



## Para una relectura de los clásicos españoles

© Celina Sabor de Cortázar

---

### Índice

•

#### Para una relectura de los clásicos españoles

- Perfil amical
- Advertencia preliminar
- Para una relectura del «Quijote»
- Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo
- Lo cómico y lo grotesco en el «Poema de Orlando» de Quevedo
- El infierno en la obra de Quevedo
- Para la revaloración de los entremeses de Quevedo
- Lope o la multiplicidad de estilos
- Góngora y la poesía pura
- Literatura culta y folclore literario en la España áurea

*Para una relectura de los clásicos españoles*

Celina Sabor de Cortázar

CELINA SABOR DE CORTÁZAR  
PARA UNA RELECTURA  
DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES

PRESENTACIÓN  
DE  
RAÚL H. CASTAGNINO



ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS  
BUENOS AIRES  
1997

-8-

## Académicos de número

*Presidente:* Don Raúl H. Castagnino

*Vicepresidente:* Don Jorge Calvetti

*Secretario general:* Don Juan Carlos Ghiano

*Tesorero:* Don Jorge Vocos Lescano

Don Fermín Estrella Gutiérrez

Don Ángel J. Battistessa

Don Ricardo E. Molinari

Monseñor Octavio N. Derisi

Don Carlos Villafuerte

Don Federico Peltzer

Don Enrique Anderson Imbert

Don Luis Federico Leloir

Don Carlos Alberto Ronchi March

Don Elías Carpena

Doña Alicia Jurado

Don Antonio Pagés Larraya

Don Marco Denevi

Don Roberto Juarroz

Doña Jorgelina Loubet

Don Adolfo Pérez Zelaschi

Don Horacio Armani

Doña Ofelia Kovacci

-9-

## **Académicos correspondientes**

Don Aurelio Miró Quesada (Perú)

Don Julio César Chaves (Paraguay)

Don Luis Beltrán Guerrero (Venezuela)

Don Pedro Grases (Venezuela)

Don Pedro Laín Entralgo (España)

Don Rafael Lapesa (España)

Don Alonso Zamora Vicente (España)

Don Juan Draghi Lucero (Mendoza, República Argentina)

Don Roberto García Pinto (Salta, República Argentina)

Don Emilio Carilla (Tucumán, República Argentina)

Don Paulo Esteveao de Berredo Carneiro (Brasil)

Don Alberto Wagner de Reyna (Perú)

Don Arturo Úslar Pietri (Venezuela)

Don Ramón García Pelayo y Gross (Francia)

Don Dámaso Alonso (España)

Don José Manuel Rivas Sacconi (Colombia)

Don Rodolfo A. Borello (Mendoza, República Argentina)

Don Franco Meregalli (Italia)

Don Diego F. Pró (Mendoza, República Argentina)

Don Adolfo Ruiz Díaz (Mendoza, República Argentina)

Don Rodolfo Oroz Scheibe (Chille)

Don Léopold Sédar Senghor (Senegal)

Don Austregésilo de Athayde (Brasil)

Don Arturo Sergio Visca (Uruguay)

Don Horacio G. Raya (Santiago del Estero, República Argentina)

Don Daniel Devoto (Francia)

Don Gianfranco Contini (Italia)

Don Paul Verdevoye (Francia)

Don Juan Bautista Avalu-Arce (Estados Unidos de Norte América)

Don Juan Filloy (Río Cuarto, Córdoba, República Argentina)

Don Federico E. Pais (Catamarca, República Argentina)

Don Guillermo L. Guitarte (Estados Unidos de Norte América)

Doña Emilia Puceiro de Zuleta (Mendoza, República Argentina)

Don Germán García (Bahía Blanca, Buenos Aires, República Argentina)

Don Domingo A. Bravo (La Banda, Santiago del Estero, República Argentina)

Don Gastón Gori (Santa Fe, República Argentina)

Don Óscar Tacca (Resistencia, Chaco, República Argentina)

-10-

Don Alfredo Veiravé (Resistencia, Chaco, República Argentina)

Doña María B. Fontanella de Weinberg (Bahía Blanca, Buenos Aires, República Argentina)

Don Roque Esteban Scarpa Straboni (Chile)

Don Luis Rosales (España)

Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, República Argentina)

Don L. Eduardo Brizuela (San Juan, República Argentina)

Doña Ángela B. Dellepiane de Block (Estados Unidos de Norte América)

Don José Antonio León Rey (Colombia)

Don Luis Alberto Sánchez (Perú)

Don Roberto Paoli (Italia)

Don Jorge Hurmuziadis (Grecia)

-11-



## Perfil amical

No es éste un prólogo de rigor científico ni erudito análisis de la obra de Celina Sabor de Cortázar, a la que antecede. Es, sí, amistosa recordación de la extinta académica, cuyo inesperado deceso no terminamos de llorar los cofrades que la tratamos y supimos de sus bondades innatas; de sus sabios asesoramientos y acertadas sugerencias, en cada una de las oportunidades en que debimos requerirlos.

Estas palabras preliminares se proponen, tan sólo, la enumeración de algunos de sus antecedentes y obras, de cuya simple consignación emergen los méritos y valores proyectados por su condición de estudiosa incansable, por la rigurosidad de sus métodos de trabajo, por la amplitud de su información bibliográfica y la familiaridad con el manejo de fuentes.

Celina Sabor de Cortázar egresó de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y fue discípula distinguida de maestros ilustres que dieron brillo a las cátedras de literaturas hispánicas y de investigaciones filológicas.

Sabor y Cortázar: dos apellidos de grata resonancia para sobrevivientes condiscípulos que compartieron con Celina viejas aulas de la Facultad, durante los tiempos en que su sede estaba en la calle Viamonte. El de soltera, Sabor, común a cinco hermanas, todas diplomadas y pioneras en disciplinas -12- bibliotecológicas. El matrimonial, Cortázar, que asocia el recuerdo de Augusto Raúl, su esposo, sistematizador de los estudios folclóricos en el país.

Celina, con áureo galardón como mejor egresada de su promoción, se consagró con diligente aplicación a ahondar conocimientos en el campo específico de la literatura española de la Edad de Oro. Campo específico, pero no coto cerrado, porque la señora de Cortázar, paralelamente, intensificó estudios de lenguas clásicas, de analítica y teoría literaria, de metodologías críticas. En tal sentido, resulta aleccionador verificar cómo, desde sus tempranas investigaciones en torno de textos y autores hispanos de los siglos clásicos, se preocupó por aplicar metodologías actualizadas y conceptos de teoría literaria del más reciente cuño.

A partir de los comienzos de la década del sesenta, cuando da a conocer sus primeros estudios referidos a las letras españolas de los siglos XVI y XVII, Celina ya hubiera podido enorgullecerse -aunque el natural recato siempre se lo haya impedido- de que las páginas de las más prestigiosas revistas universitarias o de la especialidad, en el país y en el extranjero, estuvieran a su disposición. Así *Universidad*, de la Universidad del Litoral; *Filología*, de la de Buenos Aires; *Cuadernos del Sur*, de la de Bahía Blanca; *Letras*, de la Universidad Católica; *Hispanic Review*, de Filadelfia, entre otras, la requerirán por colaboradora natural en los temas de su campo. Pronto su erudición trascendió más allá de la inmediatez de lo local y cada vez que se programaron homenajes a venerados maestros de la especialidad o se proyectaron volúmenes colectivos en relación con fechas memorables, fue llamada a participar de los mismos. Así ocurrirá, entre otros, con el *Homenaje a Lope de Vega*, planeado por el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, de La Plata; con el *Homenaje a Marcos Morínigo*, programado por *Ínsula*, de Madrid; con el *Homenaje a Rafael Lapesa*, convocado por la Editorial Gredos, en España; con los *Homenajes a María Rosa y Raimundo Lida*, de la revista *Sur*. Y no es del caso enumerar aquí las sustanciales ponencias enviadas a diversos congresos ni las injundiosas colaboraciones prodigadas en publicaciones de índole general.

La obra escrita de Celina Cortázar circulada en libros individuales se distribuye en algunos volúmenes, concentrados en cuanto extensión y tamaño, pero hondos de contenido. Tales: *La poesía de Garcilaso*, de 1967; *La poesía de Quevedo*, de 1968. Otra parte de la producción escrita de Celina que encofra saberes y afanes eruditos, perdura en los escolios y notas de prolijas minucias filológicas de las varias ediciones que planeó, dirigió, anotó y comentó, como las de *El alcalde de Zalamea*, de 1976; de *Lazarillo de Tormes*, de 1968; de *Recopilación en metro*, de Sánchez de Badajoz, también de 1968; las cervantinas de *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*, ambas de 1972; de *La Gatomaquia*, en 1983; y *La fuerza de la sangre* y *La Señora Cornelia*, de Miguel de Cervantes, cuyas ediciones dejó preparadas.

Una treintena de ensayos, textos de conferencias en importantes tribunas, de seminarios y cursos universitarios han ido quedando paralelos a la marcha de la carrera docente cumplida en niveles de la enseñanza superior. Por comprensibles razones de espacio no es posible dar aquí pormenorizada cuenta de tan seria y altamente especializada escritura. Pero sí es factible escoger algunos ejemplos acabados de la misma. En la descripción elemental del muestreo se advertirá que las exposiciones de la señora de Cortázar nunca avanzaron por huellas trilladas; proyectaron siempre, sobre textos y autores, personales enfoques; siempre descubrieron aspectos novedosos que a las miradas más avizoras habían pasado inadvertidos.

Hoy que la metodología crítica se polariza entre historicismos de encuadres espacio-temporales y ahistoricismos atentos sólo al texto con exclusión de todo lo extratextual, quien siga la erudita producción de Celina Cortázar advertirá lo limitado de tal polarización. Pero, además, percibirá que en la misma queda omitida una tercera vía, de tránsito más arduo: la historia del texto, en sí y por sí; vía a la que no es fácil acceder, pues para recorrerla, son indispensables largo estudio, obstinado rigor y amplia gama de disponibilidades culturales. Además, la profesora Cortázar logró articular la «historia textual» con la llamada «crítica de fuentes», verdadera ciencia crenológica que dominaba.

La solvencia con que Celina se movía en esos campos salta a la vista, particularmente frente a las ediciones críticas de textos del siglo de oro, como la de *Don Quijote de la Mancha*<sup>1</sup>, emprendida junto con Isaías Lerner y prologada por Marcos Morínigo. Por otra parte, cuando tuvo oportunidad de ir revisando distintas versiones e impresiones de un texto hasta llegar a la edición *princeps* o al manuscrito del mismo, practicó, *avant la lettre*, la denominada «crítica genética».

Otros ejemplos de penetración crítica de la ilustre colega, ya se encuentran en tempranas monografías, según puede verificarse recorriendo las *Notas para el estudio de la estructura del «Guzmán de Alfarache»* que, en 1962, publicó en la revista *Filología* (año VIII, 1962). La cuestión acerca de las continuas interferencias de lo discursivo y lo narrativo propiamente dicho dentro de la estructura de la novela de Mateo Alemán y el valor permanente de una y otra alternativa -hecho frente al cual se dividen los pareceres de la crítica- fue abordado por la señora de Cortázar en forma precisa, que puso fin a la cuestión. Para ello aunó el dominio de la disciplina crenológica -que le permitía en el manejo de fuentes un tipo de erudición cada vez más infrecuente, por lo arduo, por la paciencia y alta especialización que requiere- con las alternativas de un textualismo ahistoricista, que si en muchos analistas contemporáneos aparece como consecuencia de menor esfuerzo y pereza en la investigación, en Celina Cortázar produjo excelencias de conciliación de métodos y resultados sorprendentes en las conclusiones. En el estudio mencionado, con lúcida decisión separó el análisis de la estructura del *Guzmán* y las intenciones del autor. Hecho el deslinde, el problema de la estructura quedó ceñido al terreno estético. Y, desde él, saltaron a la vista fallas en la capacidad creadora de Mateo Alemán: el *Guzmán* no es coherente en proceder -15- ni en carácter; no actúa con independencia: el autor se interpone al personaje.

En octubre de 1962, a pedido de María Rosa Lida, Celina envió a la *Hispanic Review*<sup>2</sup>, de la Universidad de Filadelfia, un estudio, breve de extensión, pero quintaesenciado en erudición. Me detengo en él porque es un dechado de conocimiento ahondado, de precisa información; pero, también, porque evidencia hasta qué punto los saberes de la profesora Cortázar no se

limitaban a las obras magnas de la Edad de Oro hispana; penetraban también en los recintos de los *dii minores* de aquel tiempo, en la producción de aquellos que un día gozaron de circunstancial renombre y luego cayeron en casi total olvido. El trabajo al que aludo se titula: «El *Galateo español* y su rastro en el *Arancel de necedades*». Ni el primer título, que corresponde a un tratadillo de 1582, de Lucas Gracián Dantisco; ni el segundo, discutida obreja de Mateo Alemán, son temas que habitualmente lleguen a las clases de literatura española. Sólo han podido preocupar a contados ultraespecialistas y, entre éstos, a la señora de Cortázar. Pero hay otro hecho señalable que puede dar la pauta de los quilates de erudición de la profesora académica: la investigación que llevó a cabo tras el rastro de Lucas Gracián Dantisco, autor de *Galateo español*, engendro híbrido de imaginación y didactismo, elaborado en una especie de narración que, en el último cuarto del siglo XVI, circuló en diversas versiones, imitaciones y remedos por toda Europa.

Celina Cortázar analizó el contenido de esta obra, reconstruyó el itinerario y la trayectoria de su temática a través de varios autores y de las apreciaciones de algunos coetáneos. Con metodologías y criterios que se adelantan a la época, puso de manifiesto la nevadura intertextual que interrelaciona la obra de Lucas Gracián Dantisco, con Baltazar de Castiglione, Gracián, Della Casa, Mateo Alemán y Quevedo.

En el año 1968, la profesora Cortázar intervino en la preparación de la edición de la obra, única y póstuma, de Diego -16- Sánchez de Badajoz: *Recopilación en metro*, publicada en Sevilla, en 1554. La misma fue llevada a cabo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires con la colaboración de un equipo de Seminario dirigido por Frida Weber de Kurlat. Celina siguió investigando en torno de la obra y del autor. En ocasión en que dicho Instituto, en 1970, concretó el homenaje a Ramón Menéndez Pidal, que circula en un tomo de la revista *Filología* (Año XIII, 1968-1969), la contribución de Celina al mismo fue el afinado estudio sobre «*La Farsa de la Fortuna o hado*» de Sánchez de Badajoz y su sentido trascendente. En él, la discusión de las varias tesis formuladas en distintos tiempos acerca de dicha farsa, por autores tan

diversos como J. López Prudencio o D. V. Barrantes, la lleva a afirmar y probar que la misma «se adscribe, por su contenido y planteo expositivo, a la literatura de consolación, rama de la didáctica». Funda sus argumentos en la visible utilización por parte de Sánchez de Badajoz, de algunos pasajes de *La consolación de la filosofía*, de Boecio. En la parte final del estudio, aplicados prolijos rastreos temáticos y criterios comparatistas, rebate y disipa la tesis «de un Diego Sánchez defensor de la justicia social», sustentada tanto por López Prudencio como por Barrantes y pone en evidencia, en cuanto objetivo vertebrador de la farsa, su sentido didáctico-moralizante.

Si bien la especialidad básica de Celina Cortázar se encuadró en el marco de la Edad de Oro de la literatura hispana, su frecuentación de lo literario no se encerró sólo en esos límites. Conoció y frecuentó a los autores nuevos y estuvo al tanto de las más recientes metodologías del tratamiento textual. Siempre supo hallar, para la obra que tenía entre manos, el método adecuado para abordarla ya que lo mismo le era familiar lo moderno cuanto podía moverse con admirable dominio en el campo de lo clásico.

En tales aspectos, si bien resultaría por demás extenso recorrer pormenorizadamente su obra crítica, para poner de manifiesto la universalidad de sus intereses crítico-literarios, bastará mencionar algunos casos singulares. Por ejemplo: en la Primera Parte del *Quijote* (capítulos XI a XIV) se lee el -17- episodio de Marcela y Grisóstomo. Se trata de una inserción pastoril, de final luctuoso. Celina Cortázar estudió con detalle el pasaje. Verificó su procedencia; desmontó el mecanismo estructurador, que participa de la historia y de la poesía; certificó la raíz aristotélica que consiente tal juego entre historia y poesía y que permite en el episodio el paso de una verdad histórica a una verdad poética. Pero, además, según dejó expuesto en el ensayo *Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo*<sup>3</sup>, este pasaje sería uno de los que revelan, por parte de Cervantes, un mayor cálculo sobre las formas de relacionar distintas regiones de la imaginación; advirtiéndolo en el mismo, a modo de conclusión, que dicha relación, en el episodio cervantino, «se resuelve con el predominio del universo poético sobre el histórico al cual involucra y absorbe». Remate que, luego de seguir los razonamientos, antecedentes y

pruebas prodigados por la autora a través del ensayo, podrá resultar simple y obvio. Sin embargo, tal aparente simplicidad es fruto de prolijos desmenuzamientos de contenidos textuales y de segura frecuentación de fuentes clásicas y clasicistas, llevados a cabo por la analista.

Otro modelo de síntesis de metodologías críticas, plasmado por la profesora Cortázar, lo constituyen sus investigaciones en torno de los escritos de Santa Teresa de Jesús. A lo largo del año 1982, en el mundo cristiano y en el campo de lo literario, se conmemoró el cuarto centenario de la muerte de la autora de *Las Moradas*. Celina, que en reiteradas ocasiones se ocupó de los quehaceres literarios de la Santa, condensó en una notable conferencia, pronunciada en la Sala Groussac de la Biblioteca Nacional<sup>4</sup>, lo recogido en la frecuentación de la obra teresiana y trazó un definitivo itinerario, que constituye guía de ineludible consulta por el dominio temático que trasluce, la precisión conceptual manejada y, especialmente, porque todo lo apuntado por la investigadora, sin apelar a historicismos triviales, queda claramente instalado en sus contextos - 18- de época y lugar, en las alternativas biográficas de la monja de Ávila y en el proceso de su producción.

Como reconocimiento de sus excelencias en los campos de la investigación literaria y de la docencia superior, Celina Sabor de Cortázar fue elegida miembro de número de la Academia Argentina de Letras, el 28 de junio de 1984, para ocupar el sillón tutelado por el nombre y memoria de Bartolomé Mitre.

Aunque breves en lo temporal, sus participaciones en actividades académicas fueron intensas y fructíferas. Lamentablemente, al año de ser elegida, el 26 de junio de 1985, se producía su deceso. Pero, en el transcurso de su activa presencia en la Corporación, intervino en la presentación de la nueva edición del *Diccionario de la lengua* (6/9/1984) con una ilustrativa «Historia del Diccionario de la lengua española»; introdujo a la académica española visitante, doña Carmen Conde (30/4/85), en una puntual disertación que puso en evidencia sus conocimientos de los modernos autores peninsulares. Y abrió las «Lecturas de Comunicaciones Académicas» de 1985

(30/5/85), con la exposición de algunos fragmentos de su trabajo: «El *Quijote*, parodia antihumanista».

Como agradecido tributo a su memoria, la Academia Argentina de Letras decidió incluir en un volumen de la serie «Estudios Académicos» ocho de sus trabajos concernientes a autores fundamentales del siglo XVII español: Cervantes, Quevedo, Lope y Góngora, entre otros. La selección de los mismos había sido hecha por la propia autora con vistas a su circulación en los niveles superiores de la enseñanza literaria. De ahí la proyección del título: *Para una relectura de los clásicos españoles*. De ahí la sólida unidad que ofrece el libro, la cual no procede sólo de la razón cronológica de la común instalación temporal de los autores y textos estudiados, sino también -según lo dejó expresado la infatigable investigadora- de la «peculiar visión del mundo y de los hombres, que lleva a un primer plano el sentimiento de desengaño», evidenciado en cada uno de ellos. Procede, además, de la coherencia estilística que eslabona los enfoques, -19- de la sagacidad para poner de manifiesto la afinidad de la conciencia lingüística en los escritores y obras analizados, así como los comunes intereses por lo popular y por el traslado de su vibración a formas expresivas de trascendencia estética.

No he de cerrar estas apretadas recordaciones de la persona y obra de Celina Sabor de Cortázar, sin antes dejar sentado el agradecimiento de la Academia Argentina de Letras hacia las hijas de la desaparecida académica, profesoras Isabel Laura C. de Seghezzeo y Clara Inés C. de Goettman, quienes facilitaron los materiales ahora agavillados en el presente volumen.

Raúl H. Castagnino

Buenos Aires, junio de 1987.

«Para novedades, los clásicos», decía Azorín. Volver a ellos, al placer de su lectura, es una manera de renovación espiritual y de meditación.

Hemos reunido aquí ocho estudios referidos todos a escritores barrocos y a obras aparecidas en el siglo XVII<sup>5</sup>. Helmut Hatzfeld considera tres fases en el movimiento literario que llamamos Barroco, tres modalidades en las que se inscriben los grandes escritores del período: el manierismo, el barroco -22- clásico y el barroquismo. Aunque, como toda parcelación, ésta corra el riesgo de ser extremadamente rígida, sobre todo si consideramos que sus tres ítems pueden darse en el mismo autor (caso Quevedo), es demostrativa de la riqueza, matización y variedad de este movimiento cultural que se extiende, en términos muy generales, desde las dos últimas décadas del siglo XVI hasta fines del siglo XVII.

Lo que da unidad a todas sus manifestaciones literarias es una peculiar visión del mundo y de los hombres, que lleva a un primer plano el sentimiento de desengaño. Tiempo de desilusión y amargura, de decadencia y lúcido cuestionamiento. Han quedado atrás los triunfos y los sueños del Imperio, el brillo del Renacimiento, la glorificación del hombre y de la razón. Una conciencia clarividente advierte, en su lugar, no sólo la decadencia política y social de España, sino la pérdida de los valores morales y, sobre todo, la desatención a una senda espiritual y religiosa capaz de marcar rumbos.

Cada uno de los grandes escritores barrocos es absolutamente consciente de ello y reacciona a su manera ante el mismo problema: o marginándolo, como Góngora, que transfigura el universo en un espectáculo ideal valiéndose de un lenguaje poético nuevo y refulgente; o novelándolo genialmente, como Cervantes, cuyo *Quijote* presenta el mundo perimido de las ilusiones caducas vencido por una realidad exenta de valores; o satirizándolo y destruyéndolo, como Quevedo, en una presentación desnuda y corrosiva, amarga y grotesca.

En cuanto a la lengua, nunca la literatura española ha mostrado tal riqueza y tal versatilidad. La problemática del lenguaje y de la literatura apasiona no sólo a los escritores y tratadistas de la época, sino al hombre de cultura media.

Prueba de ello son el surgimiento de cenáculos y academias, las polémicas literarias, a veces crueles (recuérdese la lucha panfletaria entre Quevedo y Góngora), y el nacimiento de una crítica seria y reflexiva, que se manifiesta sobre todo en el comentario filológico de los textos.

