os rumos da história, inaugurando uma nova cultura e uma nova ética.

3. O homem e a técnica na sociedade socialista futura

He visto tres obreros trabajar y hacer un perno: eso es socialismo de la producción.

He visto a cuatro compartir una mesa y un pan: eso es socialismo de consumo.

C. Vallejo, *El arte y la revolución*

Como vimos nos itens 1 e 2, Vallejo chega a Moscou quando a revolução já havia completado mais de dez anos desde o triunfo de Outubro. O país, depois de tantas guerras, recolhe seus cacos e dá início a um profundo processo de reconstrução e construção de uma nova Rússia, não apenas para fazer de novo, mas para fazer diferente.

A revolução de outubro, e posterior modernização, coincide também com a revolução no campo artístico. A Rússia impulsiona a inovação não somente na política e na técnica, como também na literatura, nos estudos da poética, pintura, música, cinema, teatro e arquitetura. Como lembra Boris Schnaiderman, «os romancistas de luvas de pelica, os poetas de salão e de porta de confeitaria, os estetas refinados e transcendentais, haviam tomado em grande parte o destino do exílio. A Rússia procurava estruturar-se em novas formas, sob novos princípios, e o arrojo e inovadorismo tanto dos poetas como dos estudiosos da literatura condiziam com o espírito dos novos tempos.»³¹

Um dos movimentos pioneiros de vanguarda artística e que mais se harmonizou com a modernização industrial do país foi o Futurismo russo ou Cubofuturismo. O movimento futurista russo lançou um único manifesto, «Bofetada no gosto público», publicado em 1912 tendo à sua frente o poeta Vladimir Maiakovski. Num primeiro momen-

30. *Rusia en 1931*, cit. p. 119.

31. Schnaiderman, Boris. «Prefácio». Em: *Teoría da Literatura*. Os formalistas russos. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Pliveira Toledo. Porto Alegre. Globo. 1987. p. XI.

to, o Futurismo se opõe radicalmente à poesia simbolista do final do século XIX, e, num sentido mais amplo, a tudo o que havia sido feito até então, como se observa no seu manifesto: «aos leitores do nosso povo, primitivo, inesperado. Somente nós somos o rosto do nosso tempo. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal. O passado é estreito (...). Lancemos Puskin, Dostoievski, Tolstoi, etc., no navio do nosso tempo.»³² No entanto, o Futurismo russo deve muito à rica tradição simbolista, que preparou o caminho para o desenvolvimento de sua estética.³³ A importância do Futurismo russo não se deu apenas nos seus procedimentos estéticos. Sua estética serviu como base para os estudos em torno da linguagem poética do Círculo Lingüístico de Moscou e principalmente o grupo OPOIAZ (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética), que passou a ser chamado de Formalismo russo, precursor do estruturalismo lingüístico e literário.

Assim, em meio aos novos ventos que vinham da França, principalmente com as vanguardas, o «Esprit Nouveau», e as mudanças políticas-econômicas-sociais do país (através da NEP e posteriormente os Planos Quinquenais), os artistas russos ingressam de vez no espírito de «construção e de síntese» da era moderna.

O período de maior sintonia entre o Futurismo e as técnicas industriais, assim como com o comunismo, se configura na segunda fase desse movimento. Reunidos em torno do jornal *Lef* e posteriormente *Nóvi Lef* (1928), filiam-se ao Partido Comunista e se autointitulam «comunistas-futuristas», período também em que se voltam intensamente à técnica e seu caráter utilitário. Desta forma, assinala Krystyna Pomorska, «seu programa é agora utilitário e técnico: ao invés de ficção, artigos de jornal; ao invés de poesia, artigos políticos rimados. Seu princípio é a economia de tempo e a máxima aproximação com a indústria. A obra de arte agora se iguala ao trabalho dos operários.»³⁴ Assim, o Futurismo, e demais manifestações artísticas, como a literatura e a arquitetura fundem-se ideologicamente com o comunismo. Essa tendência, não obstante, irá recuar drasticamente com a ascensão definitiva de Stalin ao poder e a consequente mudança da política cultural do país.

Essa rápida introdução ao contexto cultural russo se faz necessária para poder aprofundar a problemática da arte (e do homem) e sua relação com a técnica a partir das idéias de Vallejo. Sendo assim, é importante entendermos qual a compreensão que o poeta tinha da técnica e que importância terá na sociedade socialista futura. Vallejo acreditava piamente que o desenvolvimento da técnica era fator «sine qua non» para a manutenção e realização do socialismo. A técnica permitiria a emancipação do proletariado do jugo da escravidão capitalista, bem como dos riscos e sacrifícios que o trabalho rústico representa para os trabalhadores. Essa concepção o aproxima sensivelmente do entusiasmo das vanguardas russas dos anos 20, particularmente o Futurismo. Na Rússia, o poeta via com grande entusiasmo os avanços que a indústria soviética vinha tendo em vários setores: fábricas, minas, portos, ferrovias, eletrificação, etc. Esse crescimento permitiria aos trabalhadores gozarem de maior conforto em todos os sentidos, fazendo nas-

32. Manifesto do Futurismo russo: «Bofetada no Gosto Público». Em: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis. 9ª ed. Vozes. 1986. p. 127.

33. Sobre o movimento simbolista russo e sua relação com o futurismo na Rússia, ver Krystyna, Pomorska. *Formalismo e Futurismo*. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva. 1972. Particularmente cap. II.

34. *Ibid.*, p. 57.

cer, como resultado das novas relações com os meios de produção e o espírito da coletividade, também novos valores éticos, ou seja, junto com a autonomia econômica do país, viriam os benefícios materiais e culturais para todos. Seguindo por esse caminho, enquanto o avanço técnico nos países capitalistas, com suas maravilhas mecânicas, colocam-se a serviço de poucos e como meio de opressão, como indica Vallejo, «una selva de acero en que desarrolla el drama regresivo y casi zoológico de indefensos trabajadores»,³⁵ que, como animais, agonizam pela ruas, acotovelando-se pelos metrô e ônibus, na sociedade socialista, por outro lado, o avanço da técnica é socializado, e esta é colocada em benefício de todos, e não como meio de escravidão e coisificação do homem.

Não é por acaso, então, que a questão da máquina surge em alguns de seus poemas póstumos. Da máquina —e de tudo quanto se relaciona a ela: ruídos, metais, movimentos, e o próprio homem—, retira Vallejo elementos poéticos para uma épica fabril. Assim, alude ao

Fundidor del cañon, que sabe cuántas zarpas son acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales.³⁶
(«Parado en una piedra»)

Em «Salutación angélica», admite:

Yo quisiera, por eso,
tu calor doctrinal, frío y en barras,
tu añadida manera de mirarnos
y aquesos tuyos pasos metalúrgicos,
aquesos tuyos pasos de otra vida.³⁷

Há nesses versos uma referência metonímica ao trabalhador bolchevique, «tu calor doctrinal» e os seus «pasos metalúrgicos»; o homem não é uma máquina, mas se relaciona com ela e incorpora sua dinâmica no desejo de construir novas práticas. Homem e máquina colocam-se como protagonistas que fundam os «pasos de otra vida». Passos muitas vezes ameaçados pela obsolescência a que o mundo maquinico impõe e que, no poema, se dramatiza na tensão entre elementos «futuristas» (os passos metalúrgicos) e arcaizantes (aquesos). Entretanto, Vallejo retira dessa tensão o fluxo e os potenciais de uma nova ordem, que não antagoniza o homem à máquina, mas mostra que é nessa tensão com os meios de produção, que o operário adquire sua consciência de classe; ou, em outro sentido, pensar a arte a partir da máquina, é pensar em outras configurações artísticas, como indica Benjamin, em «A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica», inaugurando novas formas de sensibilidade na relação do homem consigo mes-

35. Rusia en 1931, cit., p. 21.

36. Vallejo, César. *Obra poética completa*. Introdução de Américo Ferrari. Madrid. Alianza. 1989. p. 230.

37. *Ibid.*, p. 207.

mo e com o seu mundo. «Los materiales artísticos —diz Vallejo— que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad.»³⁸ Assim, relacionando-se criticamente com a técnica moderna, o homem, em vez de alienar-se, humaniza-se, pois na concepção de Vallejo, o trabalho é fator fundamental de uma nova ética, e que se desdobra em uma nova estética, «la estética del trabajo». O poeta busca articular uma unidade orgânica entre função técnica e forma artística, de onde retira a dinâmica da cultura proletária: «el caso más elocuente de solidaridad social es ver varios obreros que levantan una piedra.»³⁹ Por trás do entusiasmo de Vallejo está um profundo desejo de ver aniquilado o individualismo e a opressão entre os homens, e poder transcender o sofrimento e a morte. A nova sociedade que Vallejo vislumbra inauguraria uma nova era de justiça, amor e fraternidade entre os homens. O operário bolchevique, e seu modo particular de ser, anima profundamente o espírito do poeta, que declara:

Mas sólo tú demuestras, descendiendo
o subiendo del pecho bolchevique,
tus trazos confundibles,
tu gesto marital,
tu cara de padre,
tus piernas de amado,
tu cutis por teléfono,
tu alma perpendicular
a la mía,
tus codos de justo
y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.⁴⁰
(«Salutación angélica»)

Pode-se ver nesses versos, carregados de um sentido religioso e místico («angélico») —prova de que Vallejo, ainda que não fosse um católico convicto, não era também um marxista ortodoxo—, uma evocação ao novo homem bolchevique, expressão de uma nova sensibilidade e humanidade, «subiendo del pecho»; expressão de amizade, de carinho de marido e pai para com o outro, «gesto marital/tu cara de padre». São também os gestos de igualdade e justiça entre os homens, «tu alma perpendicular/a la mía/tus codos de justo». Por fim, a manifestação mais sublime e transcendental desse novo homem, que não é mais apenas o homem bolchevique, mas todos os homens, que se faz universal, acima de raças, culturas e nações, é a realização plena da utopia de uma sociedade socialista internacionalista. Essa sociedade porá abaixo as fronteiras que separam os homens, e dará a cada homem a condição de ser um cidadão universal, com «un pasaporte en blanco en tu sonrisa».

No seu afã de ver se concretizar a causa revolucionária, Vallejo não poupa críticas a aqueles intelectuais ou artistas que não abraçam verdadeiramente esta nova causa. Aquelles intelectuais que se camuflam por trás da retórica vazia e descomprometida. «Los intelectuales —afirma— son rebeldes, pero no revolucionarios.»⁴¹ Sua crítica se estende

38. *El arte y la revolución*, cit., p. 100.

39. *Ibid.*, p. 145.

40. *Obra poética completa*, cit., p. 206.

41. *El arte y la revolución*, cit., p. 138.

também aos que são incapazes de ver os limites que subjazem à toda teoria: «hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego, tratar de meter y encuadrar la vida a horcajadas y a majicones, dentro de esa teoría. La vida viene, en ese caso, a servir a la doctrina en lugar de que ésta sirva a aquélla.»⁴² A posição crítica de Vallejo mostra que seu entusiasmo com o socialismo não o impedia de ver os limites da teoria marxista, bem como dos que fazem dessa teoria um objeto de adoração. Se as idéias são importantes, mais ainda o são os fatos que estão constantemente colocando-as em cheque. A teoria não pode ser absorvida ou imposta dogmaticamente e servir de escudo a aqueles que a detêm, usando-a em prol de seus interesses particulares e egoístas. «El pensamiento —diz Vallejo— es la facultad que más se presta a los resortes de fraude y mala fe, de truco y tinterillaje.»⁴³ De fato, Vallejo mostra que acredita numa nova sociedade a partir da organização e da prática dos trabalhadores e não tanto de uma vanguarda intelectual que se coloca sempre acima dessa organização proletária. Acusa, por exemplo, a André Breton de ser «un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio.»⁴⁴ Para ele, Breton se enganava ao pensar que a revolução se fazia a partir de cima: «Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus crisis de conciencia.»⁴⁵

Não seria apressado dizer, pelo visto até aqui, que a experiência de Vallejo na Rússia contribuiu e confirmou suas convicções de que a Rússia poderia colocar em prática a utopia de uma sociedade socialista futura. Mas é preciso ressaltar que os protagonistas dessa nova era nascem, para Vallejo, da prática revolucionária da classe operária, e é a partir dela, e de suas lutas, que o entusiasmo do poeta se acentua. Vallejo volta da Rússia convicto de que é possível realizar esse sonho e mudar o rumo da história. Suas expectativas serão malogradas, anos mais tarde, pelos novos rumos tomados pela revolução russa que, a rigor, já vinham se configurando nesse período. No entanto, suas convicções políticas libertárias não morrerão jamais. Mesmo nos momentos de crises mais profundas, os problemas de seu tempo encontraram no poeta peruano um espaço de reflexão. Foi assim com a Guerra Civil Espanhola e a luta contra o fascismo. Ainda nos seus últimos e dolorosos dias, sua poesia se alçava numa fé e amor incondicional à causa que defendeu, assim declara aos

Proletarios que mueres de universo, en que frenética
armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico,
tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición
a tus inimigos!⁴⁶

42. *Ibid.*, p. 89.

43. Citado por Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México. Joaquín Mortiz. 1971. p. 150.

44. *El arte y la revolución*, cit., p. 76.

45. *Ibid.*, p. 77.

46. *Obra poética completa*, cit., p. 283.

Ombro a ombro com os homens e seus problemas, a poesia e o homem Vallejo se doaram à história completamente, plenamente, e a experiência do socialismo na Rússia é a tentativa mais fecunda realizada por Vallejo na busca de realizar a utopia socialista.

Ronaldo Assunção
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Árbol adentro, la poética interior de Octavio Paz

Diego Martínez Torrón

Recuerdo que mi primer contacto con la poesía de Octavio Paz, se produjo en 1972, leyendo la segunda edición de una antología suya editada por Barral, *La Centena*.¹ La impresión que produjo en mí fue imborrable, y ello me decidió a realizar la tesina de licenciatura y la tesis doctoral sobre este autor, entre 1972 y 1975, que se convertiría luego, con muchas modificaciones, en mi libro *Variables poéticas de Octavio Paz*, que editó Hiperión en 1979, y que fue el primer libro publicado en España sobre este singular poeta aquí presente.²

Lo que me impresionó entonces de Paz fue, además de la originalidad cincelada de sus imágenes, la existencia de un pensamiento poético riguroso y creador —patente en ese bello libro que es *El arco y la lira*—,³ al mismo tiempo que su capacidad para crear una poesía profunda, metafísica, y a la vez inserta en la vertiginosa modernidad de nuestro fin de siglo. Paz me fascinó en seguida con su imaginación, su lirismo y su profundidad. A su lado todos los poetas que leíamos entonces, salvando quizás al 27 y a Cernuda, parecían de una superficialidad atroz.

He seguido después siempre el rastro de la estela de Paz. Edité *La búsqueda del comienzo* en 1980, con un estudio sobre su relación con el surrealismo.⁴ Estudié su relación con el orientalismo en un artículo inserto en el volumen de homenaje de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, que luego sería reeditado en el colectivo que compiló Pere Gimferrer —otro gran poeta forjado, con distinta originalidad, al calor de la amistad de

1. Octavio Paz, *La Centena (Poemas: 1935-1968)*, Barcelona, Barral, 1972, 2ª ed. (1969).

2. Diego Martínez Torrón, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979.

3. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1967, 2ª ed.

4. Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1980.

Paz— editado en la serie El Escritor y la Crítica.⁵ Y he publicado diversos trabajos sobre este poeta hasta llegar al último número de homenaje de la revista *Ínsula* en 1991.⁶

A lo largo de todos mis estudios sobre Paz, siempre se ha mantenido viva esa fascinación renovada. Cada vez que he vuelto a su obra, he conseguido enriquecer considerablemente mi percepción poética, he ganado en espíritu y en sabiduría humana.