Frente al estilo natural, llano y asombrosamente rico de Cervantes, Góngora ensaya el arabesco maravilloso de sus -23- metáforas e imágenes esplendorosas, y Lope, con su vitalidad apasionada, cultiva la multiplicidad de estilos. Pero tanto en las formas como en los contenidos, el Barroco se caracteriza por una búsqueda de caminos nuevos y una vigilante inquisición de la problemática humana.

Es, justamente, esa visión peculiar del mundo y del hombre, y esa conciencia lingüística manifestadas en cuatro grandes escritores (Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Góngora) lo que da unidad a esta selección de trabajos. El último estudio procura mostrar un aspecto novedoso en los escritores barrocos: su interés por el acervo literario del pueblo y sus formas de integración en la literatura culta.

Celina Sabor de Cortázar

-[24]- -25-

△▽

## **Para una relectura del «Quijote»**

El género. La composición. La estructura. Los protagonistas.

La universalidad del *Quijote* es un hecho ya indiscutible. Esta universalidad deriva, por una parte, de la respuesta que dan sus páginas a acuciantes inquisiciones del espíritu humano; y por otra, del nuevo rumbo que imprimen a la literatura narrativa. De la popularidad de su obra ya se alababa Cervantes,

pues en el capítulo 3 de la Segunda parte dice, por boca del Bachiller Sansón Carrasco:

«Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: "Allá va Rocinante"».

La problemática que plantea la obra es vastísima, como corresponde a una creación genial: problemas humanos universales y singulares, problemas sociales de la España del seiscientos, problemas literarios y lingüísticos, problemas filosóficos, problemas estéticos...

Sabemos que los elementos de una obra sólo pueden ser comprendidos totalmente en su conexión con el conjunto. Tan inextricablemente trabados están en el *Quijote* todos sus -26- componentes, que significante y significado constituyen una unidad indivisible; tanto, que la expresión del muy cervantino Flaubert, «La forma sale del fondo como el calor del fuego», se cumple en el *Quijote* de manera casi absoluta. Por esto, si bien metodológicamente resulta útil y práctica, con miras al análisis, una separación, un aislamiento de sus múltiples aspectos, siempre corremos el riesgo de destruir, al parcelarla, la gigantesca fabulación del *Quijote*. De destruirla, se entiende, en la experiencia viva de su lectura. Pero no encontramos otro medio para ir aclarando o, por lo menos, tratando de explicar, algunos aspectos escogidos al azar entre la multitud de posibilidades que presenta obra tan rica, tan compleja, tan densa y, además, tan extensa.

### **El género**

El *Quijote* es presentado por su autor como historia, no como novela. Esta historia es «jamás vista», «jamás imaginada», «moderna», «grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (II, 3); sobre todo, «verdadera», como insiste

en calificarla Cervantes. Las fuentes de esta historia son anónimas (documentos hallados en archivos, obras escritas de historiadores innominados, y también «la memoria de la gente de su aldea y las a ella circunvecinas», I, 9) para los primeros 8 capítulos:

«Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que...»

(I, 2)

Del capítulo 9 de la Primera parte hasta el final de la Segunda, la fuente histórica es el supuesto manuscrito del «verdadero historiador árabe» Cide Hamete Benengeli, que traducirá un morisco aljamiado de Toledo. Cervantes renuncia a su papel autoral para dar mayores visos de historicidad a su relato. ¿Cuál es la labor que se atribuye a sí mismo?: la de -27- presentar ese material histórico elaborado como obra literaria, suprimiendo detalles engorrosos, y a veces, como en II, 5, juzgando su autenticidad. El autor ficticio (en este caso Cide Hamete Benengeli) era un recurso narrativo de la novela de caballerías y de la bizantina, pero Cervantes lo eleva a un papel importante y sostenido en la obra (él es quien la cierra, II, 74), en la que siempre está presente, como un recurso del principio de la verosimilitud, como una garantía de la objetividad que toda historia requiere. Cide Hamete es un intermediario entre el autor real (por esto «padrastró» y no padre de don Quijote, como se califica en el *Prólogo*, I) y el narrador. Cide Hamete, por su condición de cronista, aparece exterior al relato mismo; pero porque es «sabio» y «mago» puede conocer los pensamientos de los personajes. Don Quijote ha presentido su existencia en I, 2:

«¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis

famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera...?»

Esta existencia se materializa en I, 9 con el hallazgo del cartapacio titulado *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. Don Quijote conoce su existencia y la admite en II, 2:

«...debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia».

La importancia de su figura se intensifica en la Segunda parte.

El *Quijote*, pues, se presenta como historia, no como novela. Porque *novela* para Cervantes, como para los hombres de su tiempo, era un tipo de narración muy determinada. La novela, tal como la concebimos hoy, es un género de muy difícil definición, pues se apropia de campos y formas expresivas de otros géneros; surge con la burguesía y para su deleite; su libertad ha sido siempre su característica («escritura desatada» -28- le llama Cervantes), pues nada ha dicho sobre ella Aristóteles en su *Poética*. La crítica actual la define como una obra de imaginación en prosa, más bien extensa, que hace vivir a sus personajes en un medio determinado, como si fueran reales, dándonos a conocer su psicología, su destino y sus aventuras. Pero para Cervantes novela era otra cosa: era una narración relativamente breve, de estructura cíclica, es decir, sintagmática, con tensión dramática, con un centro de interés (un acontecer en una vida) al que convergían todos los otros acontecimientos. En una palabra: novela era el género creado por Boccaccio en el *Decamerón* y seguido por la inmensa pléyade de noveladores italianos: Bandello, Girardi Cinthio, Straparola, Parabosco, Masuccio Salernitano, Franco Sacchetti, Ortensio Lando... *Novela* es *novella* ("novedad", "noticia"); novelas son, para Cervantes,

sus *Novelas ejemplares* (1613) y la *Novela del curioso impertinente* incluida en el *Quijote* (I, 33-35), pero no el *Quijote*.

Sin embargo, el *Quijote* es la primera novela moderna, pues en ella se dan por primera vez todas las condiciones que caracterizan este género, el más extendido de todos: a) fusión de lo histórico con lo poético; b) la verosimilitud como principio ineludible; c) importancia de la caracterización; d) el personaje como ser en evolución psicológica, creando su vida y su destino.

El género novela se torna cada vez más indefinido y fluctuante, y pareciera marchar a su desintegración. Para los hispanohablantes el problema se agrava por el hecho de contar con un solo vocablo para dos tipos de narración específicamente distintos: la narración extensa que sobre un desarrollo lineal inserta otros relatos (francés *roman*, italiano *romanzo*), y la narración breve y cíclica (francés *nouvelle*, italiano *novella*).

Cervantes, partiendo de una realidad concreta (la España del 1600), elabora una ficción que es, sin embargo, posible o probable gracias a la verosimilitud. Así el *Quijote*, como toda novela, transita la frontera que separa y une lo real y lo ficticio; de aquí su ambigüedad. Este aspecto de la creación entronca con una visión filosófica y dramática del mundo, muy propia de la mentalidad barroca: el problema del conocimiento, -29- los límites de realidad y apariencia, el valor de los datos inmediatos de los sentidos, el problema platónico de las ideas. En ningún momento Cervantes lo plantea y expone; simplemente lo noveliza, integrándolo al destino individual de los personajes. La aventura del yelmo de Mambrino (I, 21 y 44-45) es, quizás, la más significativa a este respecto, pero las resonancias del asunto se advierten desde el capítulo inicial. Cervantes lo maneja sabiamente, y el lenguaje conjetural inunda la obra: las cosas no son, parecen; muchos personajes tienen nombres diversos, desde el protagonista (Alonso Quijano, Quijada, Quesada, Quejana, Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, el pastor Quijotiz) hasta la mujer de Sancho (Teresa Panza, Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, Teresa Cascajo). Nada es, todo parece; y parece a cada personaje de manera peculiar, individual,

intransferible. Esto permite a Cervantes la manipulación del punto de vista múltiple, para lo cual introduce en la obra diversos narradores, que a veces relatan el mismo suceso desde ángulos distintos.

En el capítulo 47 de la Primera parte, Cervantes, por boca del canónigo de Toledo, expresa una teoría de la novela (específicamente de la novela de caballerías), esa *escritura desatada* ("no sujeta a reglas") cuyos puntos fundamentales son: a) un *sujeto* ("asunto") muy rico, que permita la descripción y la caracterización; b) un estilo *apacible* ("agradable"); c) una *invención* ("creación fictiva") ingeniosa, pero verosímil; d) deleite y enseñanza; e) mezcla de géneros («el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico»).

El *Quijote* es todo esto y mucho más; es una fórmula múltiple que supone la síntesis de historia y poesía, que se realizan, la primera, en un entorno geográfico e histórico-social real; y la segunda, en el sueño de la locura heroica. Del choque de estos universos antagónicos -que se resolverá con la muerte del héroe y su nacimiento a la Verdad- surge la acción, de asombrosa riqueza; porque Cervantes, como él mismo dice de sí mismo, tiene «habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo» (II,44).

-30-

### La composición

El trajinar del héroe determina el gran esquema compositivo del *Quijote*. El personaje abandona su aldea tres veces en busca de aventuras; en las tres oportunidades realiza un movimiento circular que lo devuelve siempre al punto de partida: aldea-aventuras-aldea. De estos tres circuitos, los dos primeros constituyen la materia narrativa de la Primera parte del *Quijote*, el de 1605; el tercero llena las páginas de la Segunda parte, 1615. Así, pues:

circuito	1.º:	Primera	parte,	capítulos	2-5
circuito	2.º:	Primera	parte,	capítulos	7-52
circuito 3.º:	Segunda parte, capítulos 7-74				

En los tres casos se produce la misma situación: don Quijote es presentado en su casa, en su alcoba, de la cual parte y a la cual retorna enfermo y nunca en forma voluntaria. En ella duerme, descansa y retoma fuerzas para intentar el viaje subsiguiente. Necesita este contacto con su realidad cotidiana para vitalizar su cuerpo y preparar su espíritu. Esta situación es, también, la que cierra la obra: don Quijote, obligado por su vencedor, el Caballero de la Blanca Luna, a retornar a su aldea, llega a su casa enfermo de desilusión y desengaño; y se acoge a su lecho, donde la calentura lo consume, porque «melancolías y desabrimientos le acababan». Un largo y profundo sueño preludia el nuevo viaje, el último, definitivo y sin retorno. El Alonso Quijano de la muerte se enlaza con el sosegado hidalgo de aldea del capítulo 1.º, aquel de quien no se sabía a ciencia cierta cuál era su nombre. Porque don Quijote, el caballero loco que nace hacia la mitad de ese mismo capítulo 1.º, cierra su ciclo vital con la derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna. Observemos, de paso, que la aldea, aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse el autor, está representada por la alcoba del hidalgo; su familia, por el ama y la sobrina; el entorno social aldeano y las instituciones, por el Cura y el Barbero; modo cervantino de sugerir realidades con apenas un trazo o un rasgo -31- (con el paisaje manchego ocurre lo mismo), mientras que los mundos ideales creados por la afiebrada mente de don Quijote están descritos en sus detalles mínimos (recuérdense, por ejemplo, las delicias que subyacen bajo el lago de pez hirviente, I, 50; o el interior de la cueva de Montesinos, II, 23).

Este planteo de la obra total como constituida por tres ciclos similares (pese a las diferencias de extensión), de los cuales el primero pareciera un breve bosquejo de los otros dos, sería suficiente para desvirtuar las conclusiones de una crítica que pretende ver en cada parte una obra diferente. El esquema similar de los dos *Quijotes* (1605, 1615), no sólo en lo que a niveles de composición se refiere, como se verá más adelante, sino en la reiteración de esta «composición circular», como le llamó Casaldueiro, permite afirmar que la Segunda parte surge en función de la Primera; y que Cervantes ha querido una Segunda parte, no una novela nueva. La presencia de la Primera parte en la

Segunda es, especialmente al principio, intensa, y el autor juega con la circunstancia de que los protagonistas son, al mismo tiempo, seres que se presentan como reales y personajes de ficción.

Don Quijote y Sancho se enteran por Sansón Carrasco de que sus aventuras andan en libro; saben también que ese libro goza ya de gran popularidad; muchos personajes de II lo han leído y, concedores de los puntos que calzan amo y escudero, adoban la realidad a su paladar. Además, en I y II, don Quijote vuelve a la aldea por voluntad de algún vecino que, disfrazado, ha ido en su busca (el Cura y el Barbero en I, Sansón Carrasco en II). En ambas partes se reitera el mismo expediente compositivo: hacia la mitad del ciclo narrativo que cada salida configura, don Quijote abandona el trajinar a cielo abierto para acogerse a un ámbito espacial cerrado: la venta de Juan Palomeque el Zurdo en I, el palacio de los Duques en II. En ambas partes se dan acciones paralelas que generan narraciones alternadas, en las que don Quijote y Sancho actúan separadamente: en I don Quijote queda en Sierra Morena haciendo su penitencia de amor, mientras Sancho va al Toboso a entregar la carta a Dulcinea; -32- en II don Quijote queda en el palacio de los Duques mientras Sancho gobierna la ínsula.

Pero hay también diferencias, sobre todo en la estructura y el significado de las aventuras, como se verá luego; y también en la profundidad psicológica de los personajes. Igualmente en el hecho de que en I el protagonista vaga al azar del camino, donde encuentra las aventuras (técnica de la novela de caballerías), mientras que en II sale con un objetivo: ir a las justas del arnés en Zaragoza, tal como se anuncia al final de I, pasando antes por el Toboso para presentarse a Dulcinea. Este itinerario se ha de alterar a partir del capítulo 59, cuando don Quijote (y Cervantes), enterado de la aparición del *Quijote* apócrifo del Licenciado Avellaneda (1614), que lleva a Zaragoza al falso héroe, decide: «no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno». Y Barcelona es entonces la meta de su itinerario. Todo esto significa que el falso *Quijote* se integra también en la fabulación del *Quijote* auténtico, juego y manipulación de elementos realmente asombrosos; y

hasta un personaje creado por Avellaneda, don Álvaro Tarfe, se corporiza y entra en conversación con Don Quijote (capítulo 72).

Cuando Cervantes da a la imprenta lo que hoy conocemos como Primera parte del *Quijote*, para él la obra estaba terminada. Por esto la dividió en cuatro partes que abarcan:

1. <sup>a</sup> :	capítulos	1-8
2. <sup>a</sup> :	capítulos	9-14
3. <sup>a</sup> :	capítulos	15-27
4. <sup>a</sup> :	capítulos 28-52	

Salta a la vista la diferencia de extensión de cada una de estas partes. Qué criterio presidió esta división es asunto que aún hoy escapa a la crítica, como lo es también la aparentemente arbitraria separación de la materia narrativa en capítulos al principio de la obra. Basta echar una ojeada al final de varios de ellos y principio de los que les siguen, para comprobar que no hay ninguna solución de continuidad ni en -33- el tiempo de la acción, ni en el devenir de los acontecimientos, y, en algún caso, ni siquiera en la sintaxis oracional. Véanse el final y principio de los ocho primeros capítulos, y como casos extremos, los 3-4 y 5-6. Es evidente que Cervantes los escribió a prosa corrida, pero escapa a nuestra perspicacia el suponer por qué, puesto a la tarea de dividir este largo texto, lo hizo allí donde lo hizo. A partir del capítulo 9 (donde empieza la primitiva 2.<sup>a</sup> parte) hay una mayor congruencia en lo que a este asunto respecta, y a partir del 18 es indudable que Cervantes afronta ya una obra de gran extensión, en la que la división en capítulos está determinada por cortes notorios en la narración, y no es infrecuente que el autor aluda al *capítulo siguiente*, al *anterior* o al *venidero*.

Como esta falta de división de la materia narrativa coincide casi exactamente con la primera salida de don Quijote, que se corona con el «donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (capítulo 6), no han faltado críticos que han sostenido la tesis de que Cervantes se propuso al principio escribir un relato breve, una novela del tipo de las ejemplares, cuya ejemplaridad, de tipo intelectual, no moral, sería mostrar la perniciosa influencia de la novela de

caballerías; y que, subyugado y aun arrastrado por la fuerza vital de don Quijote, personaje autónomo que vive por sí, que «se vive», como dice Américo Castro, decidió continuar la obra. Imposible es hoy dilucidar este problema, pero lo cierto es que Cervantes parece haber olvidado una de las tres salidas; por ello Cide Hamete Benengeli dice en el último párrafo de la obra (II, 74) que don Quijote, ya enterrado, está

«imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva; que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros bastan las dos que él hizo...»

La salida omitida o incluida por el autor es, indudablemente, ese primer ciclo narrativo, que pareciera servir de introducción a la andanzas de la pareja protagónica, que se inician -34- al final del capítulo 7. En II, al planear Cervantes una distribución similar, encontramos también 7 capítulos introductorios: don Quijote, descansando en su lecho, mantiene conversaciones con el Cura, el Barbero, el bachiller Sansón Carrasco, Sancho Panza, el ama y la sobrina; y también al final del capítulo 7 tiene lugar la partida de amo y escudero. El intenso carácter dialogístico (narración representada) de la introducción a la tercera salida (del cual es muestra insigne el capítulo 5, admirable y regocijado diálogo de Sancho y su mujer) se contrapone -y se exhibe como una fundamental conquista expresiva y caracterizadora- al relato del autor omnisciente (narración panorámica) de los siete capítulos iniciales de I, en los que don Quijote vaga solo por el Campo de Montiel, sin interlocutores, obligado a monologar para dar curso a su pensamiento, o a ser interpretado por el narrador.

Es claro que Cervantes ha tenido presente en I, fundamentalmente, la novela de caballerías, a cuyo aniquilamiento, dice, está dirigida su obra. Esta intención se manifiesta reiteradamente, desde el *Prólogo* de la Primera parte, donde dice el supuesto amigo del autor:

«En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzáredes, no habríades alcanzado poco».

hasta las palabras finales de II:

«... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna».

Cervantes, para cumplir su objetivo, se vale de la parodia degradante. Su modelo literario (toda parodia lo tiene) son, pues, esas extensas e inverosímiles narraciones, henchidas -35- de fantasía desbocada, sin conexión con la realidad, y que no cumplen el principio horaciano, tan respetado por la retórica renacentista, de deleitar enseñando. Cervantes, que conoce a la perfección el género, nos ofrece en el *Quijote* una novela de caballerías que, aunque rebase ampliamente el intento declarado, no deja por ello de serlo. En efecto, el *Quijote*, especialmente el de 1605, es una novela de caballerías por:

- a. el tema
- b. la estructura episódica y el carácter itinerante
- c. el héroe protagónico, un caballero andante
- d. la estructura particular de las aventuras

La parodia se ejerce sobre:

- a. el carácter de los protagonistas
- b. la utilización de situaciones tópicas de los libros de caballerías, pero en forma cómica y burlesca (armazón de caballería, penitencia de amor, aventura de los leones, aventura del barco encantado, etc.)
- c. el acercamiento de los hechos al lector mediante la anulación del espacio y el tiempo míticos («En un lugar de la Mancha... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...»)

- d. la confrontación y colisión continua de lo poético con lo histórico, es decir, de la fantasía con la realidad, del universo depurado y abstracto de la ficción con el mundo cotidiano.

La preocupación de Cervantes por la novela de caballerías en cuanto género se manifiesta en:

- a. emisión de juicios de valor sobre las obras significativas (I, 6)
- b. exposición de una preceptiva literaria (I, 47).

-36-

Además de la novela de caballerías hay que señalar en el *Quijote* el influjo, en segundo término, de la pastoral y del romancero, a los que habría que agregar, en tercer lugar, el del *Orlando furioso* de Ariosto. Lo pastoril es tan importante en la obra, sobre todo en la Primera parte, que se ha podido afirmar que ella surge del cruce de lo caballeresco con lo pastoril. Aceptado o no este criterio, y sin olvidar que la primera obra que publica Cervantes es una novela pastoril, *La Galatea* (1585), lo cierto es que el autor conoce a la perfección los cánones de esta otra forma de literatura de evasión, y que la aprovecha sabiamente como una alternativa de lo caballeresco. En cuanto al influjo del romancero, más vivo en la Segunda parte (la aventura de la cueva de Montesinos y la del retablo de Maese Pedro llevan en su raíz el romancero carolingio), digamos que se encuentra desde la oración inicial, pues «En un lugar de la Mancha» es un verso de un romance incluido en el *Romancero general* de 1600.

El centro del *Quijote* de 1605 es la penitencia de amor (capítulos 25 y 26). Don Quijote la lleva a cabo a imitación de la de Amadís en la Peña Pobre, emboscado en las alturas de Sierra Morena. El centro del *Quijote* de 1615 es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (capítulos 22 y 23). Estos dos momentos significativos se ubican espacialmente en los extremos de una diagonal trazada de alto abajo. Simbólicamente estos dos polos representan, el primero, el momento álgido de la locura y voluntariedad de don Quijote en la autocreación de sí mismo como ente literario; el segundo, el nacimiento a una nueva vida del espíritu y de la mente a la luz del desengaño, desengaño que lo llevará gradualmente a la cordura y a la muerte.

## La estructura

La falta de estructura del *Quijote* ha sido sostenida por muchos exégetas y críticos: Cervantes escribe al correr de la pluma; Cervantes es un genio de la improvisación; Cervantes, por ello, comete errores y olvidos... Esta afirmación, - 37- hoy ya superada, obedece sin duda a la impresión que produce el *Quijote*, especialmente la Primera parte, de obra que se va creando a medida que se escribe; y también, a una aparente falta de orden en la sucesión de los relatos que, protagonizados por distintos personajes, a veces con poca o ninguna relación con la vida misma de don Quijote y Sancho, producen el efecto de una composición en zigzag, sin plan previo. A esta riqueza asombrosa en la presentación de acontecimientos variadísimos se une la extensión de la obra, que dificulta aún más un análisis clarificador de las líneas estructurales que han regido la composición del *Quijote*.

Ante todo, y siguiendo el consejo de Casaldueiro, explicaremos por separado cada una de las partes, aunque, como se ha dicho antes, sostenemos la unidad de la obra en su totalidad.

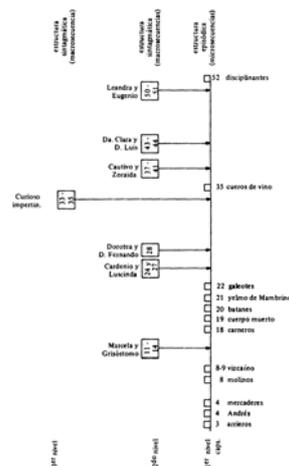
### Primera parte

Lo primero que se advierte es la existencia de dos niveles de composición: 1) una estructura episódica, laxa (*novela pasiva*, según la terminología de Thibaudet), constituida por una sucesión de aventuras, las de don Quijote, a las que llamaremos microsecuencias; 2) una sucesión de relatos externos, relativamente independientes, a los que llamaremos macrosecuencias, cada uno de los cuales es una estructura sintagmática (*novela activa*, según Thibaudet), y cuyos protagonistas no son ni el amo ni el escudero. En el primer nivel se dan las *aventuras* de la pareja protagónica; en el segundo, los *episodios externos* más o menos relacionados con el vivir de amo y escudero; además encontramos en un tercer nivel una *novela*, la del Curioso

impertinente, narración totalmente autónoma, sin conexión alguna con la vida de los otros personajes.

El gráfico que se inserta a continuación procura aclarar, visualizándola, la estructura de la Primera parte, el lugar de inserción de los constituyentes del segundo y del tercer nivel en el primero, y las correspondencias entre los tres niveles y entre los constituyentes de cada nivel por sí.

-38-



-39-

Haremos ahora algunas aclaraciones con respecto a cada uno de estos niveles:

1) *Primer nivel.*- La estructura episódica constituye la narración de base, o primera narración; las aventuras tienen como protagonista a don Quijote, y se enhebran en orden no necesario, es decir, no regido por motivaciones psicológicas. Lo que da unidad a esta primera narración es el transcurrir vital de don Quijote, siempre presente como agente de la acción; Sancho juega generalmente el papel de observador atemorizado. Estas microsecuencias son:

1. altercado con los arrieros (capítulo 3)
2. aventura de Andrés y Juan Haldudo (capítulo 4)
3. aventura de los mercaderes toledanos (capítulo 4)
4. aventura de los molinos de viento (capítulo 8)
5. aventura de los frailes benitos y del vizcaíno (capítulos 8-9)
6. aventura de los carneros (capítulo 18)
7. aventura del cuerpo muerto (capítulo 19)

8. aventura de los batanes (capítulo 20)
9. aventura del yelmo de Mambrino (capítulo 21)
10. aventura de los galeotes (capítulo 22)
11. aventura de los cueros de vino (capítulo 35)
12. aventura de los disciplinantes (capítulo 52)

Cervantes las enumera en parte, por boca de Sansón Carrasco, en la Segunda parte, capítulo 3:

«... unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron -40- ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno».

Siguiendo a Riley y a Predmore, llamamos *aventuras* a aquellos acontecimientos en que don Quijote es protagonista, y en los cuales actúa por móviles caballerescos: búsqueda de la justicia y defensa de los débiles, proclamación de la hermosura de la dama, lucha contra el mal representado por los gigantes, necesidad de aprovisionamiento de armas, la aventura por la aventura misma. En estas aventuras don Quijote procura imitar las acciones de los caballeros de la literatura, confundiendo, por tanto, historia y poesía; las aventuras son, pues, la manifestación visible de su locura, y terminan en lucha o posibilidad de ella. En la Primera parte las aventuras se presentan al azar del camino; camino no elegido por el caballero, pues, generalmente, afloja las riendas a Rocinante, y «prosiguió su camino sin llevar otro que aquel que su caballo quería». Casi todas estas aventuras responden a un mismo esquema compositivo, que podemos enunciar así:

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

Estos cuatro requisitos se cumplen en las aventuras de los mercaderes toledanos, molinos de viento, vizcaíno, galeotes, -41- cuerpo muerto, disciplinantes. En otros casos hay variantes, es decir, no siempre se cumplen los cuatro requisitos: o no hay lucha (Andresillo, yelmo), o la aventura no se concreta (batanes). Pero las variantes se presentan siempre dentro del mismo esquema. Esta reiteración se debe al hecho de que Cervantes está aún atenido a la estructura de la novela de caballerías, y don Quijote, movido siempre por los mismos estímulos en la Primera parte (imitar a los héroes de la literatura caballerescas) actúa repetidamente de la misma manera.

II) *Segundo nivel*.- Cada una de las macrosecuencias desarrolla un episodio significativo, ajeno a la vida de don Quijote y Sancho, en el que cada elemento está subordinado al conjunto. Cada macrosecuencia es en sí misma un universo aislable, total o relativamente, de la narración de base. Las macrosecuencias son 6 en la Primera parte:

1. Marcela y Grisóstomo (capítulos 11-14)
2. Cardenio y Luscinda (comenzada en capítulos 24 y 27, terminada en 36)
3. Dorotea y don Fernando (comenzada en capítulo 28, terminada en 36)
4. el Capitán cautivo y Zoraida (capítulos 37-41)
5. doña Clara y don Luis (capítulos 44-45)
6. Leandra y Eugenio (capítulos 50-51)

El gráfico resalta la simetría estructural con que Cervantes dispuso las seis macrosecuencias: dos de ellas, la primera y la última pertenecen al mundo de la pastoril (la de Marcela sigue ortodoxamente las reglas de este tipo de relato; la de Leandra las amplía y debilita) y están colocadas como enmarcando a distancia los cuatro relatos centrales, todos ellos de amor y de aventuras, de disfraces, encuentros y desencuentros, los cuales terminarán felizmente en el matrimonio. Estos cuatro relatos centrales están separados de a dos por la Novela del Curioso impertinente, que pertenece al tercer nivel.

De los cuatro relatos centrales las dos primeras historias de amor, narradas en dos partes -la primera parte en Sierra -42- Morena y la segunda en la venta del Zurdo- son contadas en su primera parte por Cardenio y Dorotea respectivamente (narración retrospectiva, primera persona), y en la segunda por el autor omnisciente (narración panorámica) + narración representada. Estas dos historias, entrecruzadas por el mutuo conocimiento de sus protagonistas, están enlazadas con la historia de base por: a) la presencia de don Quijote y Sancho, el Cura y el Barbero como narratarios, es decir, destinatarios de la primera parte del relato, y como espectadores de la acción representada; b) por el hecho de fingirse Dorotea la menesterosa princesa Micomicona, y ofrecerse don Quijote, a fuer de caballero, a restaurarla en su reino. Esta fingida historia cabaleresca es un germen novelesco sin desarrollo, de los que hay muchos en el *Quijote*. La ficción de Dorotea, favorecida por el Cura y el Barbero, tiene por objeto sacar a don Quijote de las profundidades de Sierra Morena.

Las dos últimas historias de amor son: a) la del Capitán y Zoraida, admirable relato de cautiverio, donde Cervantes maneja magistralmente lo histórico y lo poético. La auténtica historia, los recuerdos autobiográficos y la fantasía se interfieren para crear un episodio de notable verosimilitud en alguna de sus partes, narrado por el Capitán en forma retrospectiva, y cuyo final, sin duda venturoso, se proyecta, como en los dos casos anteriores, hacia un futuro inmediato; b) la deliciosa historia de amor de doña Clara y don Luis, un breve episodio dividido en dos partes por la intromisión de diversos acontecimientos circunstanciales; en la primera, el narrador es doña Clara (narratario, Dorotea), y está contado en forma retrospectiva; la segunda parte comienza por una narración representada y se continúa por la narración a cargo de don Luis. Los lazos de estos dos últimos relatos de amor con la narración de base son mucho más débiles que los de los dos anteriores: don Quijote no parece interesarse por ninguno de ellos y no interviene en ningún momento.

III) *Tercer nivel*.- El caso de la *Novela del Curioso impertinente* es distinto. Se trata de un relato de perfección absoluta, -43- narrado casi totalmente en bloque; constituye un caso de literatura dentro de la literatura, pues está

presentado por Cervantes como ficción; encontrada en la maleta olvidada de un huésped de la venta, es leída por el Cura durante la sobremesa. No hay ninguna relación con el relato de base, tanto que don Quijote y Sancho duermen mientras se la lee. Cervantes, para resaltar el carácter de ficción, la ubica fuera del tiempo y del espacio de la narración de base: en Florencia, un siglo antes, pues la batalla de Ceriñola, en la que muere Lotario, tuvo lugar en 1503. Además, utiliza en ella un estilo medio, discretamente retórico y estéticamente muy trabajado. Está colocada en medio de las cuatro historias de final feliz del segundo nivel, como una advertencia a las cuatro parejas dichosas: el triunfo del amor y su consagración mediante el sacramento del matrimonio no lo es todo; el amor conyugal merece cuidado sumo y profundo respeto mutuo de los cónyuges.

La *Novela del Curioso impertinente* tiene dos desenlaces: el primero (capítulo 34) está dentro del espíritu boccaccesco; el marido engañado por su adúltera mujer y por su mejor amigo está convencido de la fidelidad de ambos; Cervantes acota:

«Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo...»

Pero en el capítulo siguiente se retoma el relato para dar lugar a que se cumpla la justicia poética, ese principio tan caro al espíritu español; Anselmo, Camila y Lotario mueren, única manera de restituir el orden por ellos alterado, aunque el castigo tendrá diferentes matices según la respectiva culpabilidad: Anselmo, el marido, morirá desesperado, sin confesión, pues su pecado ha sido el mayor: forzar el libre albedrío de su esposa y de su amigo lanzándolos al pecado. Lotario morirá gloriosamente en acción militar; y Camila, que se había acogido a un convento, habría tenido tiempo de examinar su conciencia y de arrepentirse. Los dos desenlaces están separados por la aventura de los odres de vino (capítulo -44- 35) en la que don Quijote, en sueños, destroza con su

espada los cueros y derrama lo que él cree la sangre del gigante Pandafilando de la Fosca Vista, enemigo mortal de la Princesa Micomicona.

Si volvemos a observar el gráfico comprobamos en qué lugares las siete macrosecuencias se insertan en la narración de base; resultará entonces fácil advertir su concentración (excepto las dos pastoriles) entre los capítulos 24 a 44; mientras que las microsecuencias (aventuras de don Quijote) se dan juntas (excepto dos) entre los capítulos 3 y 22, es decir, en la primera mitad de la obra. Pasarán 12 capítulos para ver actuar nuevamente a don Quijote en acción caballeresca (capítulo 35) y otros 16 hasta la aventura final (capítulo 52). El gráfico pareciera poner de manifiesto una distribución de la materia narrativa poco armónica. No tal; Cervantes necesita, ante todo, afirmar el carácter del héroe, y por eso insiste en la acumulación de aventuras en la primera mitad del primer nivel, con una sola macrosecuencia incluida: la de Marcela y Grisóstomo. La concentración de las cinco macrosecuencias siguientes tiene dos finalidades: a) crear un paréntesis para evitar la monotonía que se hubiese originado de seguirse acumulando aventuras construidas sobre un mismo esquema; b) dar entrada al tema amoroso, que se consideraba entonces ingrediente ineludible de toda narración, y que don Quijote no podía protagonizar de manera activa y concreta por su edad, su aspecto y su carácter. De aquí se desprende que, a partir del capítulo 24 el papel protagónico comience a desplazarse de don Quijote hacia otros personajes, los protagonistas de las macrosecuencias.

Los tres temas básicos señalados por Casaldueiro para la Primera parte se dan, en líneas generales, sucesivamente: a) tema caballeresco; b) tema amoroso; c) tema literario, entre las dos últimas macrosecuencias, especialmente capítulos 47-49, donde se recogen las conversaciones que sobre novela y comedia sostiene el canónigo de Toledo con el Cura y don Quijote. Hay que recalcar, sin embargo, que estos tres temas se entrecruzan a lo largo de toda la obra, aunque su presencia sea más evidente, constante e intensa en los lugares indicados.

## Segunda parte

La estructura de II sigue en parte los lineamientos de la de I, es decir, hay también en ella dos niveles de narración, pero se ha suprimido el tercero. El autor dice aceptar las críticas que pareciera haber suscitado la estructura de I, tratando de justificarse. En dos ocasiones, en la Segunda parte, Cervantes pone las cosas en su punto con respecto al papel que desempeñan las macrosecuencias en la Primera parte; en II, 44 (el fragmento más importante sobre este asunto), Cide Hamete Benengeli se lamenta de haber tomado entre sus manos

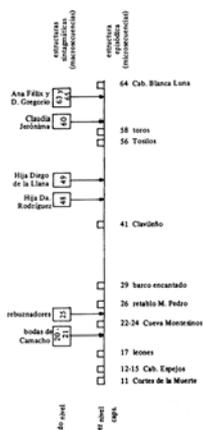
«una historia tan seca y tan limitada como ésta de don Quijote [...] y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse [...] Y así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos...»

Cervantes admite, pues, que las *novelas*, es decir, los mundos narrativos totalmente autónomos (tercer nivel) deben suprimirse, manteniéndose los

episodios extrínsecos relacionados de alguna manera con la narración de base (segundo nivel). En consecuencia, el tercer nivel ha sido eliminado.

Un gráfico ayudará a aclarar la distribución de la materia narrativa en estos dos niveles:

-46-



-47-

l) *Primer nivel*.- Señalamos en el primer nivel de la narración las siguientes microsecuencias:

1. aventura de las Cortes de la Muerte (capítulo 11)
2. aventura del Caballero de los Espejos (capítulos 12-15)
3. aventura de los leones (capítulo 17)
4. aventura de la cueva de Montesinos (capítulos 22-24)
5. aventura del retablo de Maese Pedro (capítulo 26)
6. aventura del barco encantado (capítulo 29)
7. aventura de Clavileño (capítulo 41)
8. aventura con Tosilos (capítulo 56)
9. aventura de los toros (capítulo 58)
10. aventura del Caballero de la Blanca Luna (capítulo 64)

Las diferencias de estas aventuras con las de la Primera parte surgen enseguida:

- a. sólo cuatro se encuentran al azar del camino: Cortes de la Muerte, leones, barco encantado, toros.
- b. cuatro son preparadas por otros que, por haber leído la Primera parte del *Quijote* conocen la idiosincrasia del caballero: el Caballero de los Espejos, Clavileño, Tosilos, el Caballero de la Blanca Luna.
- c. una es buscada por don Quijote: la cueva de Montesinos.

- d. el retablo de Maese Pedro se da como réplica a una situación similar que aparece en el falso *Quijote* del Licenciado Avellaneda (capítulo 27). Se trata de un caso de teatro dentro de la novela.

Tampoco funciona, en general, el esquema que seguían, total o parcialmente, todas las microsecuencias de I, excepto la aventura del barco encantado, situación tópica de las novelas de caballerías, igual que la de los leones. Pero la mayoría de -48- las microsecuencias de II tienen un esquema propio, y ha desaparecido la tipificación. Además, algunas son mucho más extensas que las de la Primera parte.

La técnica compositiva de Cervantes busca, sin embargo, relaciones entre estas aventuras y las de la Primera parte, ya sea por el tema, ya por los recursos narrativos, ya por los estímulos a los que responden: así, la aventura de las Cortes de la Muerte y la de los leones, como la de los batanes de I, no se concretan; la belleza de Dulcinea es sostenida a punta de lanza en la aventura del Caballero del Bosque o de los Espejos y en la del Caballero de la Blanca Luna, igual que en la de los mercaderes (I, 4); la del barco encantado que encalla en los molinos de agua se corresponde con la de los molinos de viento (I, 8), etc. Pero es evidente en la Segunda parte la superioridad de recursos puestos en juego, la riquísima matización, la mayor profundidad significativa y la independencia con respecto a los clichés de la novela de caballerías. Por ello se dan en II las aventuras realmente originales, alejadas del sentido paródico que tienen casi todas las de I; por ello también algunas de esas microsecuencias, como la de la cueva de Montesinos, la del retablo de Maese Pedro o la de Clavileño, por ejemplo, son en sí mismas pequeñas obras maestras.

Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica. De la caracterización de don Quijote, concebida ahora de manera mucho más dinámica, depende, en cierto sentido, el nuevo sesgo de las aventuras. Por esto también el cuño caballeresco de la obra es menos evidente en la Segunda parte.

II) *Segundo nivel*.- Podemos señalar las siguientes macrosecuencias:

1. las bodas de Camacho (capítulos 20-21)
2. los rebuznadores (capítulo 25)
3. la hija de doña Rodríguez (capítulo 48)
4. la hija de Diego de la Llana (capítulo 49)
5. Claudia Jerónima (capítulo 60)
6. Ana Félix y don Gregorio (capítulos 63 y 65)

-49-

Exceptuando la de las bodas de Camacho, que podemos relacionar por el tono pastoril, ya muy desvaído, con los relatos pastoriles de I, las demás son breves. La de la hija de Diego de la Llana, relacionada con el gobierno de Sancho en la ínsula, es en germen una novela de aventuras; y también la de Claudia Jerónima. Todas, de alguna manera, están conectadas, más que las de I, con don Quijote o Sancho, o ambos a la vez (intervienen en la solución de los conflictos, u ofrecen mediación, o don Quijote se erige en defensor de la causa justa). Para Cervantes son «casos sucedidos al mismo don Quijote», pues para él la vida de un personaje se integra también con las vidas que ve vivir, a las cuales de alguna manera se incorpora.

La observación del gráfico nos lleva a las siguientes conclusiones: las microsecuencias del primer nivel están más armónicamente distribuidas que en I, aunque abundan también en la primera mitad. Son, además, de mayor extensión. En cuanto a las macrosecuencias están agrupadas en parejas: a) la primera reúne dos relatos de ambiente campesino; b) la segunda, constituida por dos relatos breves, parece querer mostrar los peligros que para las adolescentes (ambas protagonistas son de unos 16 años) tiene el no atender a la sabiduría popular, que por boca de Sancho se manifiesta en refranes: «que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer y la gallina por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista» (II, 49); c) la tercera reúne dos historias de amor: una, la de Claudia Jerónima, esboza en pocos rasgos una *novella* trágica, a lo Bandello; la otra, la de Ana Félix y don Gregorio, es un plan de novela bizantina con recuerdos personales del cautiverio de Cervantes.

Las macrosecuencias de la Segunda parte son menos autónomas que las de la Primera. Alguna queda abierta y es apenas un esbozo, como la de la hija

de Diego de la Llana; otra parece desarrollar un cuento popular: la de los rebuznadores. Ninguna es totalmente separable y absolutamente cerrada, como la *Novela del Curioso impertinente*, de I; ni tan extensa como la historia de Zoraida y el Capitán cautivo.

-50-

Es evidente que en la Segunda parte la atención de Cervantes se ha dirigido con preferencia a las microsecuencias, que surgen de la figura protagónica y en función de ella. La novela, partiendo del personaje, se irradia hacia lo universal.

### **Los protagonistas**

Por el *Quijote* circulan casi 700 personajes, algunos simplemente mencionados. La misma Dulcinea no atraviesa jamás el escenario de las acciones; es un personaje creado por la fantasía de don Quijote, el personaje del personaje, un personaje absolutamente poético, y como tal no encarna jamás. Signo de la fecundidad fictiva de Cervantes es el hecho de que la inexistente Dulcinea del Toboso sea, junto con la búsqueda de la fama, el móvil de la acción quijotesca y lo que da sentido, para el héroe, a sus aventuras. Pero alrededor de 200 personajes están caracterizados por sí mismos, en su accionar. Estos personajes, que son además personas, viven ante los ojos del lector: pensemos en las magníficas caracterizaciones del tímido e irresoluto Cardenio y de la muy decidida Dorotea, capaz, además, de simular una imaginaria personalidad, la de la princesa Micomicona; de Anselmo, enloquecido por la búsqueda de los valores absolutos; del socarrón Sansón Carrasco; del aburguesado Caballero del Verde Gabán, apesadumbrado por tener un hijo poeta; y la tonta doña Rodríguez, la burlona Altisidora, los Duques antipáticos y suficientes, el Cura y el Barbero, y tantos otros caracterizados fuertemente a veces con pocos trazos. Pero la pluma de Cervantes se ha aguzado, como es de suponer, en la pareja protagónica.

En la Primera parte don Quijote y Sancho permanecen psicológicamente estáticos. Desde el capítulo 1.º sabemos que don Quijote es un hidalgo de aldea que alrededor de los 50 años nace a la locura, ya que «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». Este capítulo primero es una obra maestra en lo que a caracterización de la monomanía de don Quijote se refiere: -51- en él don Quijote sólo da valor a la verdad poética que su mente enloquecida fabrica, partiendo de los modelos literarios; desde su decisión anacrónica y demencial de abrazar la caballería, hasta la creación de su propio nombre, del de su rocín y, sobre todo, del de Dulcinea, «nombre a su parecer músico, y peregrino y significativo», todo refleja la potencia y la voluntad de esta personalidad nueva.

La monomanía de don Quijote está sutilmente estudiada por Cervantes, y se manifiesta sólo en lo que respecta a la visión poética del universo; más específicamente, en la trasmutación de la realidad objetiva en el mundo de la novela de caballerías. En todo lo demás, don Quijote razona con lógica de hierro y con profunda sabiduría humana. En esto se originan la admiración y el sobresalto de sus interlocutores: «sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos», dice el Caballero del Verde Gabán a su hijo don Lorenzo (II, 19); y poco más adelante, don Lorenzo lo califica de «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos». La meta de su accionar es también clara: cobrar «eterno nombre y fama», como corresponde al destino heroico que pretende forjarse en el cumplimiento de la misión caballeresca.

Poco sabemos del hidalgo sedentario que acaba de desaparecer, barrido por el nacimiento de este ser poético y libresco que es don Quijote de la Mancha; ni siquiera su nombre, vagamente sugerido. Cincuenta años de su vida anónima pasan en forma galopante cubriendo sólo dos páginas; Cervantes únicamente insiste en sus rasgos paradigmáticos de hidalgo de aldea, tal como se reflejaban en la paremiología: pobreza en el comer («olla sin carnero, olla de escudero»), presunción en el vestir, afición por la caza, y el rocín y el galgo que caracterizaban su estamento social («Al hidalgo que no tiene galgo, fáltale algo», «Hidalgos y galgos, secos y cuellilargos», «Hidalgo, rocín y galgo»).

A lo largo de la Primera parte, don Quijote se comporta como lo que se perfila en este primer capítulo: su locura consiste en no dar crédito más que a la verdad poética, la -52- de los libros de caballerías, la de la literatura en general. Don Quijote es un personaje libresco, y el «donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (I, 6) tiene por objetivo principal indicarnos las fuentes en las que su personaje había bebido, y con cuya savia alimentaba su peculiar naturaleza literaria: libros de caballerías, libros de pastores y algo de poesía, especialmente épica. No hay en esta biblioteca ni libros de historia ni libros de devoción (tan abundantes entonces) ni tratados de índole científica o religiosa. Que don Quijote sea un personaje nacido de los libros, no quiere decir que sea un personaje desvitalizado y sin resonancias humanas. En esto también se advierte la genialidad cervantina: en haber animado de profunda humanidad a un personaje que tiene raíces literarias.

La Primera parte del *Quijote* es, como se ha visto, y merced a las intercalaciones, un montaje literario entre cuyas piezas desplaza don Quijote su paradójica humanidad libresca. Pero esta personalidad está creada por el propio don Quijote, en un acto constante de voluntarismo consciente y empecinado. Su norte es la «imitación» de personajes de la literatura, de Amadís de Gaula especialmente; pero también de cualquier otro cuya vida pueda ser modelo de valor, de gloria, de fama, de amor puro y constante. Por esto cuando su vecino Pedro Alonso lo recoge maltrecho a la vera del camino y reconoce en él al «honrado hidalgo del señor Quijana», don Quijote responde airadamente:

«Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho [Valdovinos, el moro Abindarráez], sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama...»

Esta voluntad de crearse una personalidad literaria llega a su máxima expresión en la penitencia de amor de Sierra Morena, donde don Quijote elige cuidadosamente, primero, el héroe literario a quien imitar (duda entre Amadís u Orlando, pero se decide por el primero); después, el lugar, a cuyas deidades - 53- apostrofa y llama en su ayuda; finalmente, la forma que dará a su prueba de amor.