La poesía de Paz surge de una honda reflexión interior, es una mística a la vez intuitiva y racional, en la que se unen Oriente y Occidente, el espíritu racionalista de la Enciclopedia, el panteísmo romántico, la imaginación surrealista, y la visión mística del Oriente que él conoció como embajador de México en la India.

Al mismo tiempo sus ensayos literarios suponen una arriesgada aventura de pensar, hoy que los semiólogos nos han sumido en un logicismo banal y pseudocientífico atrozamente estéril. Paz es por el contrario un humanista, un hombre que se arriesga al pensamiento. Ya en *El arco y la lira* tocaba con la punta de los dedos la llama de lo inefable, y escribía acerca de la inspiración:

El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está solo el poeta (...) el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior (...) Nos rodea el silencio anterior a la palabra (...) El poeta lanzado hacia adelante, tenso y atento, está literalmente fuera de sí. Y como él mismo, las palabras están más allá, siempre más allá, deshechas apenas las roza.⁷

No es fácil encontrar una definición más exacta del vértigo peligroso en que sume el acto solitario de la creación a un poeta que intente encararse con el ser, crear una concepción del mundo, procurar un auténtico pensamiento poético.

Paz es un poeta pensador capaz de llegar a lo esencial eterno, una cima a la que muy pocos autores han tenido capacidad y destino para acceder.

Quiero ahora volver, muy brevemente, y confiando se excuse la necesaria autocita, a mi libro de 1979, *Variables poéticas de Octavio Paz*. Demostré ya en mi artículo en el homenaje de *Ínsula* a Paz en 1991, la vigencia de sus hipótesis interpretativas en lo relativo a su último poemario, *Árbol adentro*, y ampliaré aquí estas ideas.

Debo decir que ese libro, que fue el primero que publiqué, realizado con amplia documentación en universidades americanas, ya prestaba atención a los problemas de contenido, a las estructuras temáticas que siempre me han interesado. Ello contrastaba con el estéril formalismo estructuralista de moda en la época, al que sin embargo debemos un intento de mayor rigor en el estudio literario. Dicho contenidismo de *Variables poéticas*, presagiaba la metodología que desarrollé luego en mis *Estudios de literatura española* (1987) y en mis tres recientes libros sobre el romanticismo español (*Los liberales románticos españoles y la descolonización americana, Ideología y literatura en*

Alberto Lista y El alba del romanticismo español).⁸ Siempre he creído que hay que recalar en las preocupaciones ideológicas de un autor, insertándolo en la cultura de su momento, y atendiendo a la temática. Intento aunar la crítica temática francesa, que hay que revitalizar, con la crítica ideológica basada en documentación irrefutable y en un estudio de contenidos que vinculen al autor con su Historia.

En el caso de mis *Variables poéticas de Octavio Paz*, establecí en primer lugar elementos de crítica interna, sistematizando en un cuerpo coherente los múltiples ensayos dispersos de nuestro poeta, como clave interpretativa para enjuiciar posteriormente su propia obra. De este modo determiné en él toda una teoría poética, que constituía una auténtica conmovición, un pensamiento poético, una visión del mundo y de la poesía. Es por ello que me he referido a Paz como a un pensador que escribe poesía.

Establecí la existencia de una estructura temática fija con cuatro elementos: la preocupación por el significado del Lenguaje o búsqueda de la Palabra Original; el tema en la Otredad; el tema del Amor y la corporeidad erótica; el tema de la Transparencia y la fusión de opuestos en el instante de revelación, con la disolución del sentido.

Esta estructura temática de cuatro brazos que había determinado en corte sincrónico, la apliqué luego diacrónicamente a toda la poesía de Paz, distinguiendo en ella tres etapas: En primer lugar el panteísmo romántico inicial —con el tema de la unidad primigenia, la palabra original, la visión panteísta de la naturaleza asociada al amor—. En segundo lugar la etapa surrealista, la «destrucción del sentido», que culmina en el libro *La estación violenta*, basada en el derroche de la imaginación, el poema crítico que quiere destruir la palabras a través de la irracionalidad. En tercer lugar la etapa orientalista que denominé «recuperación del sentido», que se centra en el espacio, el vacío o sunyata, la escritura que se borra y se disipa alcanzado el instante de fusión de opuestos, la relación entre la escritura y el cuerpo femenino, el erotismo Tantra, el acceso a la Otra Orilla prajnaparamita.

Estudié luego todo el universo simbólico de los poemas de Paz en relación a estos cortes estructurales de redes temáticas en cada etapa.

Pues bien, y espero que me hayan perdonado este breve exordio y esta necesaria autocita, imprescindible para seguir el razonamiento a que abocaré en seguida: Octavio Paz no ha cambiado sus coordenadas de pensamiento poético desde el año, 1979, en que edité mi libro. Si prescindimos de sus numerosos libros de ensayos aparecidos con posterioridad, con especial referencia al dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, comprendemos que su último poemario, *Árbol adentro*, prosigue en la línea de *Ladera Este, Vuelta*, o del magnífico *Pasado en claro*.

Árbol adentro pertenece pues a esa misma etapa última, influida por el orientalismo y por la referencia al espacio y el vacío.

Pero, ¿en qué ha cambiado, con el curso del tiempo, la poesía de Paz en este poemario que ha tardado tanto en concebir? Es la pregunta a la que intentaré responder ahora.

Trataré de demostrar que el poemario *Árbol adentro* (1987) es un libro de síntesis de las anteriores etapas de Octavio Paz, el panteísmo romántico, el surrealismo y el orientalismo espacialista. Se trata de un libro escrito desde la cumbre de la sabiduría poética. En él nuestro autor practica una poesía esencialista, que indaga como una forma de pensamiento lírico en el cosmos que rodea al hombre y en el microcosmos que lo constituye.

5. Diego Martínez Torrón, «Escritura, cuerpo del silencio», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 343-345, enero-marzo de 1979, pp. 122-44; luego en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Taurus, 1983 (El Escritor y la Crítica, Persiles nº 133), pp. 258-81.

6. Diego Martínez Torrón, «Revisión de Octavio Paz», *Ínsula*, nº 532-533, abril-mayo 1991, pp. 43-44.

7. *El arco y la lira*, ed. 1967, op. cit. p. 177.

Proema es ejemplo de esta síntesis. Y en *Decir: hacer* utiliza la paradoja como medio de juego con los opuestos que alcanzan, al ser enfrentados en la aparente contradicción, la fusión suprema en el instante de revelación, al que quiere hacernos acceder la poesía de Paz, según determiné en mi libro.

También aparecen en este poema, *Decir: hacer*, otras ideas que expusiera Paz en su poema en prosa el *El Mono Gramático* (1974).⁸ Por ejemplo los versos sobre la disipación de la escritura después del instante de revelación: «La poesía / se dice y se oye: / es real. / Y apenas digo / es real, / se disipa. / ¿Así es más real?».⁹

El poeta mantiene vivo el recuerdo de Basho, cuyas *Sendas de Oku* tradujera en 1957, y la huella que Oriente produjo en su espíritu. Creo encontré concomitancias entre la mística oriental y la mística azteca que buscaba antes en el trasfondo telúrico mexicano. Esta huella orientalista se percibe incluso en el estilo, próximo al hai-ku, de muchos poemas de *Árbol adentro*, si bien el hai-ku de Paz es una forma de sugestión para acceder a un pensamiento, busca más la esencialidad que la mera alusión de un apunte lírico.

El tema del panteísmo, asociado a la búsqueda del comienzo y la sabiduría de la palabra original, está igualmente presente en este libro.¹⁰ Así por ejemplo en los siguientes versos, llenos de delicadeza, con que termina el poema *La guerra de la Dríada o vuelve a ser eucalipto*: «tendida al pie del eucalipto / tú eras la fuente que reía, / vaivén de los ramajes sigilosos, / eras tú, era la brisa que volvía.»¹¹

Igualmente el tema del otro lado, la otra orilla, la otredad, aparece en este poemario.¹²

La paradoja, en *Intervalo*, le lleva a negar lo puesto. Ejemplo el verso: «Hechas de tiempo, no son tiempo». Con esta negación, recurso reiterado en Paz, se quiere acceder a lo inefable a que tantas veces se refiriera en *El arco y la lira*, si bien en dicho libro de ensayo la influencia existencial y panteísta prima sobre el orientalismo que se encuentra en las paradojas de sus versos posteriores.

Paz busca el instante de fusión de opuestos, de revelación suprema. El poema tiene que ser vehículo para esa iluminación, como el *satori* budista («Se disipa el instante. Sin moverme, / yo me quedo y me voy: soy una pausa»).¹³ Y también: «Hora sin peso. Yo respiro / el instante vacío, eterno.»¹⁴ En esta concepción de nuestro poeta, la escritura se convierte en reflejo analógico del universo.¹⁵

Pero al tema clásico de la fugacidad, de la disipación del instante mágico de la poesía, la disolución del sentido y de la escritura, se une en su poesía un nuevo tema: el de la propia muerte del poeta. El poeta muere, pero es escritura, y ésta permanece («Soy

8. Diego Martínez Torrón: *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987; *Los liberales románticos españoles ante la descolonización americana (1808-1834)*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992; *El alba del romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallego*, Sevilla, Alfar/Univ. Córdoba, 1993; *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993.

9. Lo publicó Seix Barral en 1974, pero había aparecido en Albert Skira, París, en francés en 1972.

10. *Árbol adentro*, op. cit. p. 12.

11. Op. cit. p. 23.

12. Op. cit. p. 148.

13. Op. cit. p. 33.

14. Op. cit. p. 36.

15. Op. cit. p. 35.

16. «Hermandad», op. cit. p. 37.

hombre: duro poco / y es enorme la noche. / Pero miro hacia arriba: / las estrellas escriben. / Sin entender comprendo: / también soy escritura / y en este mismo instante / alguien me deletrea.»¹⁷ Porque al poeta lo harán revivir, en su escritura, todos los sucesivos lectores que se sucederán a lo largo del tiempo. Es un pensamiento profundo y magnífico.

El tema de la ciudad, que ya apareciera en *Salamandra* (1962), se asocia al de la otredad, la relación del hombre aquí con su entorno de otros yos, de otros hombres. Y lo hace con su cascada de imágenes peculiar de los mejores poemas de *Libertad bajo palabra* (1958).

A Paz, por otro lado, lo define también el surrealismo. De los primeros poemas de *Árbol adentro*, en los que se mantiene en la temática orientalista, pasa después a recuperar su escritura surrealista, él que —siempre atento a la inteligencia en el poema— negó la escritura automática, compone poemas de imágenes irracionales, seduciéndonos con el prestigio de la mera belleza, el brillo fatuo de la imaginación. El poema *Esto y esto y esto*, abunda en esta técnica surrealista. Pero debe advertirse, como ya hice en mi edición de *La búsqueda del comienzo* de Paz,¹⁸ que el surrealismo de nuestro autor mantiene el interés por el sentido, posee una intencionalidad: ésta es por otra parte una característica del surrealismo de la generación del 27 frente al surrealismo francés. La inteligencia, el intelecto, están siempre presentes en la poesía de Paz, incluso cuando cede a la tentación de afluir al torrente de imágenes sorprendidas, donde se pone de manifiesto el temperamento sanguíneo y apasionado del autor mexicano.

Paz opina acerca del surrealismo también en las notas finales, en las que escribe: «El surrealismo fue un gran viento cálido de rebeldía sobre este siglo helado y cruel.»¹⁹ Y en el poema *Esto y esto y esto* dice: «El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis.»²⁰

La riqueza de imágenes en cascada puede apreciarse en *1930: vistas fijas*, pero ahora con atención a lo cotidiano, a los objetos concretos que se convierten en fluir de símbolos («calles que no se acaban nunca, calles caminadas como se lee en un libro o se recorre un cuerpo; / patios mínimos, con madre selvas y geranios generosos colgando de sus barandales, ropa tendida, fantasma inocuo que el viento echa a volar entre las verdes interfecciones del loro de ojo sulfúreo y, de pronto, un delgado chorro de luz: el canto del canario;»)²¹

También, en este poema, la alegría del «porque sí» guilleniano, el afirmarse de la propia existencia en la alegría de estar vivo, que tenía Jorjue Guillén.²²

La poesía de Octavio Paz parece un jardín cerrado para muchos y abierto para pocos, como diría Soto de Rojas. Su poesía supone el sistema de un pensamiento cerrado, ensimismado, vuelto sobre sí mismo, en donde se produce una reiteración de temas —para

17. Op. cit. p. 37.

18. Diego Martínez Torrón, «O. Paz y el surrealismo», estudio preliminar de O. Paz, *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1980, 2ª ed.

19. Op. cit. p. 201.

20. Op. cit. p. 54.

21. Op. cit. pp. 56-57.

22. Op. cit. p. 48.

quien haya seguido su trayectoria poética desde los inicios hasta la actualidad— pero con la aportación de la siembre novedosa sorpresa de imágenes diferentes.

En este poemario, *Árbol adentro*, hay poemas sugerentes de raíz hai-ku —entendido el hai-ku, según dije, de modo más intelectual que lírico—. Son poemas exactos y ceñidos.

Pero también está presente el otro estilo de Paz, en poemas derramados y caudalosos, como los que escribiera en *Libertad bajo palabra*, con la exhuberancia vital y apasionada del poeta creador de imágenes. Estas visiones en cascada pueden comprobarse por ejemplo en el poema *La guerra de la Dríada o vuelve a ser eucalipto*.²³

Por el contrario, como ejemplo de imagen exacta y sugerente: «El alba / moja los párpados del llano.»²⁴ Y también, sobre el mismo tema: «El agua del alba borraba las constelaciones.»²⁵ Y en otro punto: «la luz es tiempo que se piensa.»²⁶

El intelectualismo de Paz se hace patente en las notas finales que explican algunos poemas en una prosa muy bella. Estos poemas son a veces indescifrables sin acudir al sentimiento originario que los motivó, y que se explica en dichas notas.

Pero creo que Paz gana cuando abandona ese intelectualismo, por ejemplo en poema dedicado a su amigo *Kostas*, donde los versos se hacen afectivos, entrañables, verdaderos. *Kostas* fue un amigo que combatió, como él mismo ha hecho con valentía, a la burocracia stalinista.²⁷ Paz, en las notas, pone en contraposición la utopía teórica de los textos marxistas con la aplicación rígida y coercitiva que se ha demostrado de los mismos. Añadiría por mi parte que el caso de China es aún hoy día ejemplo patente de que el problema sigue vivo. Aunque también debe decirse que creo imposible que nadie niegue hoy al marxismo otros avances en el terreno de la conquista de derechos sociales.

Paz reitera en este poemario que estoy comentado, los símbolos utilizados en su obra anterior: la noche, el viento, el sol, los pájaros, el agua, la piedra, la ciudad... Destacaré que los símbolos en la poesía de Octavio Paz, por ejemplo el *viento*,²⁸ alcanzan una dimensión metafísica o, más propiamente, ontológica, de pensamiento trascendental. Como si el poema no aportara solamente el hallazgo de una nueva imagen, sino que constituyera el índice de un libro mágico, que es la Escritura, el cosmos de signos del pensamiento todo del escritor. Por eso la Palabra de Paz se escribe con mayúscula, como el nombre de la Poesía para los románticos.

El poema es también aquí autorreflexión, metáfora de sí mismo. Y reflexión del arte sobre el arte, así en los poemas dedicados a la pintura, muy bello especialmente el referente a Miró, también destacable el relativo a Duchamp: defensa del surrealismo en la imagen iconográfica.