La personalidad de don Quijote, como hemos dicho, no sufre en la Primera parte ninguna evolución notable; permanece inalterable, sostenida por su voluntad de ser una criatura literaria, y de *crear* un universo poético y poetizable, en el que hasta lo ruin pueda transformarse en poesía. Así, a poco de iniciar la segunda salida (capítulo 16), don Quijote, acostado en el camastro de la venta del Zurdo, recibe entre sus brazos a la sucia Maritornes, que en la noche, sigilosamente, se dirige a la cama del arriero. Pese a la tosquedad de la asturiana, cree abrazar a la diosa de la hermosura. Y en su firme trastrueque de realidades, «el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático».

Al comenzar la Segunda parte, don Quijote, sentado en la cama (hace un mes que ha vuelto a la aldea, enjaulado por el Cura y el Barbero), con su bonete colorado y su almilla verde, está tan loco como en la Primera parte. Sus diálogos con el Cura y el Barbero, con Sansón Carrasco y con Sancho así lo demuestran; y también su decisión de volver a sus descabelladas aventuras.

Pero apenas iniciada la tercera salida en dirección al Toboso, buscando el palacio de Dulcinea que Sancho aseguró, mintiendo, haber conocido, un acontecimiento insólito se presenta: tres zafias labradoras, montadas sobre tres borricas son, según falso testimonio de Sancho, Dulcinea y dos de sus doncellas. El escudero insiste en su mentira, apoyándose en las metáforas y las imágenes poéticas que ha aprendido de boca de su amo; pero don Quijote no puede trascender la verdad histórica; y la cruda realidad exterior se le impone:

«... te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma».

(II, 10)

-54-

Esta situación es paralela a la anterior de Maritornes (hay en el *Quijote* muchos casos de geminación y dualismo), y ambas tienen función estructural y caracterizadora: la de Maritornes muestra el don Quijote de la Primera parte, empecinado en ver la vida como literatura, habitante de un mundo poético cuya coherencia no sufre fisuras. Por el contrario, la de Dulcinea «encantada» es bien distinta: el mundo poético creado por el héroe comienza a resquebrajarse. A partir de aquí el proceso psíquico y espiritual avanzará lenta pero ineluctablemente, con retrocesos esporádicos a la situación anterior, como en la aventura del barco encantado. Pero don Quijote va ya, irremediamente, camino de la cordura. Como se ha observado, la Primera parte es la de la locura de don Quijote; la Segunda es la de su desenloquecer.

La primera aventura que en esta tercera salida le presenta el camino es la del encuentro con la carreta de cómicos disfrazados que van a representar *Las Cortes de la Muerte* (II, 11). Don Quijote, ante el conjunto de actores vestidos de Muerte, ángel, emperador, Cupido, etc., presiente una descomunal aventura; sin embargo, la simple explicación del carretero lo convence de inmediato; y dice:

«Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño».

El *desengaño*: palabra significativa y clave de un estado espiritual que angustia al hombre del Barroco. *Des-engaño* significa la salida del engaño, el camino hacia el conocimiento de la verdad, senda estrecha y dolorosa. Don Quijote nunca hasta ahora ha usado el vocablo con este sentido profundo que marca aquí el declinar de su locura heroica. Ahora sabe que la verdad poética puede deshacerse al contacto de la verdad histórica. Ahora ha tocado las apariencias con la mano y comprende que su verdad es ficticia, es imaginada, que sólo existe en la mente de los creadores literarios y en la suya.

-55-

Pero el episodio más representativo de esta evolución es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (II, 22-24), considerado por Menéndez Pidal el centro de la Segunda parte. Es una aventura fantástica, onírica, en la que el ideal de don Quijote no se enfrenta con la realidad sino que se emancipa de ella. Sancho y el Primo (ese personaje ridículo, parodia sutil del erudito al uso, del «humanista de oficio») sostienen la soga que, atada a la cintura del caballero representa el único cabo que lo une al mundo exterior. Don Quijote, solo con su mundo literario poblado de personajes del romancero carolingio más algunos del ciclo artúrico, en ese encuentro irreal, fuera del tiempo y el espacio, comprobará la ridiculez y la fragilidad de su ideal puramente literario: Montesinos es un viejo vestido de estudiante; Durandarte, convertido en estatua yacente, muestra su mano velluda y, pese a que le ha sido sacado el corazón, pronuncia palabras de la jerga del juego («Paciencia y barajar»); Belerma, vieja, bocona, chata y cejijunta, descolorida y desdentada, lleva en un lienzo el corazón amojamado de su amante. Y es el mismo don Quijote quien relata esta aventura, no el autor omnisciente. ¿Qué ha sucedido en su espíritu o en su subconsciente? Porque esta despoetización no proviene de un choque con la realidad histórica; don Quijote está solo en el centro de la cueva, como lo estuvo antes en lo alto de Sierra Morena, durante la penitencia de amor (I, 25-26). Es que don Quijote, en el sueño, ha perdido la voluntad de crear esa realidad poética a la que ha vivido aferrado, y su alma parece conquistada definitivamente por el desengaño que nuevamente vuelve a palpar con la mano. Y para que este sentimiento adquiera sentido total, para que el mundo

poético se desmorone definitivamente, Dulcinea también se mostrará en la cueva bajo la apariencia rústica que el caballero no había podido superar a la salida del Toboso.

Este descenso a la cueva es, por supuesto, de estirpe heroica. Cervantes parodia en él el descenso a los infiernos del héroe épico. El símbolo cumple también en el *Quijote* su función iniciática: la cueva iluminada por dentro, a la cual se llega a través del oscuro corredor, el laberinto («aquella -56- oscura región»). Pero en Cervantes es todo tan complejo, que su mente no asocia sólo a Eneas en su aventura infernal; está también la iniciación de Amadís cuando, a punto de penetrar en la Cámara defendida donde pondrá a prueba la pureza y perfección de su amor por Oriana, invoca a su dama puesto de rodillas. También don Quijote, de rodillas ante «la caverna espantosa», invoca a Dulcinea antes de ser acometido por cuervos y grajos. En la simbología la caverna es el lugar del segundo nacimiento. Don Quijote, que en el capítulo inicial nace a la locura poética, ha de volver a nacer en la cueva, esta vez al desengaño que lo llevará a la cordura. Este segundo nacimiento significa la regeneración psíquica, y se opera en el dominio de las posibilidades de la individualidad humana. Esta caverna iniciática es la imagen del mundo, con su desilusión, su vulgaridad, su fealdad, su desencanto. Don Quijote simbólicamente permanecerá en ella hasta su salida definitiva, la muerte, su tercer nacimiento, esta vez a la luz inmortal y a la resurrección.

La superioridad de la Segunda parte sobre la Primera se advierte, entre otras cosas, en esta concepción tan moderna del personaje en evolución. Y esta concepción nueva, novísima, revierte sobre la estructura de las microsecuencias de la narración de base, la episódica: las aventuras de don Quijote en la Segunda parte no responden, como las de la Primera, a un esquema casi único, porque el personaje que las lleva a cabo se ha flexibilizado, se ha enriquecido, se ha desautomatizado.

Algo similar ocurre con la figura de Sancho. Mucho se ha hablado de la «quijotización» del escudero (también ¡ay! de la «sanchificación» del amo), es decir, de su evolución psicológica en la Segunda parte.

Sancho, cuya génesis literaria está ampliamente estudiada, reconoce múltiples orígenes: para Charles Ph. Wagner, el Ribaldo de *El caballero Zifar* (¿conoció Cervantes esta novela de caballerías española compuesta en el siglo XIV?); para Menéndez Pidal, el refranero («Allá va Sancho con su rocino»); para W. S. Hendrix, los tipos cómicos del teatro prelopesco, especialmente el «tonto» y el «listo»; para Augustín -57- Redondo, la tradición carnavalesca medieval...

Es evidente que el personaje del escudero como contrafigura del héroe no está en la génesis primitiva del *Quijote*, pues no aparece en la primera salida del héroe; es después de cerrado el primer ciclo estructural (en el capítulo 7) cuando Cervantes lo incorpora con un perfil aún débil: «En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador, vecino suyo, hombre de bien... pero de muy poca sal en la mollera». Esta irrupción de Sancho en el relato está insinuada en el capítulo 3 en boca del ventero; también don Quijote toma en el capítulo 4 la resolución de

«acomodarse de todo [camisas e hilas, dinero y ungüentos] y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería».

Es probable que estas dos referencias al escudero en capítulos pertenecientes a la primera salida, hayan sido agregadas posteriormente por Cervantes en un afán de tender hilos estructurales entre las diferentes partes de la obra. Además, la actitud irónica es evidente: un labrador pobre y cargado de hijos no era «muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería».

La figura se va integrando, enriqueciendo, fortaleciendo a medida que avanza la acción. Así, el primer refrán en boca de Sancho aparece en el capítulo 19. Es probable que el refranero haya influido en el ánimo cervantino al trazar las líneas básicas de su personalidad: *Sancho* es nombre frecuente en el

refranero para referirse al rústico malicioso, desconfiado y advertido. *Panza* alude a su gula, y lo asocia a personajes goliardescos. Sancho se presenta cobarde y comilón, burlón y crédulo, interesado y sin embargo leal. Todas estas características se dan, dispersas, en los personajes cómicos del teatro del siglo XVI.

La intención de Cervantes al incorporar a Sancho a la creación del *Quijote* en condición que evoluciona desde la de -58- simple acompañante y criado hasta la de coprotagonista, es clara: introducir el interlocutor y, en consecuencia, el diálogo, dando así a la obra un ritmo pendular, una alternancia de dinamismo (aventuras) - estatismo (diálogos de los protagonistas), que no es el menor de sus hallazgos. Además, la forma dialogística permite a Cervantes acercar los personajes al lector, caracterizarlos a través de sus coloquios y suprimir el tiempo de la escritura. La dualidad protagónica provoca el juego de antinomias: un amo loco que opera con lo poético, abstracto e imaginado, y que conforma un universo literario; y un escudero que actúa sobre lo concreto y reduce el universo a su experiencia aldeana.

Lo sorprendente es que este campesino pragmático siga a don Quijote en todas sus peripecias, pese a sus reiterados propósitos de abandono. ¿Interés en el cumplimiento de las promesas de gobiernos y títulos? No lo parece, pues no puede escapar a su innegable penetración que ninguna se cumple; y su lealtad al amo no se debilita ni siquiera después del gobierno de la ínsula, cuando, desvanecidas ya todas las esperanzas, sólo queda acompañarlo en el acto final de la derrota.

Sancho ama y admira a ese hombre desconcertante, al que juzga loco, pero que lo deslumbra con su valor y su pureza de intención, que lo subyuga con su prestigio cultural y con su capacidad de compartir. Preguntado por la Duquesa sobre la razón de su permanencia junto a un mentecato, Sancho responde:

«... seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome

sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón».

(II, 33)

La evolución psicológica de Sancho es el resultado de este amor y del magisterio de su amo; a través de don Quijote percibe el halo de lo heroico, la belleza de la poesía, el triunfo del espíritu. Su perspicacia maliciosa capta los resortes de la demencia del amo, y la Segunda parte nos muestra un ~~59~~-Sancho evolucionado, lleno de donosura y hasta de ingenio, capaz de engañar al caballero presentándole una realidad trasmutada en poesía: «me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza», dice a la Duquesa. Ejemplo insigne de esta nueva actitud es el capítulo 10 de la Segunda parte, el de Dulcinea encantada.

Esta evolución del escudero, que también en la Primera parte mantiene, como don Quijote, un cierto estatismo psicológico, es concebida por Cervantes desde el arranque del Quijote de 1615. El capítulo 5 de II, que reproduce «la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer», tiene por objeto mostrar, por adelantado, con un ejemplo extremo, esta transformación.

El refinamiento de Sancho, su espiritualización, su «quijotización», provocan el asombro de su amo: «Cada día, Sancho... te vas haciendo menos simple y más discreto». A lo que el escudero responde: «Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced» (II, 12). Expresión conmovedora de gratitud y reconocimiento.

La antinomia y el dualismo que la pareja encarna en la Primera parte con una rigidez prototípica, da paso en la Segunda a un acercamiento, producto de la superación y de la acción rectora, modificadora, flexibilizadora del espíritu sobre la carne, de la fantasía sobre la cordura, del ideal sobre el pragmatismo. Gran lección cervantina.

## Bibliografía sumaria

Avalle-Arce, J. B., *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961.

\_\_\_\_\_, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, 1976.

\_\_\_\_\_ y Riley, E. C., *Suma cervantina*, London, 1973.

Casaldueiro, J., *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, 1949.

Castro, A., *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957.

\_\_\_\_\_, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925. Nueva ed., Barcelona, 1966.

-60-

Durán, M., *La ambigüedad en el «Quijote»*, Xalapa, 1960.

Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, 1970.

Hatzfeld, H., *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1966.

Hazard, P., *Don Quichotte de Cervantes*, París, 1931.

Madariaga, S. de, *Guía del lector del «Quijote»*, Madrid, 1926.

Maravall, J. A., *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, 1948.

\_\_\_\_\_, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, 1976.

Márquez Villanueva, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973.

\_\_\_\_\_, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, 1975.

Menéndez Pidal, R., «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940.

Molho, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976.

Moreno Báez, E., *Reflexiones sobre el «Quijote»*, Madrid, 1968.

Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, 5.<sup>a</sup> ed., 1958.

Predmore, R. L., *El mundo del «Quijote»*, Madrid, 1958.

Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966.

Riquer, M. de, *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, 1967.

Rodríguez Marín, F., *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.

Rosenblat, A., *La lengua del «Quijote»*, Madrid, 1971.

Togebly, K., *La composition du roman «Don Quijote»*, Copenhague, 1957.

Torrente Ballester, G., *El «Quijote» como juego*, Madrid, 1975.

-61-

△▽

## **Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo**

(*Quijote*, I, capítulos 11-14)

Desde que Américo Castro vinculó a Cervantes con el pensamiento del Humanismo renacentista, y desarrolló las ideas apuntadas por Toffanin (*La fine del Umanesimo*, 1920) con respecto al problema de las categorías aristotélicas de Historia y Poesía en la obra cervantina, este aspecto primordial en la

gigantesca fabulación del *Quijote* se ha vuelto de consideración ineludible en el análisis de la obra<sup>6</sup>.

Que a Cervantes le preocupaba el asunto lo revela el constante manejo de lo universal poético y lo particular histórico en su práctica narrativa; y además, la casi traducción, en boca de Sansón Carrasco, del fragmento correspondiente de Aristóteles (capítulo IX de la *Poética*). Dice el Bachiller:

«... pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como ~~-62-~~ fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna»<sup>7</sup>.

Es la distribución de la materia narrativa en ambos niveles (Historia y Poesía) lo que determina la estructura compleja y multiforme del *Quijote*. Queda aún por dilucidar en qué medida Cervantes pretendió incorporar ambas categorías en una unidad superior, o si trató de trasfundirlas, o si su mira estaba en mantenerlas separadas, cada una dentro de sus límites, contraponiéndolas en ese juego de opuestos, de contrastes y de ambigüedades que constituye uno de los rasgos geniales del *Quijote*: su irreductibilidad a fórmulas. Más aún, cabe preguntarse si este «raro inventor», como más de una vez se llamó a sí mismo en el *Viaje del Parnaso*, pudo pensar que una obra de ficción podría desarrollarse en el plano histórico. Más fácil es admitir que todo lo poetizó, hasta lo cotidiano; o, como dice Riley, que aceptó «este mundo admirable y nada realista de la literatura como poéticamente verdadero»<sup>8</sup>.

De cualquier manera, en el *Quijote* se están barajando continuamente los elementos de ambas «verdades», y Cervantes pareciera deleitarse ensayando diversos juegos de oposición, combinación, yuxtaposición, sucesión, alternancia, etc. Este juego le permite transitar por lo que Félix Martínez Bonati llama muy acertadamente «las regiones de la imaginación»<sup>9</sup>, y pasar, por

ejemplo, de una choza de rústicos -63- cabreros a la utopía pastoril; o de una sobremesa en una venta, a la casi inverosímil aventura amorosa y heroica del Capitán cautivo y Zoraida. Es que la Poesía

«puede pintar en la mitad del día  
la noche, y en la noche más oscura  
el alba bella que las perlas cría»<sup>10</sup>.

Analizaremos ahora el paso de una *verdad* histórica a una verdad poética en el episodio externo de Marcela y Grisóstomo (*Quijote*, I, capítulos 11-14). Aquí Cervantes ensaya un movimiento progresivo que, a partir de lo histórico va llevando la acción hacia una idealización absoluta. Cómo Cervantes va del tasajo, las bellotas y el queso «más duro que si fuera hecho de argamasa» (capítulo 11) hasta el anhelo ascensional de Marcela (capítulo 14) es lo que procuraremos mostrar en estas páginas.

Sobre el episodio de Marcela y Grisóstomo se ha escrito bastante<sup>11</sup>, mucho de ello enderezado a aclarar si hubo o no suicidio que pusiera fin a la «miserable vida» del pastor<sup>12</sup>. Nada hay que agregar a lo que algunos ilustres críticos y la *Canción de Grisóstomo* misma (capítulo 14, página 136) manifiestan claramente: Grisóstomo se quita voluntariamente la vida. Si bien la concepción ético-religiosa cristiana condena severamente tal determinación, el relato ocurre en una atmósfera -64- pagana en la que el suicidio tiene cabida. Que Grisóstomo elige deliberadamente la condenación eterna es evidente desde el comienzo de la *Canción*, inmersa toda ella en un hálito infernal:

«haré que el mismo infierno comunique  
al triste pecho mío un son doliente».

A los espantables gritos animales se unirá

«... el llanto  
de toda la infernal negra cuadrilla».

(vv. 26-27)

para cantar su dolor y su despecho; y luego invoca a los míticos condenados «del hondo abismo»: Tántalo, Sísifo, Ticio, Egión, las Danaides, sin olvidar al «portero infernal de los tres rostros» (vv. 113-28)<sup>13</sup>. Por otra parte, el suicidio se da frecuentemente en la pastoral, incluso en la española<sup>14</sup>. Los testimonios en contra, que el autor disemina con anterioridad al desarrollo del entierro, valen sólo como una muestra de los distintos puntos de vista desde los que puede enfocarse una misma realidad, o de esa ambigüedad tan artísticamente lograda por Cervantes<sup>15</sup>.

Más importante parece ser en este episodio el planteo del gran tema cervantino de que venimos hablando -las relaciones -65- de Historia y Poesía- aquí presente fundamentalmente en la antinomia cabreros-pastores incluidos en sus respectivos entornos. Cervantes, en busca de una contraposición fuerte y significativa, engarza el episodio altamente poético de Marcela y Grisóstomo en el mundo circunstancial de los cabreros, recurriendo a puentes de enlace que llevan gradualmente al lector desde la rusticidad del ható hasta el discurso de Marcela, mediante un *crescendo* matizado de avances, retrocesos y suspensos; pero a partir de la *Canción desesperada* (capítulo 14) una decidida línea ascensional conduce, ya sin vacilaciones, hasta la culminación en que la pastora -encarnación de un platonismo cristianizado, tan intenso, que la desgaja de la vida y del amor humano- afirma no sólo su libre albedrío, sino su origen divino y su anhelo de reintegrarse a la patria celestial. Si Grisóstomo entrega voluntariamente su alma al infierno, Marcela contempla el cielo, «pasos

con que camina el alma a su morada primera»<sup>16</sup>. El decidido contraste en la elección de destino (infierno-cielo) es, en última instancia, la trascendental antinomia que incluye a todas las otras<sup>17</sup>.

-66-

Partimos de un hecho evidente: los capítulos 11 a 14 forman una unidad narrativa concebida como tal. Dejemos de lado la ubicación que pudo tener en la primera redacción de la obra<sup>18</sup>, pues no interesa para nuestro análisis, y hagamos hincapié en la cohesión estructural de estos capítulos, subrayada por un hecho compositivo: el episodio se abre con el discurso de don Quijote sobre la Edad de oro, y se cierra con el discurso de Marcela en lo alto de la peña. Son dos piezas retóricas dirigidas a públicos distintos y recitadas con fines también distintos; pero ambas pertenecen al mundo altamente poético de la pastoral y, por su posición, enmarcan y delimitan la materia narrativa<sup>19</sup>.

-67-

En el capítulo 11, en el ambiente rústico de los cabreros, con las bellotas en la mano, don Quijote, incapaz de distinguir cabreros (Historia) de pastores (Poesía), pronuncia el discurso de la Edad de oro. La pieza se presenta como un exabrupto, como un elemento artístico circunscripto en sí mismo, sin conexiones con su entorno, como una «larga arenga que se pudiera muy bien excusar», como un «inútil razonamiento». Cervantes contrapone así, violentamente, ambas verdades: la choza y sus zafios moradores (verdad histórica) y el mundo utópico del siglo dorado (verdad poética) con el que él, caballero proveniente de una región también utópica y poética, se siente consustanciado. ¿No es, acaso, su heroica misión restaurar «en esta nuestra edad de hierro» aquella infancia de la humanidad, en la que no se conocían las palabras *tuyo* y *mío*, que han dividido a los hombres y sembrado entre ellos la injusticia y el odio? Por esto don Quijote, que comienza pagando tributo al antiguo tópico literario, termina con el elogio de la caballería<sup>20</sup>.

Las dos verdades chocan, se contraponen, se excluyen. Sólo don Quijote, habitante de ambos mundos, es su nexo. El discurso apunta a la utopía que

adviene para enseñorearse del escenario del relato, y la acción comienza a deslizarse hacia el universo poético de la ficción pastoril. El discurso es el punto de partida en la creación de una atmósfera de fascinación, pues los cabreros «embobados y suspensos le -68- estuvieron escuchando». Este embobamiento procede, no de lo que se dice, pues no lo entienden, sino del halago sensorial que deriva de los efectos fónicos y melódicos producidos por la repetición de sonidos y de ritmos, por aliteraciones y similitudines. El canto que encanta. Cervantes creará, a partir de aquí, los puentes por los que la Historia desembocará en la Poesía.

Muy pronto aparece el primer puente de enlace: es Antonio, «zagal muy entendido y muy enamorado y que, sobre todo, sabe leer y escribir, y es músico de un rabel...»<sup>21</sup>. Antonio es, pues, un personaje intermedio entre cabrero y pastor (pastor literario, se entiende), pues participa de cierta naturaleza ajena a su condición rústica: es instruido, enamorado y músico, Cervantes subraya la condición semipoética de Antonio valiéndose de la presentación retardada, propia de la pastoral:

«... cuando llegó a sus oídos el son del rabel, y de allí a poco llegó el que le tañía, que era un mozo de hasta veinte y dos años, de muy buena gracia».

(p. 115)

Antonio canta un romance compuesto para él por su tío, el beneficiado (Antonio no es poeta), que plantea el «caso de amor» del mozo, y que permite la introducción del verso, característica formal del relato pastoril. Este romance remeda, a nivel aldeano, los cantos de amor de la pastoral literaria, y disimula, bajo formas vulgares, ciertos elementos cultos: es, ante todo, una presentación -bien que rústica- de la concepción del amor cortés, con la enumeración de los «servicios» de amor; se da el manejo irreverente de la expresión evangélica «muchos son los llamados pero pocos los escogidos» (vv. 19 y 20); y la alegoría de la esperanza, tomada indudablemente de Garcilaso:

«tal vez la esperanza muestra

-69-

la orilla de su vestido»<sup>22</sup>.

(vv. 15-16)

Añadamos a esto el recuerdo de los ataques de Elicia y Areúsa contra la gracia y gentileza de Melibea (*Celestina*, acto IX), que se trasuntan en los vv. 45-52 puestos en boca de Teresa del Berrocal<sup>23</sup>.

En el capítulo 12 comienza el relato de los amores de Marcela y Grisóstomo. Todo el episodio pareciera estar construido a partir de la *Canción desesperada* o *Canción de Grisóstomo*, quizás escrita con anterioridad, la cual mantiene su independencia dentro del contexto novelesco que la enmarca.

El relato de estos desdichados amores se desarrolla en dos tiempos, separados por un interludio. En el primer tiempo hay un narrador extradiegético -el cabrero Pedro- que desde el presente, apelando a la retrospectiva narrativa, presenta a los protagonistas y sus circunstancias. Esta presentación muestra coincidencias y diferencias entre ambos: los dos son ricos; él, estudiante, astrólogo, poeta; ella, dechado de virtudes y hermosura. En cuanto al porqué del hábito pastoril: él, por amores de Marcela; ella (lo sabremos más tarde de sus propios labios) para alcanzar la perfección espiritual. Cervantes coincide con el viejo concepto idealista de que la virtud, la sencillez y la pureza de alma se dan en el estado pastoril y en el contacto con la naturaleza<sup>24</sup>.

Pedro alude a estas situaciones poéticas desde la rusticidad de su condición histórica. Para subrayar este último aspecto, Cervantes se vale de las prevaricaciones idiomáticas y los vulgarismos del cabrero: *cris* "eclipse", *estil* "estéril", *desoluto* -70- "absoluto", *denantes* "antes", *sarna* "Sarra", etc., que provocan la impaciencia y las correcciones reiteradas de don Quijote. Pero a partir de la descripción de Marcela, el discurso de Pedro se limpia de estas

escorias, como si la evocación de la virtud y hermosura de la moza contribuyesen a perfeccionar su espíritu y su expresión; tanto, que la próxima interrupción de don Quijote no es ya correctiva, sino de elogio de la manera de contar: «... proseguid adelante, que el cuento es muy bueno y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia» (p. 123). Lentamente, al contacto de la verdad poética representada por los amores pastoriles, el relato de Pedro va poblándose de conceptos cada vez más sutiles y de formas cada vez más pulidas. Estas formas pulidas desembocan en formas retóricas: parejas nominales en oraciones paralelas antinómicas:

«... porque su *afabilidad y hermosura* atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su *desdén y desengaño* los conduce a términos de desesperarse...»;

(p. 124)

sintagmas paralelos acumulados:

«*Aquí* sospira un pastor, *allí* se queja otro; *acullá* se oyen amorosas canciones, *acá* desesperadas endechas. *Cuál* hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorones ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y *cuál* hay que sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo»;

(ídem)

diseminaciones y recolecciones:

«y de *éste* y de *aqué*l y de *aqué*llos y de *éstos*, libre  
y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela...»

(ídem)

-71-

Agréguese la evocación del escenario pastoril: las altas hayas en cuya corteza está escrito el nombre de Marcela, y sobre él una corona «como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana» (ídem); y los lamentos de los enamorados sin fortuna poblando de día y de noche sierras y valles: pastores que suspiran, gimen, cantan amorosas canciones o desesperadas endechas. Tanto se ha adentrado Pedro en la verdad poética, que puede afirmar: «Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad...». ¿Puede haber para don Quijote algo más placentero que esta profesión de fe poética? Por esto exclama: «... agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento». Pedro, el rústico cabrero, ha arribado al mundo utópico de la pastoral, conquistado por la hermosura del mito.

Sigue luego el interludio (capítulo 13) que mantiene el suspenso: don Quijote, en camino al lugar del entierro de Grisóstomo, se encuentra con otros habitantes del mundo de la Historia, entre ellos el Caballero Vivaldo, con el que mantiene un diálogo en el que don Quijote plantea tres temas que gozan de su predilección: a) la oposición caballero andante-caballero cortesano (véase también II, capítulo 6); b) la comparación caballería-monacato (ídem II, 8); c) el elogio de Dulcinea<sup>25</sup>. Pocas veces don Quijote ha dado muestras más evidentes de su locura que en esta sorprendente conversación en que baraja sin darse tregua lo histórico y lo poético, y en que los caballeros de la ficción cobran en su mente una densa y viviente corporeidad:

«... y casi que en nuestros días *vimos* y

*comunicamos y oímos* al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia...»<sup>26</sup>.

Y qué decir de la descripción de la dama de sus pensamientos -72- en la que, no sin ironía, el narrador acumula, en boca del enamorado caballero, toda la imaginería petrarquista. Don Quijote inventa poéticamente a su dama con plena conciencia artística, afirmando así ese voluntarismo que lo lleva a crear su vida y la de Dulcinea como perfectas obras de arte<sup>27</sup>:

«... pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve...»

(pp. 131-32)

Si la locura de don Quijote consiste fundamentalmente en confundir y mezclar Historia y Poesía, poniéndolas en el mismo plano de credibilidad, en este diálogo con Vivaldo esta característica aparece exacerbada. Más aún: en el *crescendo* en que se enlazan sucesivamente los tres temas expuestos por el loco caballero, el delirio poético se hace excluyente en el último. Es una manera de acercamiento al momento más poético y artificioso del relato, que pronto sobrevendrá: el segundo tiempo, en el que impera una atmósfera de alto lirismo y de total evasión.

En el segundo tiempo aparecerán los protagonistas tantas veces mencionados. El relato está en pretérito, ahora a cargo del narrador omnisciente (Cide Hamete Benengeli), lo que permite la narración panorámica, con el acelerado y dinámico final del episodio. Pero en esta narración

panorámica se introduce en cierto momento la narración representada, cuando Ambrosio, amigo de Grisóstomo, se dirige a los espectadores -73- usando el presente: «Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando...» (p. 134). Comienza así el elogio del muerto, que corresponde al carácter elegíaco del episodio. Ahora la discordancia entre el tiempo de la aventura y el de la lectura ha sido abolida: actantes, espectadores y lectores se ubican en el mismo presente poético, intensificado, idealizado por la concentración del tiempo: el triple registro temporal (aventura, escritura, lectura) se ha reducido a uno solo. Así, se ha ido tensando la acción novelesca y llegamos a su momento culminante, que se da en el capítulo 14, íntegramente ubicado en el mundo de lo poético, mundo que incluye ahora a don Quijote y Sancho, al Caballero Vivaldo y sus acompañantes, a los cabreros y pastores de los contornos, que «coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa» han sido arrancados de su condición histórica mediante la alusión al doble símbolo de la muerte y el despecho amoroso. Este mundo poético se asienta sobre dos pilares: la *Canción de Grisóstomo* y el discurso de Marcela. El lenguaje es también altamente poético y convencional; en la *Canción* hasta la rima interna en los versos 15/16 de cada estrofa contribuye a su falta de espontaneidad, de auténtica vivencia.

El discurso de Marcela busca en lo retórico su gravedad y armonía: interrogaciones retóricas, sintagmas paralelos que remansan el dinamismo discursivo, oraciones contrapuestas en períodos rítmicos periódicos, diseminaciones y recolecciones; en la segunda parte, especialmente, el *cursus tardus* procura la sensación de majestuosa serenidad que corresponde a la trascendencia del tema con que se corona la exposición. Marcela no espera (igual que don Quijote en el discurso de apertura) respuesta alguna, pues sus palabras no han sido un medio de comunicación con sus oyentes, sino una explicación de ardiente platonismo. El carácter intelectual de la pieza no elude, como hemos apuntado, los elementos ornamentales; pero lo que predomina es el encadenamiento lógico de la argumentación y el sesgo platonizante del razonamiento.

El discurso de Marcela, que da sentido al «caso de amor», marca el clímax del episodio pastoril. Las exequias de Grisóstomo, -74- despachadas rápidamente, el epitafio compuesto por Ambrosio y la despedida de los asistentes, aflojan la tensión poética y constituyen el anticlímax con que se cierra el relato. Se desciende así a la «verdadera historia», que continuará en el capítulo 15 con las desdichas de Rocinante desdeñado por las hacas galicianas. Cervantes, con su genial ironía, presentará a nivel bestial el mismo «caso de amor».

La técnica compositiva seguida por Cervantes en el episodio de Marcela y Grisóstomo es tan clara y depurada que podemos esquematizar el relato: un mundo histórico que se desliza hacia un mundo poético, con una zona intermedia de transición. El siguiente cuadro objetiva lo que acabamos de exponer.

<b>HISTORIA</b>		<b>POESÍA</b>
cap. 11.-	Cabreros rústicos, tajo, bellotas, queso; las chozas, el hato.	<i>Discurso de la Edad de oro</i> Crea la atmósfera de fascinación y poesía que presidirá el relato de los amores pastoriles desdichados.
	Cabrero Antonio (personaje semipoético) . .	
	. . con condiciones de pastor). <i>Romance de Olalla</i> (un "caso de amor").	
cap. 12.-	Cabrero Pedro (narrador heterodiegético). Incultura, prevaricaciones idiomáticas . .	alude a situaciones poéticas desde su posición histórica. Deslizamiento de la lengua rústica a la lengua poética de la pastoral.
cap. 13.-	. . . . . Interludio; conversación de don Quijote y Vivaldo; mezcla de historia y poesía.	a) Primera parte del relato de los amores de Marcela y Grisóstomo a cargo del cabrero Pedro. Pretérito indefinido.  b) Segunda parte del relato de los amores de M. y G. Narrador heterodiegético: C. H. Benengeli. Pret. Imperfecto. c) Entierro de G. Acción representada. Presente.
cap. 14.-	. . . . .	a) <i>Canción desesperada</i> b) <i>Discurso de Marcela</i> c) <i>Exequias</i>

## Conclusiones

De todos los episodios externos del *Quijote* el de Marcela y Grisóstomo es, quizás, el que revela una mayor meditación sobre las formas de relacionar las distintas regiones de la imaginación. El paso de la realidad histórica a la realidad poética avanza, desde la choza de los cabreros hasta la utopía de la pastoral, a través de distintos puentes de enlace. Estos puentes son: a) la figura de Antonio y su canto, que trasladan al plano rústico un «caso de amor»; b) el relato de Pedro, en el que la lengua y el estilo ascienden desde la prevaricación idiomática hasta la expresión retórica; c) el diálogo de don

Quijote con el Caballero Vivaldo, en el que Historia y Poesía aparecen indiferenciadas en el discurso torrencial del ingenioso hidalgo.

Según el cuadro precedente, la relación entre ambos mundos se resuelve con el predominio del universo poético sobre el histórico, al cual involucra y absorbe.

«Por lo cual la Poesía es más filosófica y elevada que la Historia».

(Aristóteles, *Poética*, capítulo IX)<sup>28</sup>.

## **Lo cómico y lo grotesco en el «Poema de Orlando» de Quevedo**

La crítica sobre la poesía barroca española se ha centrado, durante años, en el problema culteranismo-conceptismo. Desde la afirmación de Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* (capítulo IX): «Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo», hasta la de Alexander A. Parker: «El culteranismo me parece ser un refinamiento del conceptismo, ingiriendo en él la tradición latinizante»<sup>29</sup>, subrayada años después por la de Fernando Lázaro Carreter: «El culteranismo aparece como un movimiento radicado en una base conceptista»<sup>30</sup>, el punto de mira y el de apreciación de ambas manifestaciones ha variado fundamentalmente.

En ese lapso hay que situar algunos hitos de importancia que han tenido la virtud de acercar estas dos maneras expresivas hasta llegar a hallar en ellas importantes coincidencias sustanciales. Sin olvidar la afirmación, negativa por cierto, -78- pero igualadora, de Antonio Machado en su *Juan de Mairena* (1936): «son dos expresiones de una misma oquedad», el primer intento por encontrar un común denominador para ambas manifestaciones es el breve artículo de Ramón Menéndez Pidal, «Oscuridad, dificultad entre culteranos y

conceptistas»<sup>31</sup>; en él afirma: «Oscuridad, arcanidad, es principio que aparece como fundamental en la teoría del culteranismo y del conceptismo, estilos al fin y al cabo hermanos».

Además de la oscuridad, de la arcanidad, puede señalarse un segundo denominador común a la poesía tanto culterana como conceptista: la preocupación por la palabra en sí, por el verbo en acto creador. En Góngora la palabra eleva la naturaleza y el mundo cotidiano a una esfera casi mágica; la metamorfosis se opera en el significante, no en el significado. Es el poder evocador y taumatúrgico de la palabra el que transfigura en su verso el mundo de todos los días, la realidad conocida. No son las cosas o los seres los que convocan las palabras; son las palabras, sólo las palabras, las que convocan en el espíritu del poeta y en el nuestro los elementos constitutivos de ese universo refulgente.

En Quevedo, el poder creador de la palabra, en sentido inverso, se densifica hasta dar a la lengua una corporeidad casi física. La palabra no golpea sólo nuestra inteligencia, sino nuestros sentidos, y la sentimos palpar como un ser vivo. La palabra tiene en Quevedo una densidad casi tangible, y la expresión parece modelada en materia consistente, que se dinamiza hasta el vértigo. En ciertos momentos la palabra afirma en forma tan terminante su individualidad, que la sentimos desligada, como desprendida del pensamiento, actuante por sí misma, como un arma o un cuerpo que el autor arroja con su mano. Tal, por ejemplo, en el *Cuento de cuentos*.

Oponiéndose a esta prioridad de la palabra sobre el pensamiento, a esta fe en la palabra en cuanto tal, en la palabra -79- como ente casi corpóreo y autónomo, Cervantes indica en el Prólogo a la primera parte del *Quijote* cuál es, para él, la misión de la palabra: dar «a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos». Y Lope de Vega, en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado*, incluida en *La Circe* (1624):

«Con la sentencia quiero que [el poeta] me espante  
de dulce verso y locución vestida».

Para Cervantes y Lope la palabra está al servicio del pensamiento.

En las preocupaciones de la crítica sobre el problema expresivo del siglo XVII español queda generalmente al margen la consideración de esta tercera forma apuntada por Cervantes y Lope: la forma natural. Sin embargo, para los hombres del siglo XVII, las divergencias se plantearon solamente entre poesía natural o clara y poesía oscura. Y no fueron los nombres de Góngora y Quevedo los llevados al campo polémico, como hace Menéndez y Pelayo, sino los de Góngora y Lope de Vega. Quevedo, por su parte, se consideró siempre seguidor en grado superlativo de las banderas de Lope: «Y Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su verso», dice al final de la *Aguja de navegar cultos*. También la crítica de los contemporáneos, generalmente sagaz, buscó divergencias antagónicas entre los estilos representativos de la poesía de entonces<sup>32</sup>.

Sin embargo, la caracterización de las manifestaciones artísticas de un determinado momento de la cultura debe necesariamente buscar puntos de contacto y no de divergencia. No es -80- en el patrón lingüístico donde se encontrará el denominador común de la poesía barroca española, aunque la preocupación por la lengua alcanzó entre los escritores de entonces niveles extraordinarios nunca superados. Se da en otros aspectos, por ejemplo: 1) el gusto por la poesía de tipo popular tradicional, que implica la revaloración del octosílabo (baste recordar el cultivo del romance artístico por todos los grandes escritores del período); 2) el desdén por los límites estrictos que la preceptiva clásica exigía a los géneros (las *Soledades*, por ejemplo, mezclan lo épico narrativo con lo lírico); 3) la abolición de la teoría de los estilos, que permite la mezcla de lo sublime no sólo con lo humilde sino con lo despreciable, lo coprológico y lo obsceno<sup>33</sup>; 4) la literatura como parodia de la literatura: Góngora, Quevedo, Lope y otros escritores menores (para referirnos sólo a la

poesía) parodian en distintos grados las fábulas mitológicas, los poemas caballerescos italianos, la epopeya clásica.

Los puntos 3) y 4) dan lugar al cultivo de la gran literatura cómica y paródica, la literatura como juego, cuya importancia en el siglo XVII alcanzó notables contornos, y produjo obras tan representativas como *La Gatomaquia* de Lope de Vega, la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo. Aún no han sido sistemáticamente estudiados los elementos de lengua y estilo que estos escritores manejan en la creación de sus poemas paródicos. Nuestro trabajo procura, modestamente, ordenar algunos de los materiales que se dan en el *Poema* de Quevedo.

### **El «Poema de las necedades y locuras de Orlando el enamorado»**

Es, entre las grandes obras cómicas que nos ofrece la -81- literatura del Siglo de Oro, la que se adentra más en el campo de la parodia y la que ofrece tanto en el lenguaje como en el estilo un grado mayor de estilización y virtuosismo. El arte de Quevedo, fuertemente intelectual, responde a su visión deformante y degradadora del mundo y del hombre; es arte que no imita la naturaleza (lo cual no quiere decir que sus elementos no le sean proporcionados por la observación directa); sus contactos con la realidad son frágiles y sutiles, y de esta débil relación nace el efecto sorprendente y grotesco. Grotesco es la palabra clave del arte del Orlando. Lo fundamental en el grotesco es la creación de monstruos, de naturalezas mixtas, híbridas, logradas mediante mezclas extravagantes de cosas que en sí mismas no tienen relación alguna, de elementos que provienen de campos totalmente distintos. El mundo del grotesco es peculiar y se rige por normas estéticas peculiares, que nada tienen que ver con los cánones de la belleza, y que tienden a la degradación y a la parodia. En este mundo degradado y paródico, la figura animal se mezcla con la humana, lo vivo con lo inorgánico e inerte.

Quevedo intuye, posiblemente por la observación y la interpretación de obras pictóricas (ténganse en cuenta sus indudables afinidades con el Bosco),

las leyes del grotesco, y las aplica a la literatura. En buena parte de su obra satírica tanto en verso como en prosa (recuérdense los últimos *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*) se advierten intentos de aplicación de las normas del grotesco; pero en el *Orlando*, sistematizadas con clarividencia sorprendente, logran el buscado y estremecedor efectismo. Tres siglos después Valle Inclán hablará de someter la deformación del mundo a una matemática perfecta: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable -82- de España», dice en *Luces de bohemia*. No otra cosa ha hecho Quevedo mucho antes de que la crítica de arte estableciera las normas fundamentales del grotesco<sup>34</sup>.

Quevedo compone sus monstruos tanto con los elementos del lenguaje como con los del mundo fantasmal que describe mediante ese lenguaje, que es, en sí mismo, también grotesco y fantasmal. Por esto es necesario distinguir desde el comienzo lo cómico y grotesco que *crea* el lenguaje, y lo cómico y grotesco que *expresa* el lenguaje. Lo primero, lo cómico verbal, es intraducible y a veces incomprensible. La palabra o la expresión cobran fuerza cómica independiente; pero lo cómico verbal está al servicio de la interpretación caricaturesca del mundo. Quevedo utiliza, pues, el lenguaje en ambos sentidos: como *creación* grotesca y como *expresión* de un mundo grotesco, de un mundo que él ve de una manera peculiar y caricaturesca.

El *Poema de Orlando* es, como ha visto Emilio Alarcos<sup>35</sup>, una obra de estilos entrecruzados, es decir, una obra en que el estilo sublime y el humilde o grosero se dan por lo general alternativamente. Ya señalamos que este carácter, la mezcla de estilos, es común a la literatura barroca y se advierte hasta en los grandes y muy serios poemas gongorinos; pero su intensificación, -83- por los efectos contrastantes y sorprendentes que produce, es elemento fundamental de la literatura cómica. Al estilo culto, presente especialmente en la descripción de la belleza de Angélica y del paisaje, convencionales ambos, corresponde el léxico latinizante, las citas mitológicas, las metáforas manieristas y el majestuoso estatismo descriptivo. Al estilo jocoso

corresponden *recursos idiomáticos* creadores de comicidad y grotesco, y *recursos estilísticos* creadores, también, de comicidad y grotesco.

Nuestra atención en este trabajo está dirigida casi exclusivamente al estilo jocoso y a sus medios expresivos, tanto idiomáticos como estilísticos.

## 1. Recursos idiomáticos creadores de comicidad y grotesco

Para un mejor entendimiento, comenzaremos por clasificarlos:

### 1.1. *Aplebeyamiento lingüístico*

1.1.1. Uso de vulgarismos, frases proverbiales y voces de germanía.

1.1.2. Creación idiomática de intención jocosa y significativa.

### 1.2. *Enlaces imprevistos y sorprendentes*

1.2.1. Enlace de elementos nominales

1.2.1.1. Enlaces en el plano de lo real

1.2.1.2. Enlaces abstracto-concretos

1.2.1.3. Grupos sintácticos nominales

1.2.2. Enlaces de verbos con complementos sorprendentes

### 1.3. *Juegos de palabras*

1.3.1.

Paronomasias

1.3.2. Dilogías

-84-

## 1.1. Aplebeyamiento lingüístico

### 1.1.1. Uso de vulgarismos, frases proverbiales y voces de germanía

Es recurso muy usado por Quevedo, no sólo en el *Orlando* y en la poesía satírica, para conseguir efectos cómicos y sorprendentes. Conocida es la aversión de Quevedo hacia los vulgarismos y las frases proverbiales, los *bordoncillos*, que procura reunir y ridiculizar desde sus primeras obras<sup>36</sup>. En el *Orlando* alternan con las expresiones del estilo culto, a veces en forma sucesiva, a veces en promiscua mezcla. Veamos un solo ejemplo: Orlando está ansioso porque amanezca, para salir en busca de Angélica, y

«Más lucha que descansa con el lecho:

vuélvele duro campo de batalla;  
con el desvelo ardiente de su pecho  
a sí mismo se busca y no se halla;  
y dice: "El sol y el día, ¿qué se han hecho?  
¿Quieren dejar al mundo de la agalla?  
¿Háseles desherrado algún caballo,  
que no relinchan a la voz del gallo?"»

(II, 88)<sup>37</sup>.

A la reminiscencia petrarquesca («*e duro campo di battaglia -85- il letto*») y a la alegoría del carro del sol, se unen, en ridícula amalgama, expresiones vulgares y ordinarísimas.

La lista de frases proverbiales y vulgarismos usados en el *Orlando* es muy extensa. Quevedo pareciera utilizar con deleite cuanta palabra y expresión vulgar, escatológica o procaz registra su amplísimo vocabulario. Cuando la índole del asunto resulta incitante, las amontona: así en la descripción de los gigantes (I, 50-54), o al aludir a las consecuencias del banquete en los ahítos comensales (I, 45-49), o en la urgencia de Ferragut exigiendo la entrega de Angélica:

«Daca tu hermana u daca la asadura:  
escoge el que más quieres destes dacas;  
tu cuñado he de ser, u sepultura,  
y los gigantes he de hacer piltracas».