En *Árbol adentro* aparecen también algunos temas nuevos. Ya he indicado la reflexión del poeta sobre la propia muerte, que aparece en algunos poemas.²⁹ También está la memoria de Cervantes y de Dulcinea.

23. *Op. cit.* p. 145.

24. *Op. cit.* p. 68.

25. *Op. cit.* p. 79.

26. *Op. cit.* p. 115.

27. Cfr. tb. el poema *Aunque es de noche*, pp. 62-64.

28. *Op. cit.* p. 105.

29. *Op. cit.* pp. 90-93.

En este punto quiero destacar que los poemas finales del libro se ocupan de un tema muy querido a Paz: el de la mujer que se corporeiza en el poema («—entra, tu sombra cubre esta página.»)³⁰ Paz escribe acerca del amor en el poema *Carta de creencia*,³¹ («Amar: / abrir la puerta prohibida, / pasaje / que nos lleva al otro lado del tiempo») («El tiempo es el mal, el instante / es la caída; / amar es despeñarse: / caer interminablemente, / nuestra pareja / es nuestro abismo.»)³²

Para Paz el amor es el camino de retorno al día del comienzo, al mítico origen donde existía la unidad absoluta y arcana. Por algo el último poema del libro, *Carta de creencia*, versa sobre el amor.

Pero Paz es siempre un pensador que piensa los mismos temas con distintos símbolos, y un pensador que piensa en verso. Poeta de la trascendencia, y por ende de la palabra interior, la que late al fondo, siempre más allá. Esa poética interior se convierte en indagación trascendental del poeta que se adentra en el laberinto de sí mismo, como queda de manifiesto en ese bello texto que es *La casa de la mirada*: «Caminas adentro de tí mismo y el tenue reflejo serpeante que te conduce / no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol tímido golpeando tus párpados: / es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: Llamadas, respuestas, / hilo de claridades entre las altas yerbas y las bestias agazapadas de la conciencia a obscuras (...)»³³

Ejemplo de esta *poética interior*, como la he llamado, son los versos iniciales del poema *Árbol adentro* que da título al libro: «Creció en mi frente un árbol. / Creció hacia dentro. / Sus raíces son venas, / nervios sus ramas, / sus confusos follajes pensamientos.»³⁴

Paz ha sabido ver que tanto el panteísmo romántico, como la imaginación surrealista, son los dos ejes de la modernidad, a los que añade el enlace con el pensamiento telúrico de la mítica arcana: tanto el mundo azteca —fundiendo surrealismo europeo con el mundo precolombino—, como el pensamiento oriental —que tuvo además una connotación interesante para todos los que vivimos en nuestra juventud más rebelde y apasionada el acontecimiento de la contracultura—.

En fin, debo insistir en que el libro *Árbol adentro* constituye un intento de síntesis de todos los elementos poéticos que Paz había aportado hasta ahora a través de las diversas etapas evolutivas de su obra.

Paz escribe *Árbol adentro*, como dije antes, desde la cumbre de su sabiduría poética, como resumen de un decurso vital, de la singular aventura de pensamiento y de poesía en que constituye su obra.

Quiero finalmente añadir que tal vez sea posible distinguir, en el polimórfico mundo de la poesía, la existencia sumaria de dos clases de poetas: los que hablan al corazón, como Machado, Cernuda y Salinas; y los que hablan a la inteligencia, como Juan Ramón, Guillén y el mismo Octavio Paz. Al lector le corresponde elegir sucesiva y alternativamente la percepción de ambos modos de sensación lírica.

30. *Op. cit.* p. 157.

31. *Op. cit.* pp. 162-74.

32. *Op. cit.* p. 168.

33. *Op. cit.* p. 127.

34. *Op. cit.* p. 137.

En todo caso, Octavio Paz se nos presenta como un poeta esencialista, como un pensador que escribe versos —dije antes—, como un poeta que es capaz de unir conscientemente belleza y sistema.

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba (España)



Historia y Cultura



Reflexões sobre a cristianização da Galiza Sueva

Leila Rodrigues Roedel

A cristianização da Galiza foi um processo longo e descontínuo. A pouca romanização¹ e a falta, por muito tempo de uma política cristianizadora da Igreja para a região, possibilitaram a permanência aí de uma religiosidade cujas crenças autóctones eram ainda muito fortes no século VI.

Somente por volta de 560, o campo, reduto de antigas tendências religiosas, tornou-se de fato objeto de um trabalho sistemático de cristianização. Nesse, como veremos, sobressaiu-se a figura de Martinho de Braga que se dedicou por três décadas à conversão da população galaica ao Catolicismo.

O objetivo deste texto é, portanto, destacar o esforço de cristianização presente na região no século VI, particularmente no campo, de onde as autoridades eclesiásticas, com ênfase para Martinho de Braga, pretendiam extirpar as práticas e crenças pagãs.

Neste sentido, dividimos a exposição em três sub-ítem centrais, a saber: Panorama Religioso da Galiza Sueva, onde buscamos a construção de uma visão geral sobre as tendências religiosas presentes na região, com destaque para o Paganismo. A Atuação de Martinho na Cristianização da Galiza, aqui apresentamos informações biográficas de Martinho, além, evidentemente, de realizarmos considerações sobre sua atuação no processo de conversão das populações galaicas e O «De Correctione Rusticorum», sub-ítem no qual sublinhamos a inserção desse sermão no trabalho de cristianização da região.

1. Ver Otero Pedrayo, R. *Guía de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1980. p.130-133; Villares, Ramón. *Historia de Galicia*. Madrid: Alianza, 1985. p.47-49 González López, Emilio. *Historia de Galicia*. La Coruña: La Voz de Galicia, 1980. p.34-40.

1. Panorama Religioso da Galiza Sueva

A realidade religiosa da Galiza, fruto de várias tendências, era no século VI bastante heterogênea. A descontinuidade da história religiosa dos suevos, povos germânicos que ocuparam a região a partir do V século, e a forte presença no campo do paganismo eram, dessa forma, os componentes básicos de um panorama religioso cuja característica principal era a diversidade.

A pouca convicção religiosa dos suevos pode ser facilmente percebida quando rapidamente visualizamos sua história. Quando chegaram à Galiza eram, em sua maioria, pagãos e assim permaneceram até 448, nesta ocasião, na tentativa de aproximação para com a elite local, converteram-se ao catolicismo. Essa conversão, entretanto, foi superficial, não durou mais de vinte anos, quando por questões políticas, mais precisamente diante de uma aliança com os visigodos, converteram-se ao arianismo. Finalmente, um século depois, em meados do século VI, voltaram a se converter ao catolicismo.

Assim, em pouco mais de cem anos (448-559) foram pagãos, católicos, arianos e católicos outra vez.² É bem verdade que por vezes essas conversões tinham objetivos políticos, como já mencionamos, e, portanto, possuíam um caráter bastante limitado. Ou seja, apenas o rei e sua corte convertiam-se a ponto de seguir as orientações religiosas, permanecendo boa parte dos súditos com a antiga tendência religiosa revestida de um verniz da nova fé.³ De qualquer forma essa descontínua história religiosa, seja apenas do rei e sua corte, seja de todo o povo suevo, contribuiu, como já mencionamos, para um panorama religioso heterogêneo da região, no século VI.

Apesar do reconhecimento de que a conjuntura religiosa da Galiza no século VI era bastante diversa, optamos por uma abordagem que privilegie em seu enfoque o paganismo, não só porque era a tendência predominante, mas também devido à atuação de Martinho que foi a figura de destaque na cristianização da região e que dedicou-se a realizar este trabalho, sobretudo, junto aos camponeses pagãos.

Paganismo na Galiza

Sendo a Galiza identificada como uma região cuja população era majoritariamente rural,⁴ possuía crenças e tradições fortemente vinculadas às práticas pagãs que cultuavam os elementos e as forças da natureza, principalmente, relacionadas com o plantio e a colheita. Dessa forma, podemos afirmar que o paganismo na Galiza era basicamente de estrutura agrícola, suas raízes mais profundas podiam ser identificadas com práticas e superstições ainda do Neolítico,⁵ quando as forças e as divindades adoradas passaram a se relacionar mais à agricultura. A observação das forças e elementos da natureza que estavam mais próximos do meio rural, meio este que possibilitava à população camponesa a sobrevivência, recebiam, portanto, maior atenção.

2. Ver Chaves, Luis. «São Martinho de Dume e a Sociedade Suévia». *Bracara Augusta*, Braga, XI/XII, p.113-120, 1967/1968. p.114.

3. Ver Giordano, Oronzo. *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos, 1983. p.21.

4. Ver bibliografia indicada na nota 1.

5. Soares, Torquato de Sousa. «Estado Social e Político do Noroeste no século VI». *Bracara Augusta*, Braga, VIII, p. 378-383, 1957. p.382.

O conjunto de práticas e crenças pagãs que chegou ao século VI era fundamentalmente fruto desse núcleo básico, e mais o que a partir daí o paganismo absorveu das práticas religiosas romanas e suevas que se relacionavam com a vida rural em seus mais variados aspectos, formando assim um conjunto relativamente homogêneo.

Dessa forma, as práticas e crenças pagãs estavam enraizadas nas populações, seja pelo seu caráter imediatista, já que respondiam com rapidez às necessidades do momento, seja pela tradição, já que esse conjunto religioso era herdado dos antepassados e transmitidos para as gerações futuras, representando uma espécie de patrimônio cultural daquele povo.

O caráter imediatista representava um dos maiores trunfos do paganismo. O homem da zona rural estava preocupado com questões que demandavam soluções rápidas, como aquelas que se relacionavam com mudanças de temperatura ou ataque de pragas à plantação. Seu mundo lhe possibilitava estar constantemente atento à natureza. Observações como a do movimento dos astros, o vôo dos pássaros e o comportamento dos animais, de maneira geral eram-lhes fáceis. Associar suas possibilidades ao atendimento das suas necessidades se tornava mais simples quando se consideravam capazes de através de uma chegar à outra. Assim, através, por exemplo, da adoração de uma divindade ligada ao sol acreditavam poder saber o momento exato do plantio. Em suma, se por um lado o meio rural apresentava à população galaica questões que precisavam ser resolvidas com uma certa rapidez, essa população buscava nesse mesmo meio, através das suas práticas, crenças e superstições pagãs, respostas também urgentes.

As práticas e crenças pagãs por serem transmitidas e recriadas de geração em geração, assumiam também uma expressão que as identificavam com a história do grupo que as mantinham. Ou melhor, refiro-me ao fato de que a transmissão da crença em forças ocultas e misteriosas pelos antepassados, não era feita sem uma enorme carga de valores que, certamente, eram preservados por aquele povo. A transmissão de práticas religiosas tão presentes e tão identificadas com a vida da população galaica representava, portanto, a transmissão também da sua história.

2. A Atuação de Martinho na Cristianização da Galiza

Martinho de Braga

Martinho nasceu na Panônia, atual Hungria, no início da segunda década do século VI. Há quem afirme, como Avelino de Jesus,⁶ pesquisador e especialista em história da região nesse período, que devido ao seu nome e principalmente por ter tido a possibilidade de estudar, adquirindo um considerável grau de instrução para a sua época, seria oriundo de família romana. Grande parte de sua formação foi adquirida no Oriente, especialmente em Alexandria, onde aprendeu o grego e outras línguas orientais. O grande conhecimento que possuía de autores como Sêneca e Santo Agostinho serve, entretanto, de fundamentação para que haja quem afirme que Martinho teria nascido ou vivido alguns anos na Itália.⁷

6. Costa, Avelino de Jesus. «S. Martinho de Dume». *Bracara Augusta*, Braga, II, p.280-330, 1950/1952. p.280.

7. Soares, J, Ribeiro. *A Língua Cultural de São Martinho de Dume*. Lisboa: Fundamentos, 1963. p.105.

Infelizmente, pouco sabemos da sua vida até que tenha chegado à Galiza, quando passamos a dispor de algumas fontes. A chegada de Martinho à Galiza é envolta de mistério, já que não sabemos com certeza porque teria para ali se dirigido. Segundo Gregório de Tour,⁸ chegara ao noroeste peninsular atendendo desígnios divinos. Para autores mais modernos, como M. J. P. Maciel,⁹ entretanto, Martinho teria sido escolhido por Roma para atuar como instrumento de uma política de cristianização que visava, entre outras coisas, resgatar Braga, naquele momento ocupada por uma corte de tendência religiosa heterodoxa.

Ao aceitarmos esta última hipótese, devemos considerar que Martinho antes de chegar ao noroeste peninsular esteve em Roma tendo, assim, a oportunidade de contactar as autoridades religiosas locais a ponto de se constituir como veículo de sua política. Aliás, vale ressaltar que empreendimentos dessa natureza não foram estranhos ao século VI, a historiografia tem como certo, por exemplo, o empenho de Gregório Magno no sentido de converter os povos bárbaros.

Se por um lado, os motivos que levaram Martinho à Galiza são passíveis de diferentes interpretações, por outro, o fato de ter recebido uma excelente acolhida ao chegar ali, é indiscutível. Logo após sua chegada recebeu a direção do mosteiro de Dume, região próxima à Braga.

De abade do mosteiro de Dume ao bispado nessa mesma localidade e posteriormente ao bispado de Braga, foi um percurso no qual a ascensão na hierarquia religiosa ocorreu simultaneamente à crescente influência que Martinho exerceu sobre os reis suevos e sua corte. De modo que por volta de 559, conseguiu a conversão ao catolicismo do rei Teodomiro e sua corte.

A ação martiniana

A atuação de Martinho na cristianização da Galiza não se limitou à conversão dos suevos, até porque sabia que este povo já havia se convertido uma vez e, no entanto, não tinha permanecido na fé católica. Martinho pretendia um trabalho mais árduo: principalmente a cristianização através de uma prática sistemática de catequese que eliminasse as práticas pagãs da religiosidade camponesa.

Martinho não hesitou em utilizar todas as oportunidades e instrumentos que pudessem colaborar na cristianização que pretendia realizar, como: a fundação de mosteiros, traduções de textos gregos, participação em concílios e elaboração de um sermão.

Sendo a cristianização das populações rurais a sua prioridade, e percebendo que para atingi-la, fazia-se necessário a penetração em seu mundo, não dispensou nada que pudesse torná-lo mais próximo desse meio. Assim, a fundação de mosteiros, embora não fosse seu principal instrumento na cristianização, contribuiu para o alcance do seu objetivo.

Era do seu conhecimento a existência, sobretudo no campo, de clérigos que muitas vezes, ao invés de divulgarem a fé católica, deixavam-se influenciar por práticas pagãs e acabavam reforçando-as junto aos camponeses.

8. Ver Costa, Avelino Jesus. *op. cit.*, p.290.

9. Maciel, Manuel Justino Pinheiro. «O "De Correctione Rusticorum" de S. Martinho de Dume». *Bracara Augusta*, Braga, XXXIV, p.485-561, 1980. p.494.

A preocupação com a formação cultural dos clérigos, tão deficiente nesse momento, evidenciou-se na proposta monástica martiniana. O mosteiro de Dume tornou-se, portanto, uma espécie de escola de formação de religiosos tendo sido o primeiro de muitos outros mosteiros fundados, a partir de então, na região com as mesmas características. Apesar de não sabermos o número exato dessas fundações, o certo é que transformou a Galiza na província eclesiástica de maior concentração de mosteiros da Península.¹⁰

Reproduzindo parcialmente o que havia em Dume, os demais mosteiros foram desde os primeiros momentos de sua criação escolas, nas quais os monges liam Virgílio e demais clássicos latinos,¹¹ estudavam o grego e principalmente se aprofundavam nos vários aspectos da ortodoxia. Constituíam-se, dessa forma, como verdadeiros focos de propagação do Cristianismo no campo.