(II, 26)

o en su rápida victoria sobre los gigantes:

«Sin parar ni decir oste ni moste

tal cuchillada dio en la panza a Urgano  
que, aunque le reparó con todo un poste,  
todo el mondongo le vertió en el llano».

(II, 33)

Veamos algunos ejemplos de frases proverbiales:

*a		trochimochi		(I,	2)
*embocar		la	musa	(I,	4)
*darse a	los demonios	(I, 13, 111)	o a los diablos	(I, 44; II, 3)	
*escoger	a	moco	de	candil	(I, 15)
*a	puto	el	postre	(I,	18)
*hacerse		añicos		(I,	38)
echar	la		contera	(I,	45)
*cagar	el	bazo	(I, 47;	II,	22)
estar	en	cueros	vivos	(I,	52)
no	dársele	a	uno	un higo	(I, 72)
*dar	de		barato	(I,	73)
*revolver		caldos		(I,	74)
*escurrir	la		bola	(I,	75)
<b>-86-</b>					
a	sangre	y	fuego	(I,	79)
*ponerse	a	tú	por	tú	(I, 88)
escoger	como	en	peras	(I,	119)
*en	volandas	(I, 119,	120;	II,	44)
*andar	a	la	morra	[al morro]	(II, 1)
*hacerse		trizas		(II,	2)
*correr	[andar]	con	la	mosca	(II, 12)
*dar	diente	con	diente	(II,	24)
arremeter	como	a	las caperuzas	la tarasca	(II, 29)
*no	decir	oste	ni	moste	(II, 33)
ir	con		espigón	(II,	45)
dar	algo		sahumado	(II,	52)
*ir	[venir]	respailando	[raspahilando]	(II,	53)
en	un	daca	las	pajas	(II, 54)
*llorar	hilo	a	hilo	(II,	55)
dejar	a	buenas	noches	(II,	67)
*no	cubrir		pelo	(II,	69)
estar	dejado	de	la	mano	de Dios (II, 74)
*venir		de	molde	(II,	76)
*tan	poco	monta	[tanto	monta]	(II, 77)
poner		en	cobro	(II,	79)
*dejar de la agalla	(II, 88)				

Las frases proverbiales marcadas con asterisco figuran, a veces con leves variantes, en el *Cuento de cuentos*, «donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla», cuya dedicatoria a don Alonso Mesía de Leiva está fechada en Monzón a 17 de marzo de 1626<sup>38</sup>. Podemos agregar, además, algunas voces vulgares presentes en ambas -87- obras: abarrisco, chisgaravís, pintiparado, maridillo, enguizgar, engarrafar [desengarrafar], tabaola, chichota, murria, tirria, votoacristo, zacapella, colodrillo, etc. Y en el *Orlando* solamente: barriga, panza, sobacos, zancajos, nalgas, rabadilla, cornudo, morros, vomitar, etc., etc.

Las expresiones y voces coincidentes en el *Orlando* y en el *Cuento de cuentos* nos confirman en la idea de que Quevedo, a lo largo de su producción, se aficiona a distintos repertorios. Es evidente que el de estas dos obras es el mismo en lo que respecta a los vulgarismos. Por el contrario, el catálogo de los *bordoncillos* registrados en su *Premática del 1600* demuestra que, excepto *colodrillo*, ningún otro coincide con los del *Orlando*. Tal vez el rastreo de estos repertorios en la obra satírica de Quevedo ayude a establecer la cronología de tanto poema aún no fechado<sup>39</sup>. Y si los repertorios lingüísticos del autor varían con los años, lo mismo ocurre con los procedimientos estilísticos<sup>40</sup>.

La lista que hemos dado de vulgarismos usados en el *Orlando* -88- puede ampliarse notablemente; creemos, sin embargo, que los ejemplos son suficientes para destacar esta tendencia lingüística de la obra.

Dentro del afán por vulgarizar la lengua, podemos considerar el aporte de la germanía, que es limitado, no sólo en el *Orlando*, sino en toda la obra de Quevedo, incluidas sus jácaras, donde el repertorio germanesco manejado es poco numeroso. En el *Orlando* señalamos apenas el uso de las voces *gurullada* "tropa de corchetes y alguaciles" aplicada a la reunión de los paladines (I, 48), *hojarasca* "espada" (II, 29), *canario* "el que canta [confiesa] en el tormento" (I, 40), y posiblemente *guadramaña*, voz híbrida usada dos veces por Quevedo (I, 52 y II, 57) con intención obscena<sup>41</sup>.

### 1.1.2. Creación idiomática de intención jocosa y significativa

Quevedo manifiesta a través del tiempo una creciente tendencia a la formación de monstruos idiomáticos, vocablos o expresiones híbridas, cuyos elementos pertenecen a voces distintas o simplemente parodian expresiones cristalizadas existentes. Aquí también se manifiesta el dinamismo creador de Quevedo, que se resiste a aceptar una lengua anquilosada, -89- buscando con estos entes de creación puramente intelectual una correspondencia con el mundo de monstruos por él también creado. En un vocablo híbrido reúne, condensándolas, las características que le interesa subrayar en el ente creado por su fantasía. Emilio Alarcos García ha analizado en un excelente estudio<sup>42</sup> los procedimientos seguidos por Quevedo en la formación de estos neologismos que la lengua general no ha incorporado porque pertenecen exclusivamente al ámbito mental y lingüístico del poeta y a su manera peculiar de ver el mundo.

Nos limitaremos a registrar algunas creaciones idiomáticas del *Orlando* sin pretender sistematizarlas.

El diablo y el infierno le inspiran una buena cantidad:

«No bien la reina del Catay famosa  
había dejado el gran palacio, cuando  
Malgesí, con la lengua venenosa,  
todo el infierno está claviculando;  
todo demonichucho y diabliposa  
en torno de su libro está volando;  
hasta los cachidiablos llamó a gritos  
con todo el arrabal de los precitos».

(I, 83)

En la expresión *clavicular el infierno* "convocar los espíritus infernales" el verbo creado, *clavicular*, alude a la *Clavicula Salomonis*, obra de hechicería atribuida a Salomón<sup>43</sup>; hallamos -90- además los neologismos *demonichucho* (formado

con elementos de *demonio* y *avechucho*), *diabliposa* (de *diablo* y *mariposa*, es decir, "diablo que vuela"); más adelante usará el verbo *diablar* (I, 110) y su contrario *desendiablar* (I, 88), y el superlativo *diablísimo* (I, 120), siguiendo la tendencia quevediana de sustantivación en grado superlativo, como *judísimo* (I, 5)<sup>44</sup>. Los moriscos son *vendesteras* (I, 8) y los franceses *vendepeines* (I, 3); *desviñar* (I, 48) es "vomitar el vino"; *calvarse* "raparse" (II, 43) es lo mismo que *chamorrarse* (ídem); un converso casado con una vieja no es «cristiano viejo», sino *viejacristiano* (I, 6); Galalón, el *medraenredos* (I, 74), ahíto de comida, dispara *contrapebetes*<sup>45</sup> (I, 50); *desgalalonar* los paladines (I, 47) es "librarlos del traidor Galalón"; Astolfo es *monjoso* "melindroso como una monja" (II, 7); *zurdería* (I, 24) es el sustantivo abstracto formado sobre la cualidad de zurdo, etc.

Más importante resulta la creación de expresiones formadas a veces sobre esquemas dados como una manera de revitalizar, de dinamizar giros, idiotismos, frases proverbiales<sup>46</sup>. Veamos algunos ejemplos:

- Angélica es *doncellita andante* (sobre el esquema «caballero andante») I, 1.
- 91-
- las musas son *virgos monteses* («gatos, ciervos, cabras monteses») I, 4, porque viven en el Monte Parnaso.
- cámaras de Judas* («cámaras de sangre») I, 39.
- indios tapados de medio ojo* («mujeres tapadas de medio ojo») I, 15, es decir, con taparrabos.
- cumbres atapadas de medio ojo* («mujeres tapadas de medio ojo») II, 6, es decir, semiocultas al declinar el día.
- no saber lo que se diabla* («no saber lo que se tiene, se quiere», etc.) I, 110.
- salir a sangre y fuego* («entrar a sangre y fuego») I, 79.
- flujo de sol* («flujo de sangre») I, 55.
- llorar a cántaros* («llover a cántaros») I, 84.
- andar a caza de difuntos* («andar a caza de grillos, gangas», etc.) I, 3.
- en dos santiamenes* («en un santiamén») I, 120.
- repicar a zorra* («repicar a fiesta») I, 30<sup>47</sup>.
- marido en pena* («alma en pena») II, 69.
- tambor en cueros* («persona en cueros») I, 26.
- ceñir los ojos* («ceñir la espada») II, 85.
- llanto costurero* (derivado de la expresión «llorar hilo a hilo») II, 55.

En resumen: el aplebeyamiento lingüístico es el primer gran paso hacia la consecución del objetivo que el autor se propone alcanzar en el *Orlando*: la

creación de una lengua que lleve implícita y en acción la esencia de lo cómico y lo grotesco.

## **1.2. Enlaces imprevistos y sorprendentes**

### **1.2.1. Enlaces de elementos nominales**

Pese a la riqueza que las listas anteriores revelan, no es la creación idiomática lo que más sacude nuestra atención. La lectura de los poemas satíricos, los *Sueños*, el *Discurso de -92- todos los diablos* y *La hora de todos* demuestra que, con el paso del tiempo, se intensifica de manera notable la capacidad de enlazar, en una sola expresión, elementos nominales que provienen de planos mentales diversos o que, perteneciendo al mismo plano, están muy alejados entre sí<sup>48</sup>. Llaman la atención los enlaces de elementos que pertenecen ambos al campo de la realidad, y los enlaces mixtos con elementos provenientes del campo real y del conceptual. Estos enlaces abstracto-concretos adquieren, especialmente, una espectacular realización en el *Orlando*. Comparaciones, metáforas, hipérboles, suponen casi siempre un salto del ingenio entre elementos disímiles, con lo cual Quevedo logra el asombro de sus lectores. Del contraste de los elementos enfrentados y del «concepto» así elaborado, surge la comicidad. Quevedo fuerza la expresión hasta los límites del absurdo. Helmut Hatzfeld, en su estudio sobre la lengua del *Quijote*<sup>49</sup> utiliza reiteradamente para casos similares la expresión de Dibelius «la congruencia de lo incongruente» que nos parece significativa. Quevedo, como buen conceptista, se deleita en la conciliación de lo antitético, verdadero juego del ingenio, alarde sorprendente de audacia y versatilidad imaginativa.

#### **1.2.1.1. Enlaces en el plano de lo real**

Cuando el comparativo de igualdad se expresa por un enlace de dos términos pertenecientes al plano de lo real, éstos están tan distanciados

lógicamente que su relación resulta extralógica; este procedimiento da a la hipérbole tal desmesura que provoca comicidad. Ejemplos:

-93-

- el pequeño Astolfo sobre el soberbio caballo es como «lobanillo en cholla de hombre gordo» (II, 12).
- la boca de Ferragut «como olla que se sale / hirviendo, espumas derramó rabiosas» (II, 35).
- el pelo jacerino ("duro") de Ferragut es como «una peña adiamantada» (II, 49).
- Ferragut «cual pelota de viento dio caída / para saltar con fuerza más crecida» (II, 27).
- Ferragut rapado quedará «como perro chino» (II, 43)<sup>50</sup>.
- el tocino «como corito en piernas» (I, 33)<sup>51</sup>.

A veces la comparación de igualdad se resuelve en identidad de dos términos, ambos del plano de la realidad:

- los dedos de Ferragut son «manojos de abutagados sapos» (II, 56).
- el esmirriado Astolfo es «un alfiler armado» (II, 7).
- el caballo Rabicán parece «una endrina con guedejas» (I, 86); sus agudas orejas son «pico de gorrión» (ídem).

En algunos casos la violencia de los enlaces se intensifica aún más por la supresión de nexos, encabalgando dos sustantivos en aposición:

-94-

- un cornudo muerto en la hoguera es «chicharrón cuclillo» (I, 7).
- Astolfo es, por lo flaco, «hombre astilla» (II, 14).
- el moro Ferragut es «ánima zancarrón» (II, 54)<sup>52</sup>.

y otras como «cuerpo broma» (II, 54), «hombre tentación» (II, 55), «miembros ganapanes y guiñapos» (II, 56), etc.

#### 1.2.1.2. Enlaces abstracto-concretos

La forma extrema de la congruencia de lo incongruente está representada por los enlaces abstracto-concretos. De ellos nace un humorismo cuya base es el contraste; chistes de laboriosa elaboración intelectual, en que está ausente la visualización, tan fuertemente característica de Quevedo y presente siempre

en el caso de los enlaces de elementos reales. En el *Orlando* este tipo de enlaces es muy frecuente<sup>53</sup>.

- Angélica «deja con solo su mirar travieso / a Carlos sin vasallos y sin seso» (I, 59).
- los extremeños son «bien cerrados de barba y de mollera» (I, 21).
- los andaluces van «cargados de patatas y ceceos» (I, 22).
- 95-
- Angélica, al ver en peligro la vida de su hermano, «previno llanto y luto» (II, 50).
- Apolo es «el madrugón del cielo amodorrado» (II, 6).
- Ferragut es «un demonio con gestos de Ganasa» (II, 54)<sup>54</sup>.

Cuando el enlace abstracto-concreto expresa una comparación de superioridad Quevedo disloca aún más el pensamiento lógico:

- Galalón es «más traidor que las tocas de viudas» (I, 2).
- un caballo es «más manchado que biznieto de moros y judíos» (II, 25).
- el arnés está «más conjurado que las habas» (I, 87).
- los italianos venían «más preciados de Eneas que posones» (I, 23)<sup>55</sup>.
- don Hez es «más infame que azote de verdugo» (I, 40).
- el gigante es «más largo que paga de tramposo» (II, 31).
- cada esquina del bullicioso París era «pandorga de don Juan de Espina» (I, 26)<sup>56</sup>.
- 96-
- el ojo turbio del caballo Rabicán está «más revuelto que yerno con su suegro» (I, 86).

### 1.2.1.3. Grupos sintácticos nominales

La distorsión del pensamiento lógico se produce especialmente en las construcciones de sustantivo + adjetivo, y de sustantivo + preposición + sustantivo. Las primeras implican el problema de la adjetivación, riquísima y desconcertante: llanto costurero (II, 55), abutagados sapos (II, 56), figura rabiosa y estupenda (II, 54), dientes entoldados "sucios" (II, 56), demonio bayo (I, 106), greña descomulgada (I, 7), magancesas carnes crudas (I, 39), etc. Sin embargo, el segundo tipo de construcción nominal resulta aún más efectista. Veamos algunos ejemplos:

- Malgesí tiene «barbazas de cometa» (I, 106) y su caballo «clines de cabo de cuchillo» (ídem).
- la dura pelambreira de Ferragut es «greña de cal y canto» (II, 51); por esto

Angélica se espanta de ver su «testa de argamasa» (II, 54).  
-Rabicán, el caballo de Argalía, tiene «de barba de letrado las cernejas, / de cola de canónigo las clines» (I, 86).  
-la cabeza del gigante Argesto es «un bosque de greña yerta» (II, 34).  
-Ferragut tiene los dientes entoldados con «harapos de pan mascado» (II, 56).  
-la de Astolfo es «voz de títere indispueta» (II, 9).  
-los sones del cuerno de Ferragut son «todas las carrasperas del infierno» (II, 23).

-97-

### 1.2.2. Enlaces de verbos con complementos sorprendidos

Por lo general, estos complementos inesperados dependen de un verbo de movimiento y contribuyen a provocar impresión de dinamismo. Amédée Mas ha estudiado detenidamente este aspecto, analizando los que él llama «movimientos naturales» y «movimientos artificiales» del estilo de Quevedo<sup>57</sup>, a quien considera el artista del movimiento. De aquí su tendencia a subrayar en el retrato los gestos y actitudes. Su pupila capta el movimiento y su mente lo acelera: «L'oeil de Quevedo fonctionne comme un accélérateur et un amplificateur du mouvement» (p. 224).

La predilección por verbos que expresan acciones violentas a los cuales acopla complementos totalmente inesperados, que generalmente expresan reposo, es, por su contraste, un recurso de sorpresa y comicidad. Abundan en el *Orlando* verbos como *arremeter* y *arremeterse*, *envainar* y *desenvainar*, *injetar*, *embutir*, *bullir*, *hervir*, *chorrear*, *introducir*, *descerrajar*.

Los acoplamientos de verbos de movimiento con complementos estáticos obedecen a un complejo proceso intelectual y a la tendencia conceptista del arte de Quevedo, tan relevante y significativa en el *Orlando*. Su mente se deleita, como observa Mas, en sustituir el orden natural por el artificial; esta tendencia es general a su espíritu: baste recordar, en otro plano bien distinto, cómo subraya reiteradamente en su poesía amorosa la convivencia de fuego y agua, y cómo «nadar sabe mi llama la agua fría / y perder el respeto a ley severa». Este impulso a «perder el respeto a ley severa» es muy característico de su arte y de su pensamiento.

Con frecuencia tiende a convertir verbos intransitivos (brotar, sudar, etc.) e impersonales (granizar, amanecer, llover, etc.) en transitivos y pronominales. Veamos a continuación varios casos de sorprendivos enlaces de verbo y complemento:

-98-

-adargarse	con	los	cogotes	(I,	50)
-anegarse	[el	mar]	en	diablos	(I, 118)
-brotar	hornos	ardientes	por	los ojos	(II, 68)
-cernir	el	cuerpo	en	desgarrones	(I, 37)
-clavicular		el	infierno	(I,	83)
-chorrear		amaneceres		(I,	55)
-chorrear	prólogos		de	luz	(I, 55)
-desabrochar	las	coyunturas	[a	Argalía]	(II, 40)
-descoser	y	trinchar		gigantes	(II, 33)
-desgarrar		jetas		(I,	35)
-desmenuzar	y	chuchurrar	a	Argesto	(II, 34)
-despachurrar		a	Urgano	(II,	34)
-destilar	[el	sol]	pálido	el	día (I, 103)
-devanar	el	cuerpo	en	cruces	(II, 13)
-embutirse	[la	sala]	de	colosos	(I, 54)
-escupir	[Orlando]	humo	y	ceniza	(I, 63)
-espeluznarse	el	monte	encina	a	encina (II, 24)
-estar	[Reinaldos]	devanado	en	pringue y telaraña	(I, 38)
-fulminar	relámpagos	de	perlas	"reír"	(I, 59)
-granizarse	[el	viento]	en	diablos	(I, 117)
-guiñar	con	los	hocicos	(I,	38)
-hablar	circes	y	sirenas	"decir mentiras"	(I, 64)
-hacer	[los	ojos	de	Angélica]	riza en las estrellas (I, 57)
-hervir		de	alcagüetas	(I,	3)
-hervir		de	guitarras	(I,	22)
-llover	demonios		a	cántaros	(I, 118)
-postrar	cielos		y	rayos	(I, 62)
-quedar	[los	paladines]	atronados	de	belleza (I, 81)
-rechinar		por	los	ijares	(I, 63)
-resollar	[el	aire]		demonios	(I, 118)
-rezumarse		de	mentises	(I,	38)
-sorber	[a	Angélica]	con	miraduras	(II, 40)
-sudar caldo				(II, 78)	

La lista, no completa, es suficientemente demostrativa. Los -99- enlaces de verbos (generalmente de movimiento) con complementos inesperados (generalmente estáticos) producen, por su contraste insólito, sorpresa y comicidad.

### 1.3. Juegos de palabras

Como barroco y conceptista es Quevedo muy afecto a los juegos de palabras, verdadera acrobacia del ingenio. Cultiva limitadamente la paronomasia («más fácil que sutil», según Gracián, *Agudeza*, discurso 32), y en abundancia la dilogía, dificultada a veces por el zeugma. El equívoco, «ese significar a dos luces», es el resultado buscado por Quevedo con la utilización de palabras de doble acepción. Gracián considera que Quevedo fue el inventor de los «equívocos continuados», de la «conglobación de equívocos exagerados», y agrega: «Son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente» (*Agudeza*, discurso 33). En efecto, es en la obra satírica donde Quevedo les presta mayor atención. No hay en el *Orlando* «conglobación de equívocos» como en otras composiciones suyas<sup>58</sup>, pero algunos son bastante complicados. Para A. Mas «*Quevedo est le roi du chiste, et son chiste consiste presque toujours en un jeu de mots*»<sup>59</sup>. Hemos visto que el chiste en Quevedo tiene otros muchos caminos, pero el juego de palabras es quizá (especialmente la dilogía) el más complicado. Veremos algunos casos en el *Orlando*:

#### 1.3.1. Paronomasias

- «desventuradas aventuras» (I, 1).
- 100-
- «embocadas os quiero [a las musas], no invocadas» (I, 4), cuyo sentido obsceno es evidente.
- «no quiero yelmo, casco ni casquillo» (II, 42).
- «agora juegue cañas o canillas» (II, 9)<sup>60</sup>.

#### 1.3.2. Dilogías

- «no me infundáis, que no soy almohadas» (I, 4)<sup>61</sup>.
- «y aquel ante vilísimo, mezquino / de las pasas y almendras que primero / se usó con martingalas y con gorras» (I, 33)<sup>62</sup>.
- Don Hez «estaba pobre, aunque le daban todos» (I, 41). *Dar* en su doble sentido de "donar" y "castigar".

- «La cocina te toca, y no la sala / pues es tu inclinación revolver caldos» (I, 74), dice Reinaldos a Galalón<sup>63</sup>.
- «El rey Grandonio, cara de serpiente, / barba de mal ladrón cruel y pía» (I, 24)<sup>64</sup>.
- 101-
- «Sorda París a pura trompa estaba / y todas trompas de París serían» (I, 26)<sup>65</sup>.
- «caballo más manchado / que biznieto de moros y judíos» (II, 25).
- «rucio a quien no consienten ser rodado / los brazos de su dueño ni sus bríos» (II, 25); *rodado* en su doble acepción de "manchado" y participio del verbo *rodar*.
- «Tu hermana me darás y sahumada / por si el temor ha hecho de las suyas» (II, 58)<sup>66</sup>.
- Ferragut «iba de todas suertes emperrado» (II, 71), es decir, "rabioso" y "rodeado de perros".
- Astolfo «monta a caballo, mas tan poco monta / que le tiene el caballo y no le siente» (II, 77)<sup>67</sup>.
- Los diablos que, a pedido de Angélica, llevan a Malgesí hacia el reino de Galafrón, dicen a la Bella: «perdona que no va en dos santiamentes, / porque como son cabos de oraciones / -102- no admiten semejantes postillones» (I, 120)<sup>68</sup>.
- El Emperador llama a don Hez «cuco canario» (I, 40)<sup>69</sup>.

Hay un caso de disociación, el más raro de los juegos de palabras: el caballo Rabicán es llamado así «no por el brío, / mas por ser de un rabí perro judío» (I, 85).