Martinho também utilizou seu conhecimento do grego na construção da hegemonia do Cristianismo na região. Assim, providenciou em Dume, a tradução de obras gregas que permitissem, através de exemplos nelas relatadas, o reconhecimento da necessidade de reorganização da disciplina eclesiástica e manutenção da ortodoxia. Isto o interessava especialmente nos bispados próximos à Braga, pois entendia que esta reorganização deveria ser a condição mínima para que eficazmente os membros da Igreja pudessem atuar junto àqueles a serem convertidos.

A fundação de mosteiros e a tradução de obras, contudo, não teriam sido suficientes para que mudanças fossem conseguidas no comportamento de alguns clérigos. Reforçando e colaborando com o projeto de cristianização martiniano, foram realizados dois concílios em Braga (561 e 572).¹²

As autoridades religiosas reconhecendo a pendência de inúmeros assuntos ligados à organização da Igreja, no seu mais amplo sentido, prepararam e realizaram os concílios bracarenses. Embora estes não tivessem sido idealizados para atender aos anseios cristianizadores de Martinho, é inegável a influência que exerceram sobre estes, visto que, entre outras coisas, possibilitaram o fortalecimento e reestruturação da Igreja, a partir do que o esforço de cristianização da região foi evidentemente impulsionado.

Ao longo dos capítulos e cânones conciliares perpassou a preocupação com a ignorância existente entre o clero. Esta, aos olhos das autoridades eclesiásticas ali presentes, poderia ser apontada como uma das principais responsáveis pelo estado pouco adequado no qual se encontrava a ortodoxia. A este respeito, só no primeiro Concílio, foram feitas sete menções objetivas. A nível de ilustração, vejamos uma dessas referências:

(...) para que se acaso por descuido de la ignorância o por incuria del largo tiempo transcurrido, hay entre nosotros algunas variedades o dudas, las reduzcamos a una mesma formula razonable y verdadera.¹³

A atividade pastoral também recebeu ênfase como temática nesses concílios. Assim, ficara proclamado, por exemplo, no primeiro cânone do II Concílio de Braga, que ao vi-

10. Ver García Villoslada, Ricardo (org.). *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: BAC, 1979/1982. V.1. p.635.

11. Ver Pérez de Urbel, Justo. *Los Monjes Españoles en la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1942. p.191.

12. Ver *Concilia Visigóticos y Hispano-Romanos*. Jose Vives (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Enrique Flórez, 1963.

13. *Ibidem*, I Concílio de Braga.

sitar suas paróquias, os bispos deveriam, entre outras coisas, instruir os fiéis para que estes se afastassem das práticas idolátricas.¹⁴ Estas, como já mencionamos, eram comuns nas áreas rurais onde o Cristianismo em sua versão ortodoxa tivera pouca penetração.¹⁵

3. O «De Correctione Rusticorum»

Após o II Concílio de Braga, o bispo de Astorga, Polêmio, certamente estimulado pelas discussões ali travadas, encomendou a Martinho uma obra que servisse de modelo para ajudar aos bispos na instrução da população que permanecia presa às práticas pagãs. Martinho teria, portanto, recebido um pedido formal para a redação do sermão intitulado «De Correctione Rusticorum».¹⁶ Tal certeza decorre, sobretudo, da introdução presente no referido sermão, na qual claramente Martinho demonstra estar respondendo a uma demanda, vejamos:

Recibí la carta de tu santa caridad en la que me dices que te escriba algo, aunque sea a modo de síntesis, sobre el origen de los ídolos y de sus crímenes, para la instrucción de los rústicos, que retenidos todavía por la antigua superstición de los paganos, dan un culto de veneración más a los demonios que a Dios.¹⁷

É importante lembrar que sua intenção não era a de que toda a população rural lesse o que escreveu, mas que as autoridades religiosas locais e os clérigos em exercício no campo tivessem acesso à obra e assim utilizassem-na junto àquela população. Seus escritos não precisavam de adaptações ou reformulações na mensagem ou linguagem, pois, estas já se encontravam compatíveis com seu público alvo, bastando aos clérigos apenas lê-los em seus sermões para as populações a serem convertidas.

Caso Martinho tivesse escrito longos tratados, com vocabulário e situações distantes da realidade do grupo que pretendia atingir, teria certamente fracassado. Ao contrário, teve a sensibilidade de escrever uma obra como «De Correctione Rusticorum» que, entre outras características, era didática, o que a tornava mais eficiente em sua meta.

O sermão tem dezenove capítulos, dos quais dois são introdutórios e dedicados aos leitores membros da Igreja. Utilizando-se de um latim vulgar, Martinho se orientou segundo uma lógica que pretendia mostrar as vantagens religiosas que o compromisso com as práticas da ortodoxia católica reservava aos cristãos, como por exemplo, a certeza da salvação.

14. *Ibidem*, II Concílio de Braga, can. 1.

15. Sobre a cristianização da Galiza, ver: Torres Rodríguez, Casimiro. *La Galicia Romana*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde Fenosa. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1982. p.211-227.

16. Ao longo do trabalho utilizei-me da seguinte edição das obras de Martinho: Martinho de Braga. «De Correctione Rusticorum» In: *Obras Completas*. Versión castellana, edición y notas por Ursicino Dominguez del Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1990. p.146-153.

17. *Ibidem*, Introdução.

Se por um lado Martinho pode ser enquadrado dentro de uma linha de catequese que buscava adequar o discurso ao público,¹⁸ por outro, não inovava ao desenvolver a mensagem dentro de uma proposta que apresentava o mundo a partir de sua criação por Deus, destacando nesse plano os fatos considerados admiráveis, ou seja, aqueles que deveriam servir para demonstrar o poder divino, como por exemplo: a Criação do mundo e o Dilúvio.

(...) es conveniente el ofrecerles ya desde el origen del mundo, para que lo saboreen, algún elemental conocimiento racional, me fue necesario hacer, de esa selva ingente de los tiempos y hechos pasados, una breve síntesis para de este modo presentarles a los rústicos un alimento también con estilo sencillo.¹⁹

O encaminhamento dado por Martinho no sentido de destacar o que, na sua concepção, demonstraria o poder único e divino, atende a uma razão muito clara, qual seja, precisava que a população camponesa incorporasse as suas certezas.

Assim, começa seus escritos lembrando a criação do mundo e de Adão e Eva,²⁰ para logo em seguida sublinhar como os dois últimos teriam tornado a oportunidade de vida eterna mais difícil ao provocarem a ira de Deus que, segundo Martinho, apesar de tudo, teria sido misericordioso. Ou seja, em seu relato, afirma que Deus teria dado ao Homem novas chances de salvação. Sutilmente, entretanto, Martinho condiciona essa possibilidade de salvação ao abandono das práticas religiosas não ortodoxas.

Allí (no céu), por consiguiente, todos los que fueron fieles a Dios permanecerán para siempre. En cambio, aquellos que no creyeron, o que no fueron bautizados, o que ciertamente sí fueron bautizados después de este su bautismo volvieron de nuevo a los ídolos (...) se condenarán con el diablo y con todos los demonios a los que dieron culto y cuyas obras hicieron.²¹

As práticas e as superstições idolátricas mais comuns entre os camponeses, possuem na obra destacado papel. Martinho faz um minucioso levantamento daquelas,²² demonstrando a todo o momento o quanto eram absurdas e incompatíveis com o que considerava verdade única e inquestionável, ou seja, a existência de um só Deus, todo poderoso.

(...) el diablo, o los demonios (...) empezaron a manifestarse en diversas figuras, a hablar con ellos (homens) y pedirles que les ofreciesen sacrificios (...) y a honrarlos como a Dios(...).²²

O levantamento que fez inclui práticas autóctones, suévicas e romanas, além de superstições comuns a vários povos, como é o caso dos augúrios praticados, entre outros, pelos etruscos, celtas, romanos e suevos. Numa contagem superficial destas práticas, ou

18. A adaptação da mensagem cristã ao público alvo é sugerida por Santo Agostinho. Ver: Agostinho. *A Instrução dos Catecúmenos*. Trad. Maria da Glória Novak. Petrópolis: Vozes, 1984.

19. Martinho de Braga. *op. cit.*, Introdução.

20. *Ibidem*, cap.2-5.

21. *Ibidem*, cap.14.

22. *Ibidem*, cap.7.

seja, considerando apenas as menções diretas, são identificadas pelo menos trinta e uma,²³ para as quais Martinho fez uma a uma críticas, obedecendo sempre o mesmo critério: mostrar o quanto estavam distantes do que o Cristianismo elegera como verdade única.

Para tal, não hesitou em rotular, sempre que foi possível, todas as práticas de demônias e todas as divindades de demônios. Isso, obviamente, após ter lembrado, dentro dos mais tradicionais preceitos cristãos, o quão traiçoeiro e falso era o Diabo, já que além de traír a Deus, disfarçava-se para se mostrar aos homens, possuindo, portanto, mil facetas.

(...) a uno le denominaron Júpiter (...) otro demonio se llamó Marte (...). Otro demonio, por fin, quiso llamarse Mercurio (...) a otro demonio le aplicaron también el nombre de Saturno(...).²⁴

Com um discurso coerente e identificado com as populações rurais pagãs, Martinho também tratou de questões que se relacionavam com o dia-a-dia dos camponeses, vejamos tal preocupação em dois momentos distintos:

Y con qué pena se debe hablar de aquel estúpido error de guardar los días de las polilas y de los ratones, y si es lícito hablar de que un hombre cristiano venere en lugar de Dios a los ratones y a las polilas? Porque a estos animales, si no les aleja o el pan o la ropa cerrando bien o el armario o el arca no perdonan cosa alguna de la que encuentren.²⁵

No realizaréis en el día de domingo obras serviles, esto es, en el campo en el prado, en la viña y otras cosas pesadas, exceptuadas aquellas cosas que son necesarias para la refección del cuerpo, como es el cocer el alimento y lo necesario para emprender un viaje largo.²⁶

A linguagem simples, a exposição didática e a utilização de exemplos do cotidiano camponês tornaram, certamente, viável uma maior cristianização da Galiza, com uma possibilidade maior de construção da fé cristã junto àqueles que até então resguardavam-se no seu universo pagão.

Considerações Finais

A atuação de Martinho não foi isolada do processo de cristianização da Galiza. Dessa forma, a cristianização da região precisa ser entendida como fruto de um conjunto de medidas e elementos que pode ser dividido em dois, conforme sua essência.

De um lado, temos um grupo de medidas e elementos que apesar de contar com a participação direta ou indireta de Martinho de Braga, não lhe poderia, exclusivamente, ser

atribuído. Como exemplo desse grupo temos: a realização dos concílios bracarenses, a fundação e organização de mosteiros, a preparação de clérigos capazes de atuar no campo, cristianizando-o e, até mesmo, o apoio fornecido pelo monarca suevo, sem o qual a realização desse projeto de cristianização certamente teria sido mais difícil.

De um outro lado, está o que é consequência mais específica da autodeterminação de Martinho de Braga, produto da sua opção pessoal pela cristianização da Galiza, ou seja, sua mais conhecida obra escrita e instrumento de trabalho, «De Correctione Rusticorum».

Esta obra ao conseguir a tradução da religiosidade das populações rurais, para quem se dirigia, assim como uma adaptação de um discurso teológico em um discurso mais identificado com seu público alvo, a partir principalmente de uma linguagem simples, certamente possibilitou uma maior receptividade da mensagem cristã entre os camponeses. Aqui há, portanto, que se ressaltar o mérito pessoal e inegável de Martinho.

Bibliografia:

Fontes:

- Agostinho. *A Instrução dos Catecúmenos*. Trad. Maria da Glória Novak. Petrópolis: Vozes, 1984.
- Concilia Visigóticos y Hispano-Romanos*. Jose Vives (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Enrique Flórez, 1963.
- Martinho de Braga. «De Correctione Rusticorum» In: *Obras Completas*. Versión castellana, edición y notas por Ursicino Dominguez del Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1990.

Obras Específicas:

- Chaves, Luis. «São Martinho de Dume e a Sociedade Suévica». *Bracara Augusta*, Braga, XI/XII, p.113-120, 1967/1968.
- Costa, Avelino de Jesus. «S. Martinho de Dume». *Bracara Augusta*, Braga, II, p.280-330, 1950/1952.
- García Villoslada, Ricardo (org.). *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: BAC, 1979/1982. V.1.
- Giordano, Oronzio. *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos, 1983.
- González López, Emilio. *Historia de Galicia*. La Coruña: La Voz de Galicia, 1980.
- Otero Pedrayo, R. *Guia de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1980.
- Pérez de Urbel, Justo. *Los Monjes Españoles en la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1942.
- Maciel, Manuel Justino Pinheiro. «O “De Correctione Rusticorum” de S. Martinho de Dume». *Bracara Augusta*, Braga, XXXIV, p.485-561, 1980.
- Soares, J, Ribeiro. *A Linguagem Cultural de São Martinho de Dume*. Lisboa: Fundamentos, 1963.

23. *Ibidem*, cap.7; 8; 10-12.

24. *Ibidem*, cap.7.

25. *Ibidem*, cap.11.

26. *Ibidem*, cap.18.

Soares, Torquato de Sousa. «Estado Social e Político do Noroeste no século VI». *Bracara Augusta*, Braga, VIII, p. 378-383, 1957.
Torres Rodríguez, Casimiro. *La Galicia Romana*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde Fenosa. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1982.
Villares, Ramón. *Historia de Galicia*. Madrid: Alianza, 1985.

Leila Rodrigues Roedel
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A emigração e a imprensa galega ou as letras sujas da Galícia

Jeferson Bacelar

Em artigo sobre «As Antropologias de Espanha», Davyd Greenwood advertia para a violência exercida pelos ativistas políticos, tanto sobre a história como sobre a diversidade cultural, na formulação de identidades regionais homogêneas. E que os grupos de poder de cada região tinham um considerável interesse em obter o apoio da antropologia para suas finalidades políticas. Em verdade, ele não se opunha a que a investigação tivesse um contexto e agenda política. O que Greenwood não aceitava era o imperativo de apenas escrever positivamente os grupos estudados. Tal prática conduziria o antropólogo a converter-se em um «funcionário» que apenas abrilhantaria as plataformas culturais das elites políticas regionais, sem levar em conta a diversidade, as complexidades e o dinamismo das respectivas sociedades.¹ Estas considerações críticas iniciais formuladas pelo antropólogo americano, que tanto dizem, inclusive em outros contextos, são aplicadas na íntegra, de forma apropriada, por um jornalista galego, no seu livro *Notícias de América*.² Nascido em Redondela, na província de Pontevedra, Gustavo Luca de Tena, com objetividade e clareza, desvela a associação entre as estruturas de poder regionais e a situação da imprensa da Galícia, em relação ao fenômeno da emigração.

De forma precisa e bem documentada, a investigação abarca temporariamente as últimas décadas do século XIX e, em grande parte, o material utilizado para caracterizar a situação além-mar refere-se aos maiores receptores de galegos nas Américas: Cuba, Argentina e Uruguai.

1. Greenwood, Davydd J. «Las antropologías de España: una propuesta de colaboración», in *Antropología* Revista de pensamento antropológico y estudos etnográficos n. 3, Madrid, 1992.

2. Luca de Tena, Gustavo. *Notícias de América*. O relatório da grande emigração americana na prensa da Galícia e de ultramar. Vigo: Nigra, 1993.

Como válvula de escape para as tensões sociais, diante da grave crise que assola a Galícia em toda a segunda metade do século XIX, o êxito sem limites da proposta de emigrar na Galícia relaciona-se diretamente com o caráter dependente e marginal da região, com a situação da estrutura rural, pautada em um «mundo de propriedades atomizadas» e com o sistema caciquista de poder. O vetor principal de sua assunção generalizada³ pela população deveu-se ao sistemático abandono a que foram relegados os camponeses, que viam na emigração a única possível saída da miséria.

O autor demonstra que até as tentativas efetivadas pelo Estado espanhol para criar empregos e evitar a emigração, jamais, graças aos poderosos locais, chegaram à Galícia. E o motivo era simples: a exportação de gente era o principal negócio da região.

A modernização do aparato produtivo que se desenvolve a partir de 1850 tem como finalidade o sistema de exportação de homens: mais navios e mais velozes; mais portos e mais infra-estrutura para as múltiplas atividades do emigrar; mais facilidades legais para sair do país e mais clandestinidade.

Entre as categorias profissionais da complexa estrutura do emigrar, uma torna-se visível e famosa, «os ganchos», ou seja, os agentes de emigração que exploravam a miséria dos seus patrícios com «contratos leoninos».

Cria-se toda uma literatura de ausência e saudade em torno dos emigrantes, contrastando com o paradoxal silêncio em torno do esplendor dos banqueiros, armadores, consignadores e intermediadores, os grandes beneficiários da forte «indústria da emigração».

Porém, ressalta Luca de Tena, um importante aspecto da engrenagem da emigração é a associação das empresas de transportes com a imprensa galega, seja na condição de sócio-proprietários de periódicos ou como os principais compradores de espaços publicitários na imprensa.

Sendo a emigração a primeira «indústria» na região, a classe dominante que se beneficiava do gigantesco negócio fazia uma completa Louvação do «sistema de expulsión de recursos humanos». A idéia de que só com a emigração o «país» poderia sobreviver converte-se em lugar comum, tendo a completo apoio da imprensa.

A definição editorial sobre o problema básico da Galícia tem como linha mestra a total conivência com os empresários da emigração, ocultando as desumanas condições do sistema de transportes, o silêncio sobre as crises e conflitos estabelecidos em toda a América e a plena desinformação sobre as condições de vida dos galegos do exílio.

Contrastando com este jornalismo *marrom*, associado ao poder, aparece um «jornalismo popular», na Galícia, em Madrid e na diáspora americana. Nele, o que se procura é noticiar de forma independente a realidade dos países americanos, a situação dos galegos no exílio e «denunciar a los infames especuladores de la trata de blancos» (p. 58).

Enfim, o livro de Luca de Tena rompe o silêncio que tanto favoreceu —e ainda favorece— os grupos dominantes galegos e, por sua vez, mostra a outra face da emigração. Como ele próprio o diz «Viaxábase para tentar a fortuna e cada emigrante era um conto diferente, así os ventos chegassem de cara ou a prol, quem sabe» (p. 89).

3. No século XVIII saíram da Galícia mais de 500.000 habitantes. Entre 1860 e 1910 partiram mais de 250.000 pessoas. E de 1910 a 1970 buscaram outra vida na América 1.900.000 almas. in: Luca de Tena, Gustavo. *op. cit.*, p. 9.

Concluindo, não foi o «jornalismo marrom» que propiciou a defesa e preservação da língua, da cultura e do povo galego. Foi sim, o exemplo de Fernández Latorre, Francisco Lombardero e Castelão entre tantos outros. E que hoje, com figuras como Gustavo Luca de Tena, prossegue mantendo viva a alma galega. Sem esconder o passado, por não ter vergonha do presente.

Jeferson Bacelar
Universidade Federal da Bahia

Espejo Iberoamericano

A **b**
e **h**
1 9 9 5

Poemas de José Martí*

Seleção e Tradução de Pedro Cancio da Silva

Versos sencillos

I

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.

Yo vengo de todas partes
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.

Yo sé los nombres extraños
De las yerbas y las flores,
Y de mortales engaños,
y de sublimes dolores.

Versos simples

I

Eu sou um homem sincero
De onde cresce a palma
E antes de morrer quero
Tirar meus versos da alma.

Eu venho de todas partes,
E a todas partes vou:
Arte sou entre as artes,
Nas matas, mata sou.

Eu sei os nomes entranhos
Das ervas e das flores,
E de mortais engaños,
e de sublimes dores.

* O poeta José Martí nasceu em 1853, em Havana, Cuba, e faleceu em 1895. Através do verso e da prosa, destacou-se como pensador na busca de bem estar do homem e da sociedade, não só cubano, mas latino-americanos. O centenário de sua morte, que ocorre em 1995, é registrado na seleção e tradução de poemas dos livros *Versos Simples e Versos Livres*, publicados na obra:

Martí, José. *Poesías Completas*. Havana: Aguilar, 1953. p.31-204.

Yo he visto en la noche oscura
Llover sobre mi cabeza
Los rayos de lumbre pura
De la divina belleza.

Alas nacer vi en los hombros
De las mujeres hermosas:
Y salir de los escombros,
Volando, las mariposas.

He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado,
Sin decir jamás el nombre
De aquélla que lo ha matado.

Rápida como un reflejo,
Dos veces vi el alma, dos:
Cuando murió el pobre viejo,
Cuando ella me dijo adiós.

Temblé una vez —en la reja,
A la entrada de la viña,—
Cuando la bárbara abeja
Picó en la frente a mi niña.

Gocé una vez, de tal suerte
Que gocé cual nunca: —cuando
La sentencia de mi muerte
Leyó el alcaide llorando.

Oigo un suspiro, a través
De las tierras y la mar,
Y no es un suspiro, —es
Que mi hijo va a despertar.

Si dicen que del joyero
Tome la joya mejor,
Tomo a un amigo sincero
Y pongo a un lado el amor.

Yo he visto el águila herida
Volar al azul sereno,
Y morir en su guarida
La víbora del veneno.

Yo sé bien que cuando el mundo
Cede, lívido, al descanso,

Tenho visto em noite escura
Chover sobre minha cabeça
Os raios de luz pura
Da divina beleza.

Vi asas nascer nos ombros
Das mulheres formosas:
E sair dos escombros,
Voando, as borboletas.

Tenho visto um homem viver
Com um pñhal na cintura,
Sem jamais dizer o nome
Daquela que o matou.

Rápida como um reflexo,
Duas vezes vi a alma, duas:
Quando morreu meu pobre velho,
Quando ela me disse adeus.

Tremi uma vez —na relha
À entrada da vinha—
Quando a silvestre abelha
Picou na testa minha menina.

Exultei uma vez, de tal sorte
Que exultei como nunca: quando
A sentença de minha morte
Leu o carcereiro chorando.

Ouço um suspiro, através
das terras e do mar,
Não é um suspiro, é
que meu filho vai acordar.

Se dizem que do joalheiro
Apanhe a jóia melhor,
Fico com um amigo sincero
E ponho de lado o amor.

Tenho visto a águia ferida
Voar pelo azul sereno,
E morrer em sua guarida
A víbora do veneno.

Eu bem sei que, quando o m undo
Cede, lívido, ao descanso,

Sobre el silencio profundo
Murmura el arroyo manso.

Yo he puesto la mano osada,
De horror y júbilo yerta,
Sobre la estrella apagada
Que cayó frente a mi puerta.

Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hiere:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.

Todo es hermoso y constante,
Todo es música y razón.
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.

Yo sé que el necio se entierra
Con gran lujo y con gran llanto,
Y que no hay fruta en la tierra
Como la del camposanto.

Callo, y entiendo, y me quito
La pompa del rimador:
Cuelgo de un árbol marchito
Mi muceta de doctor.

VI

Si quieren que de este mundo
Lleve una memoria grata,
Llevaré profundo,
Tu cabellera de plata.

Si quieren, por gran favor,
Que lleve más, llevaré
La copia que hizo el pintor
De la hermana que adoré.

Si quieren que a la otra vida
Me lleve todo un tesoro,
¡Llevo la trenza escondida
Que guardo en mi caja de oro!

Sobre o silêncio profundo
Murmura o arroio manso.

Tenho posto a mão ousada,
De horror e júbilo hirta,
Sobre a estrela apagada
Que caiu diante de minha porta.

Oculto em meu peito bravo
A pena que me fere:
O filho de um povo escravo
Vive por ele, cala e morre.

Tudo é formoso e constante,
Tudo é música e razão,
E tudo, como o diamante,
Antes que luz é carvão.

Eu sei que o néscio se enterra
Com grande luxo e muito pranto,
E que não há fruta na terra
Como a do campo santo.

Calo e entendo, e desvisto
A pompa do rimador:
Penduro em uma árvore murcha
Meu capelo de doutor.

VI

Se querem que deste mundo
Leve uma memória grata,
Levarei, pai profundo
Tua cabeleira de prata.

Se querem, por grande favor,
Que leve mais, levarei
A cópia que fez o pintor
Da irmã que adorei.

Se querem que na outra vida
Eu leve todo um tesouro,
Levo a trança escondida
Que guardo em minha caixa de ouro!

XIV

Yo no puedo olvidar nunca
La mañanita de otoño
En que le salió un retoño
A la pobre rama trunca.

La mañanita en que, en vano,
Junto a la estufa apagada,
Una niña enamorada
Le tendió al viejo la mano.

XXIII

Yo quiero salir del mundo
Por la puerta natural:
En un carro de hojas verdes
A morir me han de llevar.

No me pongan en lo oscuro
A morir como un traidor:
Yo soy bueno, y como bueno
¡Moriré de cara al Sol!

XXXIX

Cultivo una rosa blanca,
En julio como en enero,
Para el amigo sincero
Que me da su mano franca.

Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni oruga cultivo:
cultivo la rosa blanca.

Versos libres

Poeta

Como nacen las palmas en la arena
Y la rosa en la orilla al mar salobre,
Así de mi dolor mis versos surgen
Convulsos, encendidos, perfumados.

XIV

Eu não posso esquecer nunca
A manhãzinha de outono
Em que lhe nasceu um broto
Ao pobre ramo cortado.

A Manhãzinha em que, em vão,
Junto á estufa apagada,
Uma menina enamorada
Estendeu ao velho a mão.

XXIII

Eu quero sair do mundo
Pela porta natural:
Num carro de folhas verdes
Ao morrer vão me levar.

Não me ponham o escuro
Ao morrer como um traidor:
Eu sou bom, e como bom
Morrerei de cara ao Sol!

XXXIX

Cultivo uma rosa branca,
Em julho como em janeiro,
Para o amigo sincero
Que me dá sua mão franca.

E para o cruel que me arranca
O coração com que vivo,
Nem cardo e eruga cultivo:
Cultivo a rosa branca.

Versos livres

Poeta

Como nascem as palmas na areia
E a rosa à margem do mar salobre,
Assim de minha dor meus versos surgem
Convulsos, inflamados, perfumados,

Tal en los mares sobre el agua verde,
La vela hendida, el mástil trunco, abierto
A las ávidas olas el costado,
Después de la batalla fragosa
Con los vientos, el buque sigue andando.

¡Horror, horror! En tierra y mar no había
Mas que crujidos, furia, niebla y lágrimas.
Los montes, desgajados sobre el llano
Rodaban; las llanuras, mares turbios,
En desbordados ríos convertidas,
Vacían en los mares; un gran pueblo
Del mar cabido hubiera en cada arruga;
Estaban en el cielo las estrellas
Apagadas; los vientos en jirones
revueltos en la sombra, huían, se abrían,
Al chocar entre sí, y despeñaban;
En los montes del aire resonaban
Rodando con estrépito; en las nubes
Los astros locos se arrojaban llamas.
Rió luego el Sol; en tierra y mar lucía
Una tranquila claridad de boda.
Fecunda y purifica la tormenta
Del aire azul colgaban ya, prendidos
Cual gigantesco tules, los rasgados
Mantos de los crepuscos vientos, rotos
En el fragor sublime. Siempre quedan
Por un buen tiempo luego de la cura
Los bordes de la herida sonrosados
Y el barco, como un niño, con las olas
Jugaba, se mecía, travesaba.

Mis versos van revueltos

Mis versos van revueltos y encendidos
Como mi corazón: bien es que corra
Manso el arroyo que en el fácil llano
Entre céspedes frescos se desliza:
¡Ay!; pero el agua que del monte viene
Arrebatada; que por hondas breñas
Baja, que la destrozan; que en sedientos
Pedregales tropieza, y entre rudos
Troncos salta en quebrados borbotones,
¿Cómo, despedazada, podrá luego
Cual lebril de salón, jugar sumisa
En el jardín podado con las flores
O en pecera de oro ondear alegre

Assim nos mares sobre a água verde,
A vela aberta, o mastro truncado, aberto
Às ávidas ondas o costado,
Depois da batalha fragorosa
Com os ventos, o barco segue andando.

Horror! horror! Em terra e mar não havia
Mais que rangidos, fúria, névoa e lágrimas.
As matas, desganhadas sobre o chão
Rodavam; as planícies, mares turvos,
Em transbordados rios convertidas,
Vazavam nos mares: um grande povo
Havia em cada dobra dor mar;
Estavam no céu as estrelas
Apagadas; os ventos girões
revoltos na sombra, fugiam, abriam-se,
Ao bater entre si, e precipitavam;
Nas matas do ar ressoavam
Rodando com estrépito; nas nuvens
Os astros loucos jogavam-se chamadas.
Riu logo o Sol; em terra e mar luzia
Uma tranqüila claridade de bodas.
Fecunda e purifica a tormenta
Do ar azul pendiam já, grudadas
Qual gigantesco tules, os rasgados
Mantos dos crespos ventos, rasgados
No fragor sublime. Sempre ficam
Por um bom tempo depois da cura
As bordas da ferida avermelhadas
E o barco, como um menino, com as ondas
Brincava, embalava-se, agitava-se.

Meus versos vão revoltos

Meus versos vão revoltos e inflamados
Como meu coração: bom é que corra
Manso o arroio que na suave planície
Entre a relva fresca desliza:
Ai!, mas a água que do monte vem
Arrebatada; que por fundas breñas
Baixa, que a destroçam; que em sedentos
Pedregais tropeça, e entre rudes
Troncos saltas em quebrados borbotões,
Como, despedaçada, perderá logo
Qual lebril de salão, brincar submissa
No jardim podado com as flores
Ou em aquário de ouro ondular alegre

Para querer de damas olorosas?—
Inundará el palacio perfumado,
Como profanación: se entrará fiera
Por los joyantes gabinetes, donde
Los bardos, lindos como abates, hilan
Tiernas quintillas y rimas dulces
Con aguja de plata en blanca seda.
Y sobre sus divanes espantadas
Las señoras, los pies de media suave
Recogerán, —en tanto el agua rota,
Falsa, como todo lo que expira,
Besas humilde el chapín abandonado.
Y en bruscos saltos destemplada muere

Poética

La verdad quiere cetro. El verso mío
Puede, cual paje amable, ir por lujosas
Salas, de aroma vario y luces ricas,
Temblando enamorado en el cortejo
De una ilustre princesa, o gratas nieves
Repartiendo a las damas. De espadines
Sabe mi verso, y de jubón violeta
Y toca rubia, y calza acuchillada.
Sabe de vinos tibios y de amores
Mi verso montaraz; pero el silencio
Del verdadero amor, y la espesura
De la selva prolífica prefiere:
Cual gusta del canario, cual del águila

Para querer de damas odorosas?
Inundará o palácio perfumado
Como profanação: penetrará forte
Pelos brilhantes gabinetes, onde
Os bardos, lindos religiosos, fiam
Ternas quintilhas e rimas suaves
Com agulha da prata em seda branca.
E sobre seus divãs admiradas
As senhoras, os pés de meias suave
recolherão, enquanto a água rola,
Falsa, como tudo o que expira,
Beija humilde o calçado abandonado,
E em bruscos saltos destemperada morre

Poética

A verdade quer cetro. O meu verso
Pode, como pajem amável, ir por luxosas
Salas, de aroma vário e luzes ricas,
Tremendo enamorado no cortejo
de uma ilustre princesa, ou gratas neves
Distribuindo às damas. De espadins
Tem gosto meu verso, e de gibão violeta
E toca loida, e calça acutilada.
Tem o gosto de vinhos túbios e de amores
Meu verso agreste; mas o silêncio
Do verdadeiro amor, e a espessura
Da selva prolífica prefiere:
Gosta do canário, como da águia

Pedro Cancio da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Hispanismo en Brasil*

Hispanismo en Brasil

Tesis doctorales defendidas

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, *Nas malhas da rede-Uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*, 10.12.1993. UFMG.