Los ejemplos abundan y el lector los descubrirá no siempre fácilmente. Las leyes aparentemente disparatadas y fuera de lo común que rigen estas asociaciones responden a una visión del mundo también disparatada y fuera de lo común. O, a la inversa, la lengua promueve, crea esa realidad descoyuntada e ilógica; pues muchas veces son las palabras, con su pintoresquismo descriptivo, las que crean la ficción; son ellas, en sí mismas, criaturas de arte.

## 2. Recursos estilísticos creadores de comicidad y grotesco<sup>70</sup>

Vamos a referirnos ahora a aspectos que atañen no ya al significante sino al significado. Veremos con qué elementos, o mejor dicho, con qué

combinaciones de elementos dispares y extralógicos crea Quevedo el universo grotesco del *Orlando*.

-103-

El *Poema* (1712 versos), como es sabido, está inconcluso. Consta de dos cantos en octavas reales (122 estrofas el primero; 91 el segundo) seguidos de una octava con la que se abre el canto tercero. Si admitimos por una parte que a Quevedo parece faltarle aliento para llevar a cabo obras muy extensas o de clara estructura (su *Marco Bruto* inconcluso y su *Política de Dios* tan desordenada), y por otra, que su espíritu se presta mejor a la composición poética breve y ceñida, habría que rendirse a la suposición de que en el *Orlando* le faltó entusiasmo para llevar adelante obra de tan trabajado estilo. Sin embargo, el tono sostenido, sin altibajos, de los dos cantos que poseemos, y el abrupto corte después de la única estrofa del tercero, tan en el estilo general del poema (es un amanecer mitológico burlesco), hacen pensar en una interrupción involuntaria, debida a un agente externo, o en una pérdida, más que en un abandono. Lo cierto es que el poseer sólo un fragmento limita nuestra consideración exclusivamente al plano idiomático, ya analizado, y al de los recursos estilísticos, cuyos aspectos más importantes proponemos:

- 2.1. Degradación animalística y cosificante
- 2.2. Humanización del mundo natural y de lo inerte
- 2.3. Dinamismo y vértigo
- 2.4. Transformismo y automatización

### **2.1. Degradación animalística y cosificante**

La animalización de lo humano responde a la visión degradada del hombre; se ejerce no sólo sobre los aspectos físicos, sino sobre gestos, actitudes, acciones. Generalmente procura, además, una caracterización psicológica del personaje, como se ve en los retratos de que hablaremos luego.

Los asistentes a las justas convocadas por Carlomagno en París forman, en general, una turba de pícaros sucios y malolientes, o de rústicos y groseros ejemplares. Los «españoles» (Quevedo parece referirse a los castellanos), sobrios -104- y orgullosos, son excepción; gallegos, asturianos y extremeños

(éstos llevan los sombreros adornados con cordones de chorizos) son valientes, pero de ordinario y desaseo poco comunes. A medida que se pasa de lo gregario a lo individual, se van delineando los rasgos animalísticos, que llegan a su punto culminante en la descripción del banquete ofrecido por el Emperador. Aquí los paladines revelan su psicología a través de características zoológicas: Galalón, el traidor, frunce los *hocicos* (I, 38); Reinaldos, pringoso y desarrapado, *gruñe* como no lo hicieran dos manadas de suegras (I, 39); don Hez, el cornudo esgrimista, «ángulos corvos esgrimía [sobre su testa] teniendo las *vacadas* por apodos» (I, 41). Cuando se arrojan sobre la viandas -tocinos, pernils, salchichones, pasteles colmados de moscas, natas, quesos, aceitunas, amén de las bebidas-, el aspecto bestial de los comensales se vuelve repugnante, subrayado por la borrachera general, los vómitos y otros detalles coprológicos. Quevedo fuerza los símiles hasta llegar a la identificación total, y cuando el son de los clarines anuncia la llegada de Angélica, «en pie se ponen *micos, lobos, zorros*» (I, 48). Ya no son hombres animalizados, son animales revueltos en hedionda barahúnda. Pero el cuadro aún debe completarse: Angélica es precedida por cuatro gigantes que colman la apetencia hiperbólica de Quevedo (I, 50-54); de aspecto feroz y horrenda catadura, no responden, sin embargo, al carácter lujurioso que la literatura de la época atribuye generalmente a los salvajes. Son, simplemente, elementos reforzadores del valor estético que en este cuadro cobra lo bestial y contribuyen al efecto contrastante que va a determinar la aparición inmediata de la resplandeciente princesa del Catay. Estos gigantes despiden un apestoso olor animal, van en cuatro patas, tienen picos por narices; en su pelambrea habitan lobos y osos, erizos, lagartos y marranos; de sus axilas penden telarañas. El autor recurre también en esta descripción a la trasmutación en elementos vegetales: los bigotes son bosques, el vello de los colosales pechos se identifica con zarzas, tinteros ("neguillas") y escaramujos. La estilización figurativa recurre además al proceso cosificante: son cuatro montañas; y se llega a la máxima -105- complejidad al calificar la «cosa» con predicativos aplicables sólo en el ámbito humano: son «cuatro humanos cerros en cueros vivos». Las cuatro estrofas y media que abarca esta descripción son la amplificación de un solo verso de Boiardo:

«*quattro giganti grandissimi e fieri*».

(I, 22)<sup>71</sup>

La palabra *gigantes* desencadena en nuestro autor una resonancia de carácter grotesco y caricatural, que se presta a la hipérbole desmesurada; el texto italiano es para él sólo un estímulo, un acicate para desplegar su magnífico virtuosismo estilístico.

En esta atmósfera pestilente y grosera, donde los límites entre lo humano y lo zoológico son inexistentes, irrumpe Angélica «chorreando amaneceres» (I, 55). Su belleza trastorna el cuadro: los paladines, aún dentro de la animalización, adquieren un nimbo poético: son «mariposas en sus tornos» (I, 57), y visualizan en esta imagen el viejo y convencional emblema. A partir de este momento, Quevedo se esfuerza por orientar la hipérbole en sentido opuesto: a la degradación sucede la idealización de la belleza femenina mediante el uso de cánones manieristas realzados frecuentemente por la originalidad quevediana. El efecto contrastante «monstruosidad-belleza» que tan bien vio Dámaso Alonso en el *Polifemo* de Góngora<sup>72</sup> se da aquí con intensidad mucho mayor.

Dos personajes están especialmente caracterizados a través de rasgos animalísticos y cosificantes: Astolfo y Ferragut; esta caracterización procura reflejar lo psicológico. A veces el autor -106- describe los rasgos animalísticos de manera estática; otras veces hace actuar al personaje como si fuera en realidad la bestia; entonces los verbos sustituyen a los sustantivos y adjetivos.

Astolfo y Ferragut representan dos personalidades opuestas: Astolfo es el petimetre, el «lindo» cuidadoso de su rizado jopo; esmirriado, presumido y afeminado, descuenta su éxito ante Angélica. Ferragut es el sarraceno libidinoso y corajudo, monstruo irascible repleto de lujuria; éste asumirá preferentemente las características del cerdo, y también las del perro y el

jabalí; el otro, las de insecto, gusano o avecilla y, a veces, gesticulaciones de zorra. Veámoslos actuar: Ferragut aparece en el Padrón del Pino «*bufando* en torbellinos desafíos / y *con ladridos de mastín* prolijo» (II, 25); sus manos son «manojos de abutagados sapos» (II, 56)<sup>73</sup>; su voz es de *gallo* (II, 39); es más sanguinario que un lobo (II, 33) y al verse burlado por Angélica *brama, ladra, aúlla* (II, 68); se califica a sí mismo de *verriondo*<sup>74</sup> (II, 70) y, rapado, se compara a un *perro chino* (II, 43); la Bella afirma «que no puede enseñarse sino en jaula» (II, 55). Estos rasgos animalísticos se completan con los cosificantes: es un «escollo armado» (II, 25); su brazo, «una antena» (II, 26); sus entrañas «unto y caldo» (II, 32)<sup>75</sup>; su pelo «una peña adiamantada» (II, 49); su testa es de argamasa (II, 54); su greña, de cal y canto (II, 51); su boca, «una olla que se sale hirviendo» (II, 35). En la batalla con Argalía cae y rebota «cual pelota de viento» (II, 27); al arremeter contra los gigantes semeja la tarasca (II, 29) quitando las caperuzas a los mirones durante la procesión del Corpus; su colodrillo es su yelmo (II, 42); su coronilla, un cerro (II, 49). Los volcanes de su ira (II, 44) exhalan fuego (II, 69); y en el vértigo hiperbólico, Quevedo califica a Ferragut y Argalía en combate, de «dos Etnas que martillan dos Vulcanos» (II, 48).

-107-

Por el contrario, el inglés Astolfo, «lindo en migaja» (II, 23)<sup>76</sup>, semeja, por contraste sobre un fornido caballo, «como en torre muy alta y descollada... un *cernícalo* y un *tordo* / o sobre alto ciprés la *cogujada*» (II, 12); Argalía le ve llegar «como quien mira *moscas* o *gorgojos* / y desde lejos *cucaracha* u *grillo*» (II, 21); derribado por su contrincante, se oculta en el prado, y los gigantes «para cogerle andaban por los llanos / como quien busca *pulga* con las manos» (II, 22), imagen eficacísima que visualiza los movimientos rápidos, repentinos y cautelosos a la vez de los gigantes; luego, pasado el peligro, el inglés «arrastrando a manera de *gusano* / saca el *hocico* y todo el campo espía» (II, 74); aquí Astolfo está presentado como un monstruo híbrido, un gusano con hocico; pero es la palabra *hocico* la que lleva a la imagen siguiente: «sale como *zorra* / que hambrienta a husmo de los grillos anda; / aquí tuerce la oreja, allí la morra / por si rumor alguno se desmanda» (II, 75). La identificación de los

gestos del duque inglés con los de la zorra (no zorro, y obsérvese la intencionalidad del femenino) vivifican la imagen de manera notable. Sin embargo, es también la técnica cosificante la que da a la figura de Astolfo toda su grotesca ridiculez: parece un alfeñique (II, 7), un alfiler armado (ídem), un hombre astilla (II, 14), un cascabel armado (II, 21); y sobre el caballo, «lobanillo en cholla de hombre gordo» (II, 12).

Es interesante comparar la descripción del Astolfo quevediano con la de Boiardo, que nos lo presenta como un hermoso y elegante guerrero a quien no arredran sus derrotas:

*«Signor, sappiate ch'Astolfo lo inglese  
non ebbe di bellezze il simigliante;  
molto fu ricco, ma più fu cortese,  
leggiadro e nel vestire e nel sembiante.  
La forza sua non vedo assai palese,  
chè molte fiate cadde del ferrante.  
-108-  
Lui solea dir che gli era per sciagura,  
e tornava a cader senza paura».*

(I, 60)

Quevedo lo transforma en un ser ridículo y para la descripción de su figura ecuestre aprovecha otra fuente literaria: su propia letrilla satírica «Éste sí que es corredor, / que los otros no». González de Salas la recogió en el *Parnaso* con la nota: «Está escrita a sujeto particular, en ocasión de haber salido a jugar cañas» (B/, 727-29). Quevedo, al reelaborar la figura de Astolfo, ha tenido presente a este «sujeto particular», tal vez un letrado, y ciertas imágenes y expresiones se dan en ambas composiciones, como la pequeñez y flacura de los dos jinetes, visualizada en imágenes de notable efecto plástico y de procedimiento cosificante: así, el letrado es «espárrago barbado», «lesna a la jineta», «sanguijuela en anzuelo». La interpretación quevedesca de Astolfo, tan distante de la de Boiardo, obedece posiblemente a la imagen previa del

justador de la Plaza Mayor, el «espárrago barbado», el letrado flaquéisimo que muchos reconocerían en la caricatura de Quevedo. Esta «actualidad periodística» que caracteriza la literatura satírica en general, y muy especialmente la de nuestro autor, quizá esté también presente en la caracterización de algunos personajes del *Orlando*. Pareciera sugerirlo, además de estas coincidencias que hemos señalado, la feroz dedicatoria «al hombre más maldito del mundo» y la sustitución del anónimo intérprete del rey Balugante, «*il trucimanno*» de Boiardo, por don Hez, «embelecador de geometría, falso esgrimidor», trasunto de su irreconciliable enemigo Pacheco de Narváez.

Como hemos visto en los dos retratos analizados, el de Ferragut y el de Astolfo, el autor aplica el procedimiento estilístico metamorfoseante que ha utilizado en el retrato del Dómine Cabra (antes de 1605) y en el de la Dueña Quintañoa (*Sueño de la Muerte*, 1622) entre otros. La comparación de estos retratos nos lleva a la conclusión de que la animalización como factor degradante se intensifica con los años. En el caso de Cabra hay una sola imagen animalizante: -109- «el gznate largo como de avestruz»; en el de la Dueña Quintañoa varios rasgos físicos se trasmutan en imágenes animalísticas, pero Quevedo establece claramente, mediante nexos, que se trata de semejanzas: «una cara *de la impresión del grifo*»; «la boca... *de hechura de lamprea*... con sus pliegues de bolsa *a lo jimio*». En el *Orlando* la semejanza elude, con frecuencia, los nexos y se transforma en identidad: «El rey Grandonio, cara de serpiente» (I, 24); «... por más que [Malgesí] afligido *gruña y ladre*» (I, 119); «en pie se ponen *micos, lobos, zorros*» (I, 48), etc. La cosificación, en cambio, integra los cuatro retratos, y contribuye, más que la animalización, a la sensación de automatismo, a la impresión de muñecos animados que estas figuras producen. Siempre se da en estos retratos la desintegración de la figura humana en cuanto tal, el tratamiento de sus miembros por separado, la identificación de esos miembros con elementos que provienen de mundos diversos. El retrato humano resulta así una composición monstruosa y heteróclita, sin coherencia, pura lucubración intelectual. Spitzer, en un estudio ya clásico<sup>27</sup>, analizando con sorprendente penetración el retrato

de Cabra, considera que es la desintegración de la figura humana lo que produce comicidad, gracias al automatismo que le confieren los miembros en actuación independiente.

El notable poder visualizador de Quevedo no se aplica a traducir los resultados de la observación directa, sino a combinarlos en nuevos productos de su ingenio, en personajes deshumanizados y fantasmales, en creaciones irreales, en juegos de apariencias.

Más raramente la animalización trasciende el plano de lo humano y se aplica entonces al diablo, a lo inerte y a los seres mitológicos. Malgesí llega al Padrón montado a la jineta en un «demonio bayo» (I, 106); cuando Angélica abre el nefando cuadernillo de las fórmulas mágicas, los demonios salen volando y «uno *brama*, otro *chilla* y otro *pía*» (I, 118). -110- Los sonidos se asimilan a gritos animales: en el París ruidoso de los festejos, «allí las gaitas rígidas *gruñían*; / a bofetadas por sonar *ladraba* / el pandero...» (I, 26).

La degradación de los seres mitológicos se da en varios grados: descienden al plano humano, a veces en sus aspectos más groseros o ridículos y aun al plano animalístico. Este procedimiento se ve especialmente en los cuatro tratamientos de la hora mitológica (tres amaneceres y un atardecer)<sup>78</sup>:

«Ya el madrugón del cielo amodorrado  
daba en el occidente cabezadas,  
y pide el tocador, medio dormido,  
a Tetis, y un jergón y dos frazadas...»

(II, 6)

Apolo, con su gorro de dormir, constituye una figura grotesca; otras veces se habla de la *barriga* de la blanca Aurora, que llora y hace pucheros (I, 11); o de la *murria* del sol y el *ceño* de la Tricara [la luna] (I, 12). En un caso se

desciende hasta lo animal: el Sol naciente es comparado a un pichón: «en el nido del Sol, adonde el suelo, / entre si es, no es, le ve en mal pelo» (I, 11)<sup>79</sup>.

## 2.2. Humanización del mundo natural y de lo inerte

En sentido inverso a lo anterior (la animalización o cosificación degradantes), Quevedo anima el mundo de las cosas, de los objetos, dándoles vida, o atribuyéndoles rasgos físicos humanos, o imprimiéndoles movimientos y gesticulaciones propias de hombres, o haciéndoles sufrir, como a ellos, la acción de agentes externos. La tendencia dinamizante del autor en el estilo bajo prefiere la *acción* a la *figuración*, es decir que los verbos activos que expresan acciones humanas son preferidos a los sustantivos o adjetivos que suponen atribuciones -111- o descripciones estáticas. Pero en general la humanización supone, juntamente, figuración y acción; esta acción, con frecuencia, implica un acto regido por la voluntad o el entendimiento. En ocasiones atribuye a lo inanimado cualidades anímicas que se manifiestan mediante adjetivos de contenido espiritual: así, cuando Galalón, el despreciable traidor, hunde los ojos en el plato, «el *desdichado* plato se retira / y a los *diablos se da* de que le mira» (I, 44); las bragas de Galalón, después de los estragos del banquete, son calificadas de *infelices* (I, 49); y el vino no se le subirá a la cabeza, pues «sin duda *estará quedo* / por no mezclarse allá con tanto enredo» (I, 46), lo cual supone una voluntaria actitud del vino, dictada por el razonamiento. Para indicar la frecuencia de las libaciones de los paladines y la rapidez con que el vino se les sube a la cabeza, recurre a la identidad «brindis = postas» (en el sentido de "persona que corre y va por la posta"): «los brindis / con el parte de los cueros [botas de vino] / llevan, con su corneta y postillones / correos diligentes y ligeros» (I, 34)<sup>80</sup>.

Las viandas presentadas en el banquete también participan de estos caracteres:

«Como corito en piernas, el tocino  
azuza todo honrado tragadero;

cocos le hace desde el plato al vino  
el pernil en figura de romero;  
y aquel ante vilísimo, mezquino<sup>81</sup>,  
de las pasas y almendras, que primero  
se usó con martingalas y con gorras,  
junto a los orejones hechos zorras».

(I, 33)

El tocino, por su grasitud, es comparado a un desaseado *corito* ("asturiano") descalzo, al que los glotones paladines -112- «dejaron en los güesos» (I, 36); el pernil «en figura de romero» ("disimuladamente") hace muecas al vino<sup>82</sup>; sigue luego el juego de palabras con *ante*, ya explicado, y finalmente la trasmutación de los orejones en borrachos, por estar embebidos en vino.

Durante el combate de Ferragut y Argalía, la humanización de lo inanimado es especialmente notable y la lucha misma cobra, gracias a este ingrediente, una vida tan relevante que la arranca del marco puramente descriptivo para llevarla al de la acción, impulsada por la voluntad, la argucia y la brutalidad, no de los contendientes, sino de las armas mismas: son las espadas las que *dan torniscones* ("pellizcos") (II, 46); la nube de polvo que levantan los combatientes *esconde* a los luchadores, y *acortando* el día (pues oscurece el cielo), *hace crecer* el suelo (II, 48). El estruendo de las armas deja de ser una sensación puramente auditiva para encarnar en diablos y hombres:

«Ni demonios que van con espigones<sup>83</sup>

huyendo de reliquias, conjurados,  
ni en la sopa revueltos los bribones,  
ni cañones de bronce disparados,  
ni pleito en procesión por los pendones,  
-113-  
ni pelamesa de los malcasados,  
ni gallegos en bulla, ni calderas  
en choque de vasares y espeteras,  
se puede comparar con el estruendo

que resonó del choque y cuchilladas...»

(II, 45-46)

La tendencia a humanizar y animizar lo inanimado se da con gran frecuencia en los elementos del mundo natural, y aparece con notable asiduidad en las descripciones paisajísticas realizadas en estilo elevado. Cuando Quevedo pasa de las formas extremas del barroquismo a las formas manieristas más almibaradas y convencionales, la humanización de los elementos naturales o inertes tiende a la elevación de los objetos a un plano de idealización. Por ello es tan reiterado el procedimiento de humanización y animización en los fragmentos en que utiliza el estilo sublime. En estas descripciones los elementos naturales actúan movidos por impulsos de naturaleza humana: Favonio *bebe* los perfumes del azahar (I, 94); el limón *contrahace* ("imita") los pechos virginales (I, 93); el agua *razona* entre las guijas (I, 98); las ramas de los árboles *conversan* con el Céfiro mientras las hojas *callan* (ídem); el peral *teme* ("presiente") su fruto (I, 93); el granado *reprende* a la piña (ídem); y el olmo *requiebra* a la vid (I, 95). El mar *ríe* o *llora* mientras el río *agoniza* en perlas ("desemboca en el océano") (I, 100).

También los elementos de la naturaleza ostentan, mediante adjetivos, cualidades anímicas: así, la piña que no brinda su fruto es calificada de *avarienta*, y el granado que muestra sus semillas de *ufano* (I, 93); y si la flor del naranjo es *ingrata* al cielo (I, 94), el olmo es *agradecido* a la *celosa* vid que lo esconde entre sus hojas y pámpanos (I, 95). En el *ocioso* cristal de la laguna se refleja la luz lunar (II, 18). El paisaje se humaniza, se animiza, se sensibiliza, y si bien es convencional desde el punto de vista descriptivo, tiene algo de romántico en esa identificación con el alma y el ser humanos. Veamos una estrofa significativa:

-114-

«Cayó muda la noche sobre el suelo,

sobrada de ojos y de lenguas falta;  
sin voz estaba el mar, sin voz el cielo;  
la luna, con azules ruedas, alta,  
hiere con mustio rayo el negro velo,  
maligna luz que la campaña esmalta;  
yace dormido, entre la yerba, el viento,  
preso con grillos de ocio soñoliento»

(II, 86)

Esta animización del paisaje pertenece al mundo del petrarquismo, bello y sofisticado; pero en el *Orlando* adquiere una intensidad mayor que en sus predecesores, tal vez con la finalidad de lograr un máximo efecto contrastante. Señalemos de paso que el paisaje, casi ausente en la obra quevedesca, se hace presente en el *Orlando* en forma no sólo convencional sino hasta con rasgos de indudable modernidad, como en II, 18.

Pero en el estilo bajo es donde se manifiesta genialmente la originalidad de Quevedo; en él la humanización de lo inerte no obra como forma de elevación, sino de comicidad; los diversos elementos provenientes de distintos planos de la realidad se combinan según distintos procedimientos grotescos que se suelen presentar mezclados; Quevedo crea así monstruos de gran eficacia cómica, y cuando la acumulación es densa el efecto grotesco es más relevante. Por ejemplo: Angélica tiene en prisión a Astolfo...

«cuando de Ferragut oyó en el cuerno  
todas las carrasperas del infierno.  
Espeluznose el monte encina a encina;  
el sol dicen que dio diente con diente;  
y al duro retumbar de la bocina,  
Angélica, las manos en la frente,  
apuntaló la máquina divina».

El movimiento creador salta del plano de las cosas (el cuerno) al humano (las carrasperas) y al demoníaco; luego une lo inerte (el monte) y lo cósmico (el sol) con lo anímico, atribuyendo a ambas acciones reveladoras de pánico: *espeluznarse* -115- "pararse los pelos" (pelos = encinas) y *dar diente con diente*, expresión vulgar e irreverente con respecto al astro rey; después la cosificación de los ojos (máquina) que el adjetivo remonta de inmediato al plano divino.