Angela Maria Rossas Mota de Gutierrez, *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*, 23.2.1994. UFMG.

Maria Ester Maciel de Oliveira, *As vertigens da lucidez (a conjugação poesia-crítica na obra de Octavio Paz)*, 10.3.1995. UFMG.

Graciela Inés Ravetti de Gómez, *Tras las huellas del Cazador: imaginarios sociales en las novelas de Haroldo Conti*. 20.4.1995. U.S.P.

Suely Reis Pinheiro, *Carlitos a Paródia Gestual do Herói*, 27.4.1995. U.S.P.

Antonio Roberto Esteves, *Lope de Aguirre: da história para a literatura*, 11.8.1995, U.S.P.

Vera Lúcia do Amaral, *Análise crítica de dicionários escolares bilíngües espanhol-portugês: uma reflexão teórica e prática*. 14.12.1995, UNESP.

Tesinas de maestría defendidas

Adriana Silvia Marusso, *Fenômenos de enfranquecimiento consonantal argentino de Rosario*, 15.3.1995. UFMG.

Gisele Domingos do Mar, *Os sistemas consonânticos do português do Brasil e do Espanhol Peninsular: Estudo contrastivo fonético-fonológico das normas cultas*. 1994, UNESP.

Maria de Lourdes Otero Brabo Cruz, *A construção de significados no Laboratório de Línguas: por uma resignificação deste recurso de ensino como extensão da sala-de-aula*. 1994, UNESP.

Ester Myriam Rojas Osorio, *Dificultades que presenta el alumno brasileño al hablar la lengua española. Un estudio de los décticos*. Abril, 1994. USP.

Mario Sergio Mungióli: *A Metáfora do poder em La Casa Verde, de Mario Vargas Llosa*, 16.5.1995, U.S.P.

Gênese Andrade da Silva: *Verso y Reverso: La reescritura de Libertad Bajo Palabra, de Octavio Paz*, 27.10.95.

Líneas de investigación y proyectos

A literatura medieval espanhola. A literatura espanhola dos séculos de Oro. A literatura espanhola contemporânea. Estudo comparado das literaturas ibero-americanas. As relações literárias entre o Brasil e a Espanha. USP.

A presença de D. Quixote na literatura brasileira, Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Augusta da Costa Vieira, FFLCH / USP, con apoyo del CNPq.

A gramática dos clíticos na interlíngua de alunos brasileiros de ELE, Prof.^ª. Dr.^ª. Neide Maia González, FFLCH / USP con apoyo del CNPq.

Historia de la literatura española para brasileños, Prof. Dr. Mario Miguel González, con apoyo del CNPq y del ICI.

A imagem do Brasil em um epistolário espanhol do século XIX, Prof.^ª. Dr.^ª. María de la Concepción Piñero Valverde, con apoyo del CNPq.

A mulher na literatura ibero-americana, Prof.^ª. Dr.^ª. Valéria De Marco, con apoyo del CNPq.

Otros proyectos

Las variaciones del español, especialmente en América; las peculiaridades de la enseñanza del español a brasileños; proceso de adquisición del español por hablantes del portugués brasileños; relaciones entre el español y el portugués brasileño. Proyecto de investigación conjunto de los profesores de la disciplina «Lengua Española» de DLM de la FFLCH / USP.

Cursos de Posgraduación

El Poema del Mío Cid: una visión literaria de la relación entre cristianos y moros en la España medieval. Prof.^ª. Dr.^ª. María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Estudo de um grande autor: Jorge Luis Borges, Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., USP.

O ensaio hispano-americano do século XIX, Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., USP.

Narrativa espanhola de pós-guerra (historia e ficção): literatura, Guerra Civil e ditadura. Prof.^ª. Dr.^ª. Valéria de Marco. USP.

No espírito da épica: a tradição da poesia heróica na América Latina, Prof. Leopoldo Bernuccil. USP.

Cervantes e os fundamentos da novela, Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Aquisição / Aprendizagem de língua estrangeira: modelos teóricos e constatações por brasileiros, Prof.^ª. Dr.^ª. Neide Maia González. USP.

Cursos de Especialización

Traducción del y al español, USP. 1996.

Curso de Especialização para docentes de Língua Espanhola — Instrumental para a leitura. UERJ, 1995.

Cursos de Extensión

Curso de extensión de Lengua Española-abierto a la Comunidad. UFMG

Algumas incursões no Século de Ouro, por Juan Manuel Oliver. Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Ase-soría Técnica). 20-23 de noviembre de 1995.

I Curso de Extensión de Lengua Española, por Manuel Morillo Caballero y Miguel Ángel Valmaseda. 20-22.11.1995. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica) / UFPe. Recife.

Otros Cursos

Curso de Complementación para la habilitación de profesores de Lengua Española en el Estado de Santa Catarina. Módulos 5 y 6, por Juan Manuel Oliver, Miguel Ángel Valmaseda, Rafael Fernández Díaz y Covadonga Balbás Torres. 25-30.9.1995 y 27.11-2.12.1995. Secretaría Educação do Estado de Santa Catarina / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica) / UNIVALI Santa Catarina.

Curso de actualización para profesores de español, por el Dr. Juan José Benítez Pérez, de la Univ. de Alcalá de Henares. APEERJ / Consejería de Educación de la Embajada de España (Asesoría Técnica) / Casa de España R. J. 11/9-4/10-95. Rio de Janeiro.

Curso de actualización para profesores de español, «Los medios audiovisuales al servicio del aula de español», por Juan Manuel Oliver. Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica). Abril-Mayo, 1995. Rio de Janeiro.

I Curso de actualización para profesores de español, por Miguel Ángel Valmaseda y Juan Manuel Oliver. Universidad de Manaus / Consejería de Educación de la Embajada de España (Asesoría Técnica), 29/11-2/12-1995. Manaus.

I Curso de Actualización para profesores de español del Estado de Para, por Rafael Fernández Díaz y Manuel Morillo Caballero. 13-17.2.1995. Belem. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica).

O teatro medieval na Espanha. Prof.^a. Dr.^a. María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Aspectos pragmáticos del español coloquial (aproximación a una gramática del habla), Prof. Pascual Hernández del Moral. USP.

Quéchua-Español, lenguas en contacto y resultados lingüísticos, Prof. Julio L. Flor Bernuy.

Español en el campus, básico I. Coordinación Prof.^a. Dr.^a. Neide Maia González. USP.

A literatura espanhola através de textos. Coordinación Prof. Dr. Mario Miguel González. USP.

Taller — Trabajando el español lengua extranjera con niños de 10 a 15 años, 7-8.9.1995. UFMG / APEMG / Centro Cultural Brasil-España.

Literatura española femenina, siglo XIX, por la profesora Graciela Inés Ravetti de Gómez. «cursos de la Cátedra Miguel de Cervantes» (Centro Cultural Brasil-España), 16-17.11.1995, UFMG / APEMG / Centro Cultural Brasil-España.

Encontros com o Nobel de literatura Camilo José Cela. PUCRS / Câmara Rio-Grandense do Livro / Consulado General de España. Porto Alegre. R.S.

Jornadas sobre Licenciatura en Español, por Manuel Morillo Caballero. Porto Alegre, 16-19.6.1996. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica) / Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Concursos

Concurso público para una plaza de profesor auxiliar de Lengua Española en la Universidad de Brasilia (UNB). 11/9-26/10-1995.

Certámenes

IV Concurso de Redacción. Colegio «Miguel de Cervantes», 6.5.1995, São Paulo.

IV Concurso de Teatro Aficionado en Español. Enterprise Idiomas. Noviembre 1995. São Paulo.

Publicaciones

Gretel Eres Fernández y Eugenia Flavian, *Minidicionário Espanhol-Português / Português-Espanhol.* São Paulo, Atica, 1994.

Félix Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza.* Pról., notas y ed. española: Felipe Pedraza Jiménez. Traducción: María Salette Bento Cicarone. Madrid, La Factoría de Ediciones / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Rafael Fernández Díaz, *Mapa lingüístico de la lengua española en Brasil. Informe 1995.* Brasilia. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Actas del II Seminario de dificultades específicas para la enseñanza del español a lusohablantes (Especial atención a la traducción), São Paulo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil / Asesoría Técnica, 1994.

Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa y Prosolina A. Marra, *Juegos para la clase de español como lengua extranjera,* Madrid, La Factoría de Ediciones / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Escribir en español. (entrevistas con 37 escritores). ed. Manuel Morillo Caballero, Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Cecilia Fonseca da Silva, *Formas y usos del verbo en español*. Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Ángeles Sanz Juez, *Área Lexical Mínima en Español*, São Paulo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

Modelos de Examen de Español. El Vestibular en las Universidades Brasileñas. Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995.

María de la Concepción Valverde, *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*, Sevilla, Quásyeditorial, 1995 (Col. Cuestión de Perspectiva, 2).

Cumbre-Curso de Español para Extranjeros. Nivel elemental. Edición especial para Brasil. Madrid / Brasil, SGEL / Ao Livro Técnico, 1995.

M. Teresa Celada, *Un programa de español en la televisión brasileña*, en *Signo & Seña. Revista del Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, n. 4; mayo de 1995.

América Latina: palavra, literatura e cultura, org. Ana Pizarro, São Paulo, Memorial de América Latina / UNICAMP, 1995.

Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americana. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. Trad. Maria Teresa Barreto y Neide Maia González. São Paulo, Iluminuras / Edusp. / Fapesp, 1995.

Oliverio Gironde, *A pupila do zero. En la masmédula*, São Paulo, Iluminuras, 1995.

Mario Miguel González, *Agosto de 1936: Federico García Lorca, a tragédia antecipada*, en *Revista Cultura Vozes*, (año 89, vol. 89) São Paulo, julio-agosto 1995.

Anais do III EPLLE, Assis, Unesp. 1995.

Anais do 2º Encontro de Estudos Românicos. Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte 1995.

Maria Augusta da Costa Vieira, *Personages femininas em «Dom Quixote»*, en *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Natal, UFRGN, 1995.

Maria Augusta da Costa Vieira, *Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo*, en *Anais de Literatura e diferença IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, 1995.

María Zulma M. Kulikowski, *¿Español o portugués?*, en *la Voz del Interior*, 22.3.1995 («Suplemento de Educación»), Córdoba, Argentina.

Revista Prohispan, n. 3, junio 1995.

Revista de APEERJ, núms. 1 y 2, julio / oct. 1994 y diciembre de 1995.

Informativo sobre Expolengua, 95/96. Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España / Asesoría Técnica, 1995.

Recortes, n. 11, Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España / Asesoría Técnica, 1995.

Recortes, número extraordinario, recopilación de los diez anteriores. Brasilia, Consejería de Educación de la Embajada de España / Asesoría Técnica, 1995.

Organon, n. 21. «Questões da lusofonia», UFRGS, 1994.

UFRGS. Identidade e Memórias (1934-1994) Organizadores: Paulo Coimbra Guedes e Yvonne Sanguinetti. Porto Alegre, Ed. da Universidade RFRGS, 1994.

Catálogo de periódicos da UFRGS. Porto Alegre, 1994.

Cadernos do I. L., n. 13, julio 1995, UFRGS.

Projetos de extensão 95. Onde e como a Universidade atua junto à comunidade. Porto Alegre, UFRGS, 1995.

Coleção Professor Celso Cunha, Rio de Janeiro, Biblioteca da Faculdade de Letras, UFRJ, 1995.

Congresos

IV Seminario de Dificultades Específicas para la enseñanza del Español a Lusohablantes (Especial atención a la Expresión Oral). Consejería de Educación de la Embajada de España / Asesoría Técnica. 11.11.1995. Colegio «Miguel de Cervantes», São Paulo.

IX Encontro de Presidentes de las Asociaciones de Profesores de Español, 15-16.10.1995. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil / Asesoría Técnica.

VI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol. «La enseñanza de la Lengua Española y sus Literaturas» 17-21.10.1995. (UNB-APEDF) Brasilia.

XII Encontro estadual de professores de Língua estrangeira. «Interdisciplinaridade e ensino de Língua Estrangeira». 9-10.11.1995. PUCRS.

Encuentro de Profesores de Lengua Extranjera. Junio, 1995. Secretaria de Educação do Estado de Parana.

XV Mostra de Cultura Hispânica, UFF, Niterói, R. J.

I Congresso de Cultura e Literatura Ibero-Americanas. Univ. do Estado de M. G. 24-27.10.1995. Divinópolis. M. G.

Congresso Brasileiro de Lingüística Aplicada, Campinas, Unicamp, septiembre de 1995.

IV Encontro de Professores de Línguas e Literaturas Estrangeiras e III Encontro Paulista de Pesquisadores em Tradução, Assis, Unesp, setembro, 1995.

Seminarios para profesores del CCAA, Enterprise Idiomas / CCAA, 20.1.1995. São Bernardo do Campo. S. P.

Seminarios sobre el material didáctico «Ven», Enterprise Idiomas / Senac / Yázigi / Edelsa. 9 y 10 de junio de 1995.

I Seminário de Educação a Distância sobre capacitação de Recursos Humanos para educação especial, Universidade Castelo Branco —UERJ— UNED, 5-6.9.1995. R. J.

Varia

Diploma de Español como Lengua Extranjera, Pruebas Certificado Inicial y Diploma Básico, mayo de 1995; pruebas Diploma Básico y Superior, noviembre de 1995.

Cuestiones fundamentales para el profesor de español hoy, conferencia por la Dr^a. Neide Maia González, en la Coordinadora de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Noviembre de 1995.

Camilo José Cela Doctor Honoris Causa de la PUCRS. Octubre de 1995.

Comemoración del aniversario de la muerte de Cervantes. A 24 de abril de 1994, en la Biblioteca Municipal «Mario de Andrade» de São Paulo, se inauguró una placa al pie del monumento al escritor. A continuación el Dr. Mario Miguel González pronunció una conferencia con el título: *Cervantes y su importancia en la literatura universal*. El acto fue patrocinado por la Embajada de España y presentado por el Excmo. Sr. Embajador D. Carlos Blanco.

Ciclo de conferencias sobre literatura iberoamericana, organizado por las Representaciones Culturales Iberoamericanas. Brasília, mayo-junio de 1995. (*García Márquez y la novelística colombiana. De «María» a «Cien años de soledad»*, por don Darío Henao Restrepo, UERJ; *La narrativa de Camilo José Cela*, por el Excmo. Sr. D. Carlos Blasco Villa, Embajador de España; *Literatura paraguaya*, por el Excmo. Sr. D. Dido Florentin Bogado, Embajador de Paraguay; *José Martí*, por el Excmo. Sr. D. Ramón Sánchez-Pa-

rodi Montoto, Embajador de Cuba; *Ricardo Palma y las tradiciones peruanas*, por el Excmo. Sr. D. Alejandro Gordillo Fernández, Embajador de Perú; *Jorge Luis Borges: mito y parodia*, por la Exma. Sra. Dra. Bella Jozef, Profesora Titular de Literatura Latinoamericana, UFRJ; *Macondo y Comala, dos formas del infierno en la narrativa hispanoamericana*, por D. Pompilio Iriarte Cadena, Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá; *Miguel Ángel Asturias*, por la Ilma. Sra. doña Guadalupe Barral, Primera Secretaria y Cónsul de la Embajada de Guatemala; *Juan Montalvo*, por el Excmo. Sr. D. César Valdivieso Chiriboga, Embajador de Ecuador.)

Panorámica histórica de las literaturas en lengua catalana, vasca y galega, conferencia por don Benito Álvarez. APEDF. Primer semestre, 1995.

Historia de la arquitectura en Bolivia, conferencia por don Fernando San Martín APEDF. Primer semestre, 1995.

Las obsesiones literarias de Mario Vargas Llosa, conferencia por doña Luz María M. P. da Silva. APEDF. Primer semestre, 1995.

El toro en la mitología ibérica, conferencia por don Juan Manuel Oliver. Universidad Federal de Santa Catarina. 28.9.95.

Miguel de Cervantes, conferencia por don Juan Manuel Oliver, Casa de España de Río de Janeiro. 8.6.1995.

La trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez, conferencia por don Rafael Fernández Díaz, Centro Universitario de Brasilia. 13.3.1995.

Lorca y su obra poética, conferencia por don Rafael Fernández Díaz, Centro Universitario de Brasilia. 3.4.1995.

Camilo José Cela y «La Colmena», conferencia por don Rafael Fernández Díaz, Centro Universitario de Brasilia. 12.5.1995.

El sistema educativo español, conferencia por don Rafael Fernández Díaz, Centro Universitario de Brasilia, 14.11.1995.

España, hoy, conferencia por don Manuel Morillo Caballero, SENAC, Brasilia. 28.4.1995.

Homenaje a Mario Vargas Llosa, Memorial de América Latina, São Paulo, diciembre de 1994.

Viaje de inmersión a Buenos Aires, Enterprise Idiomas, São Paulo, enero 1995.

Homenaje al profesor Dr. Manuel Fraga Iribarne, Consulado General de España en São Paulo / Centro Hispano-Brasileiro de Cultura. 25.3.1995. Faculdade Ibero Americana, São Paulo.

Muestra de cine español, Faculdade Ibero Americana, último sábado de cada mes, São Paulo.

XII Feria del Libro. Colegio «Miguel de Cervantes», 6.5.1995. São Paulo.

Expolengua, exposición itinerante de libros y material didáctico para la enseñanza de español a extranjeros. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Técnica), 1995. (Curitiba, Secretaria Educação do Estado de Parana; Porto Alegre, PUCRGS / Feria del Libro; Belo Horizonte, UFMG; Itajaí, UNIVALI; Salvador, UFBA; Recife, RFPe / Libreria «Livros Sete»; Brasília, UNB; Fortaleza, UFC; Pelotas, UFPel.)

Semana de la Hispanidad, Faculdade Ibero Americana, 2-7.10.1995. São Paulo.

Semana de Lengua y Literatura, Faculdade Ibero Americana, 23-27.10.1995, São Paulo.

Radio Hispanidad, Programa semanal de música latina. Radio Brasil 2000 FM (107,3 Mhz) Martes-22h.



Seminário regional: definição de estratégias para o ensino das línguas oficiais do MERCOSUL

Pedro Cancio da Silva

Margarete Schlatter

Por deliberação do Comitê Coordenador de Educação do MERCOSUL, realizou-se na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos dias 28 e 29 de novembro de 1994, o Seminário Regional: Definição de Estratégias para o Ensino das Línguas Oficiais do MERCOSUL, a fim de discutir questões relevantes à difusão do ensino do Espanhol e do Português como Línguas Estrangeiras e elaborar um documento com propostas conjuntas do Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, definindo estratégias para o ensino destas línguas nestes países. A seguir, as questões discutidas e as propostas para encaminhamento ao Comitê Coordenador de Educação do MERCOSUL.

Situação atual do ensino de espanhol e português como línguas estrangeiras nos países que compõem o MERCOSUL

Desde a criação do MERCOSUL, há por parte dos Ministros de Educação dos quatro países membros uma grande preocupação com a educação e cultura e com o ensino das duas línguas oficiais nestes países. Neste sentido, através do Comitê Coordenador de Educação do MERCOSUL, o Brasil tem encaminhado várias ações políticas para difundir o ensino do Espanhol e do Português no país. No que se refere ao Espanhol, o MEC optou por fortalecer a área em algumas Universidades que já ofereciam cursos de Espanhol e auxiliar a implementação de cursos em Universidades interessadas através de recursos para este fim. Em relação ao Português, houve duas ações importantes: a criação de dez Centros de Referência de Português como Língua Estrangeira e a elaboração de um exame de proficiência por uma Comissão Nacional, reunindo professores de seis Universidades do Brasil. Cabe aos Centros de Referência a formação de professores de Português como Língua Estrangeira, a elaboração de material didático, a pesquisa na

área e a promoção de cursos de Português para Estrangeiros, atendendo os alunos conveniados que vêm para as Universidades brasileiras.

A importância do Espanhol e do Português como Línguas Estrangeiras no Brasil tem crescido a partir da criação do MERCOSUL, como é possível se observar através do interesse pelo ensino do espanhol no II Grau, da criação dos Centros de Referência de Português para Estrangeiros, da elaboração do CELPE-BRAS e dos seminários na área. No entanto a situação está longe de ser a ideal. No que se refere a ambas as línguas, há uma falta imensa de profissionais na área e de vagas nas Universidades para tornar possível e real a formação de professores de Espanhol e de Português para Estrangeiros. O Português para Estrangeiros somente existe como área, como setor dentro de um departamento, na Universidade de Brasília, a única instituição onde é oferecido como disciplina do currículo, mesmo assim, como optativa. Também somente na UnB já houve concurso exclusivamente para esta área. Nas demais instituições, o Português para Estrangeiros é oferecido como curso de extensão, sem direito, portanto, a vagas no departamento, isto é, o professor de Português como Língua Materna, ou de outra língua estrangeira, faz a atividade de extensão além de suas disciplinas regulares no Departamento.

Na Argentina, as instituições que possuem licenciatura de Português são a U. N. Rosario e o I.N.E.S. en Lenguas Vivas. Além disso, há um curso de Português a Distância do Ministério de Cultura e Educação da Argentina. Em geral, no entanto, há uma forte resistência ao aprendizado de Português. Apesar de haver declarações governamentais de alento, há poucas medidas concretas frente ao avanço real do Inglês como Língua Estrangeira nas escolas e Universidades argentinas. Neste contexto e considerando a importância do MERCOSUL, a difusão do Espanhol e do Português é fundamental.

No Paraguai, em geral, há uma atitude positiva à Língua Portuguesa, principalmente na zona fronteiriça, onde é amplamente utilizada. Por outro lado, a preocupação atual é a de implementar o Guaraní nas escolas de I Grau, uma vez que o objetivo prioritário é tornar o país bilíngüe nas Línguas Espanhola e Guaraní, línguas oficiais do país, postergando-se a implantação do ensino da Língua Portuguesa.

O Uruguai é marcado pela necessidade histórica de unificar e homogeneizar seu território e de demarcar fronteiras políticas e lingüísticas. O ensino de Português é visto com certo temor, na medida em que poderia contribuir para a perda da identidade nacional. Uma das conseqüências desta atitude é a não inclusão do Português nos currículos escolares, ao contrário do Inglês, Italiano e Francês. Por outro lado, a Universidad de la República não tem sido eficiente na oferta de línguas estrangeiras: apesar de considerar necessário o conhecimento de algumas línguas estrangeiras a nível instrumental, em geral, recorre a convênios com os serviços culturais dos diversos países para financiar estas atividades. Entre algumas medidas importantes que podem começar a reverter esta situação, está a aprovação pela Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de um Programa Interdisciplinar de Oralidade e Línguas Estrangeiras, que tem entre seus objetivos uma licenciatura em lingüística com opção em docência de línguas estrangeiras que privilegiam a «funcionalidade informativa» (acesso à produção científica) - o Inglês e o Português aparecem como opções importantes. Além disso, esta Universidade, em conjunto com a equipe de docentes da UNICAMP, está promovendo um Curso de Especialização de Formação de Professores de Português como Língua Estrangeira.

Propostas para a difusão do ensino do espanhol e do português como línguas estrangeiras

I. Ampliação do número de vagas nas Universidades dos países do MERCOSUL na área de Espanhol e de Português como Línguas Estrangeiras

II. Capacitação de professores

Criar Cursos de Especialização de Formação de Professores de Espanhol e de Português para Estrangeiros (cursos intensivos)

Criar Cursos de Licenciatura de Português para Estrangeiros

Criar novos Cursos de Licenciatura em Espanhol para atender às necessidades do MERCOSUL

Preparar professores para o ensino bilíngüe Espanhol/Português para Estrangeiros

Possibilitar, através de bolsas de curta duração, o intercâmbio de Professores da área nos quatro países do MERCOSUL

Possibilitar, através de bolsas de estudo, o intercâmbio de alunos para estágio nos quatro países do MERCOSUL

III. Elaboração de material didático

Alocar recursos para publicação de materiais pedagógicos

Alocar recursos para equipar os Centros de Referência (material permanente)

Incentivar a produção de materiais didáticos para fins específicos

IV. Exame de Proficiência

Divulgar o CELPE-BRAS (Certificado de Língua Portuguesa para Estrangeiros) nas instituições dos quatro países do MERCOSUL

Tornar a obtenção do certificado CELPE-BRAS obrigatório para o aceite de alunos conveniados e de alunos com matrícula cortesia nas Universidades brasileiras, sendo que o desempenho do aluno no exame poderá servir de diagnóstico para matrícula em Curso de Português para Estrangeiros

Estudar a possibilidade da elaboração de um exame de proficiência de Espanhol para estrangeiros aos moldes do CELPE-BRAS

V. Pesquisa

Incentivar pesquisas conjuntas interuniversitárias, em especial, as linhas referentes a Descrição do Português e do Espanhol

Estudos contrastivos Português/Espanhol

Estudos sociolingüísticos sobre as atitudes em relação ao Espanhol e ao Português nos países do MERCOSUL

Estratégias de compreensão de línguas próximas, neste caso, Espanhol/Português

Elaboração de materiais didáticos

Banco de dados de bibliografia na área

VI. Comissão de Espanhol como Língua Estrangeira

Criar uma comissão interestadual formada por professores universitários, SEC, SMED, Federação das Associações dos municípios para:

Criar um programa para a implementação do Espanhol como Língua Estrangeira nas escolas estaduais e municipais

Auxiliar os Ministérios de Educação dos quatro países membros do MERCOSUL nas questões relativas ao ensino de Espanhol como Língua Estrangeira: difusão do ensino de Espanhol Língua Estrangeira, formação de professores, elaboração de material didático e pesquisa

Estabelecer canais de contato com instituições financiadoras e iniciativa privada

Os professores presentes no Seminário enfatizaram a necessidade de que o Comitê Coordenador do MERCOSUL desenvolva ações políticas junto aos Ministros de cada país membro, objetivando a criação de um fundo nacional que permita a concretização das propostas fundamentais à implantação do Espanhol e Português como Línguas Oficiais do MERCOSUL.

Porto Alegre, 30 de novembro de 1994.

Coordenadores do Seminário

Prof^a. Margarete Schlatter
Prof. Pedro Cancio da Silva



Reseñas



La Lengua Española, hoy:
Madrid, Fundación Juan March, 1995
Manuel Seco y Gregorio Salvador (coord.)

Rafael Sánchez Sarmiento

Llega a mis manos un libro que despierta y revive en mí un sinfín de intereses. Creo que lo mismo le ocurrirá a todo el que se sienta atraído, de una forma u otra, por el estudio de la Lengua Española.

Se trata de una obra de más de trescientas páginas preparada por los Profesores Manuel Seco y Gregorio Salvador y que recoge veinticuatro aportaciones de otros tantos profesores cuyo denominador común es el estudio de la Lengua Española. Estos artículos habían aparecido entre abril de 1992 y diciembre de 1994 en el «Boletín Informativo de la Fundación Juan March» y sin duda ha sido una feliz idea el reunirlos en un volumen.

El libro está organizado en cinco grandes apartados que corresponden a cinco secciones o áreas de la Lengua Española: Historia y presente. Unidad y variedad. Algunos aspectos de la Lengua actual. El estudio y la enseñanza. Las Instituciones.

De esta manera se hace un interesante recorrido por los grandes campos de estudio en los que, de un modo u otro, nos situamos todos los que estamos dentro del Hispanismo o de la «Hispanomanía» (en palabras del Prof. J. R. Lodaes al hablar de «El estudio del español en el extranjero», pp. 199-212).

Dentro del primer bloque titulado «Historia y presente» el lector se encuentra con cuatro artículos de diferente índole: dos que hablan de la lengua desde el punto de vista diacrónico y de los que son sus autores los Profesores Eugenio de Bustos y Rafael Cano y otros dos que tocan el tema de la salud de nuestra lengua dentro y fuera de nuestras fronteras realizados éstos por los Profesores Fernando González Ollé y Francisco Marcos Marín a propósito de la internacionalidad del español y en concreto de cómo los proyectos que se llevan a cabo en este campo descuidan la dimensión económica a la que éstos conducen o deberían conducir.

En el segundo bloque («Unidad y variedad del Español») se tratan cuestiones referentes a las variedades del Español dentro y fuera de España. A la exposición que se hace del tema en el ámbito nacional se unen tres estudios más que tocan las características lingüísticas de otras variedades del español: la del sefardí, la del español en América, en Filipinas y en Guinea.

Son sus autores los profesores: Ángel López García, Antonio Llorente, José G. Moreno de alba, Antonio Quilis y Iacob M. Hassán.

«Algunos aspectos de la Lengua actual» es el epígrafe del tercer bloque. Se abordan asuntos muy diferentes y el lector puede por ejemplo, hacer un recorrido por los registros culto y vulgar de la Lengua Española reflejados en los textos de nuestra literatura (Prof. Ricardo Senabre) o también puede ver una excelente estudio sobre el tema de la lengua en los medios de comunicación (Prof. Manuel Casado Velarde). Los otros dos temas que se tocan son, tal y como reza en los respectivos títulos, «Anglicismos» (Prof. Emilio Lorenzo) y «El Lenguaje científico y técnico» (Prof. Julio Calonge).

En el tercer apartado se han agrupado los trabajos que tratan del estudio y de la enseñanza de nuestra lengua dentro y fuera de España. El lector puede aquí ponerse al día en temas tan cercanos a todos como es el del Español dentro y fuera del aula, y el de su enseñanza en el extranjero (Profesores Francisco Marsá, Hipólito Escolar y Juan Lodaes respectivamente). El recorrido por los diccionarios y por las gramáticas lo hacen los Profesores Manuel Alvar, Ofelia Kovacci y Ambrosio Rabanales.

La Lengua Española, hoy termina con un capítulo dedicado a las Instituciones que velan por nuestro idioma: la RAE (Prof. Pedro Alvarez de Miranda), el «Colegio de México» (Prof. Juan M. Lope Blanc), el «Instituto Caro y Cuervo» en Bogotá (Prof. Joaquín Montes), la «Fundación de La Casa de Bello» en Caracas y otras no menos importantes academias americanas como son la Puertorriqueña, la Colombiana, por ejemplo (Prof. Pedro Grases).

La Lengua Española, hoy a través de todos estos enfoques y perspectivas, nos presenta el estado de la cuestión en los principales caminos que se pueden emprender en ese extenso terreno que ocupa la Lengua Española. Sin duda es éste un texto del que debemos partir a la hora de adentrarnos en los temas que en él se tratan. Sus autores y sus respectivos trabajos constituyen la mejor carta de presentación para invitar a su lectura.

Rafael Sánchez Sarmiento



Juan Valera y Brasil: Un encuentro pionero de Concha Piñero Valverde (España, Quasyeditorial, 1995, 199 p.)

Maria Augusta da Costa Vieira

Entre 1816 y 1822, Auguste de Saint-Hilaire hizo un largo recorrido por varias provincias de Brasil y a partir de sus viajes escribió una serie de relatos llenos de informaciones sobre la fauna, flora, usos y costumbres de las regiones del interior. Sus observaciones, siempre tan minuciosas y cuidadas, constituyen un referente importante para la investigación de la historia de Brasil en el Siglo XIX. Así como Chateaubriand, Saint-Hilaire estaba convencido de que los viajes eran una de las fuentes de la historia.

En cierta medida, lo que hace Concha Piñero Valverde, a partir de los escritos de Juan Valera durante su estancia en Río de Janeiro entre 1851 y 1853, es presentar de forma analítica una serie de datos sobre el autor y su obra, rescatando no sólo las relaciones culturales entre la Península Ibérica y Brasil sino también aspectos de la historia de Río de Janeiro en el siglo XIX. La autora logra con maestría desvelar una intrincada red de relaciones que ofrece gran interés literario e histórico. Si Juan Valera nos dice en el prólogo a *Pepita Jiménez* (1874) que una novela debe ser «poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son», el análisis que nos brinda Concha Piñero revela, entre otras cosas, la importancia de la historia y de la experiencia dentro de la creación del autor. A diferencia de Saint-Hilaire o de Hermann Burmeister —dos de los grandes viajeros del período romántico— las dificultades económicas no permitieron a Juan Valera la ocasión de viajar por el interior del Brasil. Su visión se limita, por lo tanto, a la vida urbana y al espectáculo de la naturaleza en los alrededores de Río de Janeiro.

El trabajo de Concha Piñero se abre como un abanico que integra la correspondencia que Valera mantuvo con Estébanez Calderón, la creación literaria a través del estudio de *Genio y figura* (1897) y la producción ensayística que aporta datos importantes para la comprensión de las reflexiones del escritor tan atentas sobre la cuestión iberoamericana.

El trabajo parte de la presentación de las motivaciones que contribuyeron para que Valera aceptase la idea de vivir en Brasil como miembro de la legación española. Sus ideas acerca de la integración peninsular se extendían a América Latina y su estancia en el país americano, a pesar de las condiciones de vida muchas veces precarias, formaba parte de un proyecto intelectual más amplio. Su amistad con Estébanez Calderón se alimentó especialmente de la convicción que ambos compartían de que era posible la unión ibérica a través de las letras y de la política. A partir de la correspondencia entre Valera y Estébanez Calderón, Concha Piñero rescata el ideario del escritor que muchas veces se queja de la enorme soledad que siente, de la carencia de recursos urbanos en la corte, pero que no deja de reconocer las maravillas de la naturaleza brasileña.

La lectura que hace la autora de las cartas de Valera resulta primorosa porque va deslindando los recorridos más subjetivos del escritor y a partir de algunas informaciones llega a establecer conexiones que consiguen presentar un cuadro de la sociedad carioca de la mitad del XIX. La peculiaridad de este cuadro consiste en integrar de forma armónica una multitud de datos dispersos que van desde la identificación de algunas personas a las cuales Valera se refería de modo alusivo hasta la visión que tenía de la cultura brasileña, considerada muchas veces a través de una perspectiva ambigua, dividida entre las observaciones serias y la mirada satírica. En muchos momentos, la autora se enfrenta con las incoherencias del escritor presentes en algunas de sus afirmaciones hechas en privado y sus ideas presentadas públicamente. En otros términos, se trata de entender lo que Fidelino de Figueiredo llamó la «lusofilia pública» y la «lusofobia privada» de Valera.

Los comentarios sobre el Brasil que aparecen en su correspondencia son variados y se refieren no solamente a la gente que frecuenta los salones de la corte como también a los esclavos, a la forma de vida en general y al clima tropical. Una de las decepciones de este autor incide sobre el problema de la identidad cultural al constatar que la capacidad de creación de un país verdaderamente nuevo no se encuentra, como pensaba, en la sociedad brasileña del XIX, en la que además predomina una elite de rasgos anglo-franceses que insiste en hacer de Río de Janeiro una versión de París o de Londres.

Las cartas de Juan Valera constituyen un referencial importantísimo para la etapa siguiente del trabajo de Concha Piñero que trata las relaciones entre la experiencia y la ficción a partir del estudio que hace de *Genio y figura*. Por detrás de los personajes que mueven el espacio ficcional lleno de recuerdos de Río de Janeiro, la autora va rescatando las huellas brasileñas presentes en la novela, atando los hilos que ponen en contacto la creación artística y el ideario presente en la correspondencia. La desilusión que sufrió frente al proyecto iberoamericanista de su juventud se evidencia en el suicidio de Rafaela la Generosa, personaje que encarna el «permanente iberismo que animaba a Valera».

Las cartas y la creación artística no serán suficientes para la comprensión de las ideas del escritor. Hace falta incluir también su ensayo publicado en 1855, *De la poesía del Brasil*. En este sentido, Concha Piñero trata de rastrear el pensamiento del escritor cotejando la correspondencia con el ensayo y dejando explícito el descompás que existe en algunas de sus valoraciones. Sin embargo, las incoherencias no restan mérito al ensayista que fue, indudablemente, un pionero en el sentido de presentar por primera vez en España un balance de la poesía brasileña con amplia perspectiva cultural.

Leyendo el libro de Concha Piñero podemos concluir que también la autora es una pionera, pues hasta el momento no son muchos los trabajos que tratan las conexiones culturales entre España y Brasil. Esperamos que el libro, tan bien redondeado y escrito

de una forma que deja al lector enredado en las intrigas de Juan Valera tenga continuidad en futuros trabajos de investigación que echen luz sobre nuestras historias y nuestras culturas.

María Augusta da Costa Vieira
Departamento de Letras Modernas
Universidade de São Paulo



***Senderos de libertad*, de Javier Moro
Ed. Planeta-Seix Barral, Barcelona, 1992
Fronteiras de sangue, de Javier Moro
Ed. Scritta, São Paulo, 1992**

Ángeles Sanz Juez

Senderos de libertad de Javier Moro

El primer libro de Javier Moro titulado *Senderos de Libertad* (su traducción en portugués *Fronteiras de sangue*) nos sitúa en un Brasil actual, en una geografía concreta y definida, pero esto no es más que una apariencia. Pronto nos damos cuenta de que estamos detenidos en un territorio soberano, desprovisto de tiempo y de lugar, permeable al amor y al horror en la misma medida.

Durante todo el relato la figura de *Chico Mendes* nos conduce a preguntarnos en qué términos puede ser formulada la responsabilidad política de los que deciden sobre el destino de los otros; y su muerte nos hace imaginar que cualquier alternativa de control más allá de la propia intencionalidad de la palabra es cuando menos posible.

Ante el contemporáneo desarrollo de la ciencia y de la tecnología con su consabido poder de seducción, surgen en este libro figuras aparentemente irrelevantes como la del propio Chico Mendes, o la del eterno «garimpeiro», el soñador ardiente, o los extraordinarios arquetipos del «fazendeiro» con sus grandezas y miserias con sus múltiples contradictorias realizaciones en un diálogo abierto pero imposible. En todo el relato hay una bellísima historia de contención de ambiciones y un desesperado intento de reunificar vías y valores.

Javier Moro con un conocimiento conmovedor del ambiente nos fabula hechos reales como la voluntariedad del empeño, como un cronista que sabe que la verdad, aunque poliédrica tiene un lado más afilado.

Al pasear por esta geografía tan distante, al releer aquellos paisajes conocidos, al des-tripar esos personajes, que aunque con nombres son anónimos nos hace preguntarnos lo que en 1511 Montesinos se preguntó en Santo Domingo ¿Éstos no son hombres? ¿Es que no tienen un alma racional?

El espacio, la energía, la suma de fuerzas, la naturaleza y la muerte; el Amazonas, el «sertão», la pertinaz sequía, la gran ciudad y ese deseo sin límites más allá de la frontera que nos habita es sin duda la gran fuerza de este escritor.

El autor tiene en la palabra su instrumento esencial para la construcción de un universo poético. Nos muestra en este libro la movilidad del proceso de actualización de la lengua; en este sentido debemos recordar aquí a María Zambrano que dijo que una catástrofe solo es tal si de ella no se desprende algo que la rescata, algo que la supere. *Senderos de libertad* lo corrobora.

Ángeles Sanz Juez
Escuela Oficial de Idiomas de Madrid



Arribas Briones, Pablo.
Pícaros y Picaresca en el Camino de Santiago.
Burgos, Librería Berceo, 1993. 445 p.

María Guadalupe Pedrero-Sánchez

El autor, nacido en Santo Domingo de la Calzada, en plena ruta jacobea, se presenta a sí mismo como un peregrino inveterado, y en esta obra habla de lo que conoce con un desenfadado estilo en el que afloran sus hondas raíces castellanas. Con habilidad, acierto y erudición en el tratamiento de un tema tan «histórico» pero a la vez tan curioso y entretenido, sitúa el tema de los pícaros y la picaresca en el Camino de Santiago.

Destaca que una de las características de todos los pícaros es la movilidad, ya que «no se puede estar siempre en el mismo sitio explotando la buena fé del prójimo». Al pícaro le gusta ser un hombre libre y se jacta de ello, recuerda que el hambre, ese gran impulsor de la picaresca, lo fué también de la peregrinación a Compostela durante la Edad Media, en cuya ruta no faltaban instituciones caritativas: hospitales, albergues y monasterios donde se repartía sopa caliente, pan y vino además de lecho gratis y siempre, ofrecía la oportunidad de conseguir limosnas. Así pues, la ruta jacobea aparece como espacio ideal para la picaresca.

Se presenta un panorama de la picardía peregrinesca ampliamente documentado partiendo de textos literarios, desde Gonzalo de Berceo hasta Tirso de Molina y Quevedo, del Padre Feijóo a Cunqueiro o Alejo Carpentier; utilizando también, múltiples testimonios sociológicos, jurídicos o históricos, como el *Liber Sacnti Iacobi* o *Codex Callistinus* y numerosas normativas del Norte y del Sur de los Pirineos, se construye una ruta llena de dinamismo y colorido a la que el autor denomina «La gran Calle Mayor de Europa».

Adentrándose por la lectura de la obra, se crea la sensación de caminar con el peregrino. Se atraviesan puentes, surgen ciudades, se anima el movimiento de mercados, donde cambistas y vendedores realizan sus negocios, se topa con juglares que cantan los amores y gestas de los héroes, con monjes y abades que enseñan reliquias portentosas y convidan a meditar en las virtudes de los santos, con caballeros que buscan un escena-

rio para sus hazañas, con mesoneros que explotan la necesidad ajena o con amantes que buscan la libertad.

Se ofrece una humanidad itinerante que enreda, cubre y casi ahoga al pobre peregrino, haciéndonos proclamar la temprana identidad cultural europea. Por la obra desfila una desordenada, ruidosa, alegre o interesada humanidad, donde abundan los pícaros, tunantes, nigromantes, trotamundos, buhoneros, saltimbanquis, vagabundos disfrazados, mendigos profesionales, parejas amancebadas y amantes en fuga, fanfarrones, frailes giróvagos, goliardos e hidalgos venidos a menos. Y a tan compleja y espontánea compañía, se contraponen la picaresca organizada e institucional de quien se aprovecha de la peregrinación adquiriendo prestigio, riqueza y poder. A lo largo del Camino, se desenvuelven la falsificación de reliquias y salvoconductos, se crean verdaderos monopolios privilegiando tal o cual monasterio, ciudad o santuario, que inclusive se especializa en sus ofertas.

El autor maneja muy bien las fuentes antiguas y recientes de la peregrinación jacobea y sin preterder realizar un estudio propiamente académico, saca de todas ellas lo que es útil a su discurso sobre la picaresca del camino y su concepto de peregrinación. Y con pinceladas certeras, complementarias y coherentes utiliza las fuentes históricas y literarias, los refranes y tradiciones populares e inclusive sus recuerdos personales para dar una fluida y jovial visión del Camino de Santiago, como un contador de historias ameno y entretenido que sin perder el rigor del historiador documentado, convida primero a sentarse a la mesa del catador de buen vino, porque —dice el autor— «De todo este mundo voy a tratar no vedándome del uso del comentario jocoso cuando algo me lo sugiera... ya que no tenemos prisa ni cumplimos voto» Es todo un convite a peregrinar con él, olvidando las barreras del tiempo y de la prisa.

Otro de los aspectos que introducen al lector en la peregrinación es la original organización del libro en itinerarios y etapas adecuándose así la forma al tema. El libro se divide en tres itinerarios, a modo de capítulos, que se desglosan en trece etapas diferentes.

El primer itinerario se titula «Pícaros y picaresca» y está dividido en siete etapas: Pícaros y picaresca, Con pan y vino se hizo el Camino de Santiago, El vino en la senda jacobea, La picaresca de la mendicidad, Los pecados de la carne en el camino, Otros peregrinos sospechosos y ocasionales y La peregrinación caballeresca y galante.

En el segundo itinerario, dedicado a «Los que acechan el paso de los peregrinos», se incluyen de la octava a la décima etapa que comprenden: Los investidos de poder *de iure* y *de facto*, Los estafadores desde la *veneranda dies* y Los mesoneros, principales enemigos de los peregrinos.

El tercer itinerario está dedicado a «La picaresca de la Iglesia» e incluye de la undécima a la decimotercera etapas que comprenden: El pícaro mundo de las reliquias, La bohemia religiosa y Los grandes milagros en la calzada de la peregrinación.

Obra publicada en 1993, al año siguiente de la proclamación oficial del Año Jacobeo, es una verdadera delicia en medio del océano bibliográfico que acompañó el año jubilar tan denso de reediciones, tópicos y oportunismos, y asegura al autor un puesto entre los clásicos de la peregrinación jacobea. Son unas 400 páginas de amena y agradable lectura, con ilustraciones del dibujante Juan Mons Revilla.

Por otro lado y a pesar de la visión sarcástica y crítica que aparece en el libro, no se encuentra una visión amarga y negativa del mundo de la peregrinación. Los engaños y trampas que acechan y acompañan al peregrino, inteligentemente desenmascarados, nos obligan a sonreír. Y, sobre todo, a comprender que el autor está declaradamente de parte del Camino, de la peregrinación y de los peregrinos.

Para el autor, «el peregrino que regresa es un hombre nuevo; ha vencido las tentaciones de volver, antes de llegar, que más de una vez asaltan al peregrino; ha progresado en el conocimiento de la vida y acumulado experiencias de todo tipo. En efecto, es un hombre nuevo pero no siempre en el sentido paulino. La picaresca de quienes aguardaban su paso cuando iba con la bolsa llena, le ha curtido. Ahora es un toro capeado».

El Camino de Santiago se presenta así, como un gran escenario, iniciado en el Medievo, que permitía toda serie de intercambios comerciales, culturales, artísticos y literarios, en el que se mezclaban peregrinos devotos y penitentes, arrepentidos o forzados, aventureros y ganapanes, juglares como manifiestan los cancioneros franceses y españoles, alquimistas, cabalistas y amigos de lo exótico; fué pretexto y ocasión para encuentros galantes y aspiraciones de libertad, y espacio propicio para lo maravilloso y lo cotidiano. Una ruta ideal para los pícaros de todas las especies en el pasado y abierto para una gratificante experiencia en nuestros días.

María Guadalupe Pedrero-Sánchez
Universidade Estadual Paulista



1 9 9 5