### 2.3. Dinamismo y vértigo

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a otro carácter fundamental del grotesco: el dinamismo, que suele enfatizarse hasta el vértigo. El paso continuo de un plano a otro, de la realidad a la infrarrealidad o a la suprarrealidad, supone movimiento; la acción de lo vivo y de lo inerte también supone movimiento. Amédée Mas ha estudiado preferentemente este aspecto en el capítulo dedicado al estilo, y recuerda con este motivo el soneto a Floralba (*Bl* 353) cuyo título, debido sin duda a González de Salas, reza: «Quiere que la hermosura consista en el movimiento» y cuyo último terceto dice:

No puede en la quietud difunta hallarse  
hermosura, que es fuego en el moverse,  
y no puede viviendo sosegarse.

Esta tendencia dinamizante, general al barroco, se intensifica en la poesía satírica de Quevedo, en los *Sueños* y especialmente en *La hora de todos*. En el *Orlando* alcanza también notables contornos. La estrofa que describe la borrachera general y la vomitona consiguiente es muy representativa:

«Echaban las conteras al banquete

los platos de aceitunas y los quesos;  
los tragos se asomaban al gollete;  
las damas a los jarros piden besos;  
muchos están heridos del luquete;  
el sorbo al retortero trae los sesos<sup>84</sup>;

-116-

la comida que huye del buchorno  
en los gómitos vuelve de retorno».

(I, 45)

El resorte principal del dinamismo es la animación y animización de lo inerte, el prestar sensibilidad a lo insensible. Como ya dijimos, la preferencia por ciertos verbos de movimiento unidos a complementos sorprendidos (*chorrear* amaneceres, *hervir* de alcahuetas, *rezumar* mentises, etc.) subraya el carácter dinámico. En el canto I, cuando Angélica abre el cuadernillo de los conjuros del mago Malgesí «se granizó de diablos todo el viento»; y la estrofa siguiente es un modelo de asociaciones incoherentes entre verbos de movimiento y figuras demoníacas, en danza vertiginosa:

«En demonios la tierra se escondía,  
y el propio mar en diablos se anegaba,  
y demonios a cántaros llovía,  
y demonios el aire resollaba;  
uno brama, otro chilla y otro pía,  
y en medio del rumor que se mezclaba  
dijo una voz que andaba entre los ramos:  
"A tu obediencia cuantos ves estamos"».

(I, 118)

El pareado final de la octava, como es frecuente, restablece el equilibrio y sirve de basamento a la estrofa.

Pero donde el *Orlando* muestra el mecanismo dinamizante en acción desencadenada es en el canto II, en el combate de Ferragut y Argalía. Desde su aparición en el Padrón del Pino (II, 25) el fiero Ferragut es una máquina en acción: de un salto ve la cima de un cerro (II, 28); de una cuchillada achica a Lampordo, «dejándole en el llano / sin piernas: de gigante medio enano» (II, 32); luego despachurra a Urgano, parte la jeta a Argesto, deshace los livianos ("bofes") de Turlón y clama por más gigantes. Esta urgencia, este frenesí se traduce en el reclamo de Angélica, que su erotismo exacerbado exige:

-117-

«"Dame -le dijo Ferragut- tu hermana,  
que la quiero sorber con miraduras,  
y ha de ser mi mujer, u esta mañana  
te desabrocharé las coyunturas;  
no me gastes arenga cortesana  
ni me hagas medallas y figuras;  
tu muerte en mis palabras te lo avisa:  
no quiero dote, dácala en camisa"».

(II, 40)

Y ante la negativa del hermano, se traba la descomunal batalla y el movimiento se acelera:

«Y diciendo y haciendo y en volandas  
salta sobre el caballo y arremete  
con acciones furiosas y nefandas,  
y como espiritado matasiete...»

(II, 44)

Repentinamente la acción se detiene, se arremansa en los símiles de la estrofa 45:

«Ni demonios que van con espigones...».

La falta de verbos en modo personal, la anáfora mantenida regularmente, determinan un alto expectante y nervioso que precede la acción desencadenada que sigue. Esta técnica de corte de la narración heroica en un momento álgido es propia de la literatura caballeresca. En la estrofa 46 se nos presenta otra vez a los contendientes en plena lid, ardientes por el sol y el coraje; y la estrofa 47 marca el clímax de este gigantesco crescendo al reunir, caóticamente, 18 verbos de movimiento en sólo 6 versos:

«Se majan, se machucan, se martillan,  
se acriban y se punzan y se sajan,  
se desmigajan, muelen y acrebillan,  
se despizcan, se hunden y se rajan,  
se carduzan, se abruman y se trillan,  
se hienden y se parten y desgajan».

(II, 47)

-118-

Frenesí, figuras que se contorsionan, se descoyuntan, se pulverizan; y repentinamente, a partir de la estrofa 58, Angélica, en elevado estilo y tono campanudo, en un extenso discurso anuncia su decisión de morir antes que acceder a las exigencias del sarraceno. No falta en el fragmento ni siquiera la alusión al amor como fuego, tan insistente en el *Poema a Lisí*, ese fuego que consumió las «medulas que han gloriosamente ardido», pero que sobrevive más allá de la muerte que Angélica invoca:

«Ven, cerrarás en honda sepultura  
el fuego más discreto y más altivo  
que ardió humanas medulas; ven y cierra

mucho imperio de amor en poca tierra"».

(II, 60)

A pesar de todo, hay cierta intención zumbona en las cuatro estrofas que abarca la pomposa declamación de Angélica, y el retruécano se encarga de subrayarla; pero sirven de contraste a la loca barahúnda precedente, confirmando una vez más la técnica de vaivén estilístico que caracteriza el poema, combinación sostenida de movimiento y reposo.

#### 2.4. Transformismo y automatización

La imaginación dinámica de Quevedo deriva, en su exacerbación, hacia otros dos caracteres del grotesco: el transformismo y la automatización.

Nada es, al final, lo que comienza siendo al principio. Las fronteras entre realidad y apariencia se esfuman; no es fácil saber dónde termina el *ser* y comienza el *parecer*. «El retrato de Cabra -dice Spitzer- nos coloca justamente sobre esta frontera en que la realidad se vacía de su sustancia para disiparse en la ilusión». Esta tendencia al transformismo se advierte en Quevedo desde sus obras tempranas: un poder de visualización prodigioso unido a una notable capacidad intelectual que le permite asociar, sintetizándolos, los más alejados elementos, son los pilares sobre los que se asienta este don de ver el mundo en constante mutación, en movimiento perpetuo. A veces procede por comparaciones que se caracterizan -119- por los violentos e incongruentes enlaces de elementos:

«Fue más larga que paga de tramposo,  
más gorda que mentira de indiano,  
más sucia que pastel en el verano,  
más necia y presumida que un dichoso...»

*(Epitafio de una dueña, Bl 567)*

Otras veces desaparecen los nexos comparativos, como en el romance que comienza «Viejecita, arredro vayas», en el que la vieja, Doña Momia, es «cecina del otro siglo», «responso sobre chapines / alma en pena con soplillo», «frutilla del ataúd», «sueño de Bosco con tocas», etc. Al describir su rostro dice que es

«cara forjada en encella  
según arrugas atisbo,  
muesca de planta de pie,  
suelo de queso de Pinto».

*(Bl 978)*

Lo que resulta evidente es la deshumanización, la irrealidad de los personajes formados, como ha observado Spitzer, por una suma de miembros sin relación alguna entre sí. Quevedo capta gestos y actitudes y convierte a sus personajes en muñecos, en fantasmas articulados, sin sensibilidad, sin alma, privados del poder de transmitir emoción alguna. Hay en ellos una rigidez que los hace actuar como autómatas. Por esto, Astolfo tiene «voz de títere indispueta» y es un alfiler o un cascabel armado, al igual que su modelo, el letrado justador, que es «de trapos, como muñeca».

La cosificación es elemento fundamental en el automatismo con que proceden estos muñecos, estos títeres, movidos por el ingenio taumatúrgico de Quevedo, como si fueran máquinas, verdaderos peleles animados. Así, la vida queda reducida a un frío mecanismo. La rapidez abrumadora y caótica con que proceden, la hipérbole exacerbada que subraya esta acción, arrebatan al lector y lo despeñan por el torrente -120- incontenible de las palabras. Los personajes

repiten incontrolados la misma acción o superponen unas a otras, como si un delicado mecanismo se hubiera repentinamente descompuesto. Argalía *machaca* a coces a Malgesí (I, 114); éste, *dando crujidos* desaparece por los aires (I, 122); durante el sorteo que va a establecer la prioridad en el combate por ganar a Angélica, la escena cobra cierto aire de manicomio:

«añusga Ferragut, atisba Orlando,  
estase haciendo trizas Oliveros,  
Montesinos se está desgañitando  
y todos juntos quieren ser primeros».

(II, 2)

Ferragut es, sin disputa, el máximo representante del automatismo que se manifiesta en acción torrencial. Ahí está trinchando, descosiendo y despachurrando gigantes; ladra, bufa y resuella; descarga sin control tajos y reveses; arde en brutal erotismo. Fantasma enfurecido, en febril movimiento sin pausa, antes de desaparecer en persecución de Angélica lo vemos corriendo y gritando por los cerros:

«Tales cosas, corriendo por los cerros,  
iba gritando, y de uno en otro prado;  
tras él en varias tropas corren perros:  
iba de todas suertes emperrado;  
y con son de pandorga de cencerros  
bate al caballo el uno y otro lado,  
le pica y le atolondra a mojicones  
y el pescuezo le masca a mordiscones».

(II, 71)

Personaje fuera de quicio, fante articulado, Ferragut es el retrato grotesco más feliz de Quevedo. Su medio expresivo es el grito, el alarido, el aullido. La automatización caracteriza su avasallador dinamismo. Bergson ha dicho que lo ridículo y risible es «cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano». La caricatura refleja esta rigidez; pero en Quevedo la caricatura llega a lo grotesco -121- porque la realidad ha sido, no petrificada, no exagerada, sino trocada por otra realidad monstruosa en la que se ha anulado todo sentido del equilibrio, en la que se han mezclado elementos totalmente diversos animados por un dinamismo vertiginoso que, llegando a los límites del absurdo, destruye hasta sus últimos vestigios la armonía de la personalidad humana.

Para la creación de sus monstruos Quevedo recurre, pues, a una mezcla de elementos animales, vegetales, humanos e inanimados; estos elementos, lejos de integrarse, obran movidos por mecanismos extrahumanos, en un mundo quimérico y extravagante, que ha perdido su proporción y su sentido. Pero además, Quevedo crea con palabras, y sólo con ellas, monstruos idiomáticos. Obra sobre la realidad circundante y sobre el lenguaje aplicando en ambos casos las mismas normas artísticas -las reglas del grotesco- que, antes que otro escritor de nuestra lengua, él había descubierto y sistematizado.

-[122]- -123-

△▽

## **El infierno en la obra de Quevedo**

La idea de que el hombre es un peregrino en la tierra, de notable arraigo en la Edad Media, se manifiesta en toda la obra de Quevedo, tanto en la de sesgo filosófico y ascético, como en la de intención satírica y moralizante.

La vida del hombre es, simplemente, una forma dilatada de la muerte; es, como dice en *La cuna y la sepultura*, la navegación del alma en el navío del cuerpo; y agrega más adelante: «Dentro de tu propio cuerpo, por pequeño que te parezca, peregrinas». Y en un verso de un soneto: «Vivir es caminar breve jornada». El hombre, peregrino, caminante, ¿hacia dónde? Quevedo sabe que las Postrimerías nos aguardan, pero su concepción del tiempo circular (el porvenir no nos aguarda, sino que viene hacia nosotros: por venir) nos convierte en un punto de la eternidad que nos envuelve y circunda: somos apenas un mundo pequeño y aterrado, un «nudo frágil del polvo y del aliento», un «espíritu en miserias anudado». En este tiempo circular e infinito, vida y muerte se confunden; más aún, son una misma experiencia, porque el hombre es un ser para la muerte, nacido para ella. Por eso puede decir que la vida es «muerte viva»; y afirmar en la canción *El escarmiento*: «muriendo naces y naciendo mueres». Y en el *Sueño de la Muerte*:

-124-

«La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo»<sup>85</sup>.

Muerte omnipresente, como en el majestuoso soneto que comienza «Miré los muros de la patria mía», y que se cierra con esta afirmación sobrecogedora:

«y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte».

Ley ineludible y forzosa: «mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?».

Estoicismo cristiano, senequismo traspasado de eternidad, que, desde su juventud, informa su pensamiento influido por Justo Lipsio, el jefe de la escuela neo-estoica, muerto en 1606. La correspondencia latina con este notable filósofo y filólogo belga, sus lecturas y su asimilación de Séneca, Epicteto y Focílides, a quienes tradujo a lo largo de su vida, dan fe de su adhesión a esta doctrina.

El senequismo cristiano es una faceta, amplia y profunda, de su humanismo hispánico, un humanismo que, como dice Alexander A. Parker, «violenta la lógica de los valores humanos»<sup>86</sup>, pues necesita de lo sobrenatural para encontrar sentido a lo humano. Lejos ha quedado el humanismo renacentista, -125- que coloca al hombre en el centro de la creación y que glorifica la razón humana. La visión del hombre es, para el humanista español del siglo XVII, mucho más compleja y paradójica; el optimismo renacentista ha sido sustituido por una indagación angustiosa sobre el poder de la razón para distinguir la realidad de la apariencia; aquella afirmación jactanciosa de Pico della Mirandola en su *De hominis dignitate*: «el hombre es un gran milagro», será sustituida en la España de los últimos Austrias por un concepto amargo y negativo: el hombre es malo e hipócrita.

Es natural que ese sentimiento de la muerte unido al espectáculo de una humanidad degradada por el pecado, llevase a Quevedo a la consideración de las categorías teológicas llamadas Postrimerías o Novísimos: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Que la idea de las Postrimerías está presente en su pensamiento lo aseguran estas palabras al final del Prólogo («A quien leyere») con que encabeza la última pieza del ciclo de los *Sueños*, el *Sueño de la Muerte*: «... yo seré sietedurmiente de las Postrimerías»<sup>87</sup>.

A tres de las Postrimerías -Muerte, Juicio, Infierno- se aplicó su pensamiento, pues por razones obvias derivadas de su concepto del hombre, la gloria no entró en su consideración sino excepcionalmente. Es el Infierno, lugar de castigo y expiación, lo que atrae sus preferencias a lo largo de más de

veinte años; el infierno y sus moradores, hombres y demonios. De estas meditaciones surgen, fundamentalmente, el ciclo de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*, aunque encontramos sus elementos dispersos, de manera circunstancial, en otras obras.

Por esto es injusta la actitud de algunos críticos que le reprochan no haberse elevado, como Dante, de la peregrinación infernal a una progresiva purificación que culminará en la luz total, incorpórea del Paraíso. Nada más diferente que la *Comedia* y los *Sueños*, aunque Quevedo cite a Dante al comienzo del *Sueño del Juicio Final*, pero en la versión reformada y rebautizada de 1631, en que la obrita aparece con el nombre de *Sueño de las calaveras*.

-126-

Los llamados *Sueños y Discursos* en la primera edición (Barcelona, 1627), fueron escritos entre 1605 (probablemente) y 1622. El nombre completo, muy significativo, es *Sueños y Discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Retengamos dos palabras: *oficios y estados*; y lo de *Sueños y Discursos*. Como ha señalado sagazmente Raimundo Lida, la dualidad del título subraya la doble actitud del autor: visionario y predicador<sup>88</sup>. A la visión o sueño corresponde la sátira; al sermón o discurso, la moralización.

Muy conocidos en copias manuscritas, su influencia fue notable, como en el caso del *Buscón*, antes de ser dados a las prensas. Tres de ellos tienen nombres que aluden directamente a las Postrimerías: *Sueño del Juicio Final* (1605?), *Sueño del Infierno* (1608), *Sueño de la Muerte* (1622). Los otros dos, *El alguacil endemoniado* (entre 1605 y 1608) y *El mundo por de dentro* de 1612, no suceden en el más allá, ni son sueños. *El alguacil* ocurre en Madrid, en la iglesia de San Pedro; *El mundo por de dentro* es una vigilia fantástica que tiene lugar en un espacio imaginario, ciudad irreal, suma y cifra del mundo. A este ciclo de obras visionarias que ocurren en el Infierno, debemos agregar el *Discurso de todos los diablos* (1627), de asunto y técnica similares; Quevedo

dice en su prólogo, al que llama «Delantal del libro»: «Ésta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia»<sup>89</sup>.

Cuando en 1631, en Madrid, vuelven a publicarse junto con otras obras, los *Sueños* han sido modificados para satisfacer a la censura; el título general ha sido cambiado en *Jugetes de la niñez y travesuras del ingenio*, y también los particulares de cada sueño, que se llaman ahora: *Sueño de las calaveras*, *El alguacil alguacilado*, *Las zahúrdas de Plutón*, *El mundo por de dentro* (único que conservó su nombre original) <sup>-127-</sup> y *La visita de los chistes*. Es que la alusión a las Postrimerías (Juicio, Infierno, Muerte) en los títulos de obras de tipo jocoso, parecía, si no herético, por lo menos poco respetuoso. Y al sustituir el Infierno por las zahúrdas de Plutón, se transfería toda irreverencia al mundo pagano<sup>90</sup>.

Para presentar una humanidad condenada nada mejor que ubicarla en el Infierno; para presentar el mundo de los muertos nada mejor que una visión; para presentar una visión nada mejor que simular un sueño. Los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*, junto con *La hora de todos* se inscriben en la literatura visionaria, aunque no se den en cada una de estas obras todos los elementos.

La literatura visionaria es de largo arraigo en la época clásica y en la Edad Media, desde el canto XI de la *Odisea*, donde Ulises cuenta a Alcinoos su viaje al más allá para consultar el alma de Tiresias; pasando por el tantas veces imitado, recordado y saqueado Canto VI de la *Eneida*, donde el viaje de Eneas al Infierno en busca de su padre Anquises está relatado con detallismo notable, hasta la salida por la puerta de marfil, la de los sueños falaces. En fin, el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, sobre todo en el comentario de Macrobio, los diálogos de Luciano, la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, uno de los libros más leídos en el Renacimiento y el Barroco.

En la Edad Media, la literatura visionaria encuentra cultores múltiples: la *Visión de San Pablo*, recordada por Dante; la de Alberico, que no se limita al Infierno, pues el monje <sup>-128-</sup> asciende, guiado por San Pedro y dos ángeles, al

Paraíso; el *Purgatorio de San Patricio*, de origen irlandés, cuya primera versión latina es del siglo XII, de notable trascendencia en la literatura occidental; baste recordar, en la española, los nombres de Lope de Vega, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca<sup>91</sup>.

Pero es la *Comedia* de Dante el arquetípico sueño medieval, relato de una visión puramente intelectual. Las tres cánticas de que se compone corresponden a las tres regiones en que la escatología cristiana divide el reino de la otra vida. La obra es una inmensa alegoría del viaje del alma, desde la selva oscura del pecado hasta la luz de la bienaventuranza en el Paraíso. El Infierno es, en la *Comedia*, el lugar oscuro; cuando el poeta y su guía, Virgilio, salen de esa montaña invertida que es el Infierno, divisan las estrellas y comienza el ascenso hacia la luz. El Infierno dantesco, reino de la culpa y el castigo, acusa una distribución muy cuidada en nueve círculos descendentes, algunos subdivididos. Está concebido como región de cuerpos físicos, que actualizan en el más allá su vivir en la tierra. Baste recordar a Paolo y Francesca, en el segundo círculo, corriendo abrazados a impulso de un viento tormentoso que simboliza el amor-pasión.

En el Infierno de Quevedo también hay una *visio corporalis*, de cuerpos físicos, de formas concretas. También los personajes que lo habitan actualizan su vivir en el mundo; pero, en general, en el Infierno de Quevedo hay pocos castigos y, cuando los hay, no están jerarquizados, porque tampoco están jerarquizados los pecados. Esta diferencia fundamental con el Infierno dantesco contribuye al desorden que advertimos en el de Quevedo; desorden que se traduce en una topografía imprecisa, borrosa, apenas algo más arquitecturada en el *Sueño del Infierno*. En el *Discurso de todos los -129- diablos* lo califica de «casa de suyo confusa, revuelta y desesperada, y donde *nullus est ordo*»<sup>92</sup>.

Quevedo trata más de los pecados que de los pecadores. Esos pecados se encarnan en representantes de actividades humanas o de estamentos sociales; pero raramente en personas determinadas. Él mismo lo afirma en el «Prólogo al ingrato y desconocido lector» del *Sueño del Infierno*:

«Pues lo primero guardo el decoro a las personas y sólo reprendo los vicios»<sup>93</sup>.

Y en el párrafo final reitera la afirmación:

«... certificando al lector que no pretendo en ello ningún escándalo ni represión, sino de los vicios»<sup>94</sup>.

Cuando aparecen personas reales y concretas, se trata de personajes históricos muy alejados en el tiempo, tras los cuales, a veces, se vislumbra alguna personalidad contemporánea. Así, en el *Discurso de todos los diablos*, el largo fragmento en que hablan los validos de los emperadores de la antigüedad deja traslucir la figura del Conde-Duque de Olivares<sup>95</sup>.

En cuanto a la población infernal, al no estar jerarquizados los pecados no lo están tampoco los pecadores, como en Dante (2.º círculo, los lujuriosos; 3.º, los golosos; 4.º, los avaros y los pródigos; 5.º, los iracundos; etc.). Si Dante los agrupa por su pasión pecaminosa, Quevedo lo hará por oficios y estados (sastres, pasteleros, mercaderes, taberneros, -130- médicos, boticarios; reyes, caballeros, villanos, etc.), tal como reza el título de la edición de 1627: *Sueños y Discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Si Dante presenta la humanidad toda, Quevedo dirige su atención preferentemente a la sociedad española de la decadencia filipina; si Dante presenta a los hombres en su ser esencial, Quevedo los presenta en su ser social. La intención y sus alcances son bien distintos. La *Divina Comedia* muestra el camino del conocimiento de la Verdad revelada; Quevedo expone un cuadro satírico de la sociedad contemporánea. Sátira al servicio de la moralización: he aquí el carácter fundamental de estos escritos extravagantes y risueños, que tienen por escenario el infierno. En este submundo infernal es posible reírse, hacer chistes, ensayar la agudeza burlesca, terreno en el que Quevedo logra su mayor efectismo. Lo jocoso afloja

el clima apocalíptico, de danza macabra, que impone el desfile incesante de los condenados. El autor ríe de las visiones infernales. El *Sueño del Juicio Final* termina con esta insólita afirmación: «Diome tanta risa ver esto [el Infierno], que me despertaron las carcajadas. Y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado»<sup>96</sup>.

Esta representación de los oficios y estados del mundo muestra a los hombres en grupos, tipificados, inindividualizados; de aquí el gusto por los sustantivos colectivos: cáfila, muchedumbre, legión, bandada, chusma, lechigada, parva, caterva, tropa, recua, y aun vómito: «En esto hizo otro vómito de sastres el mundo», dice en el *Sueño del Infierno*<sup>97</sup>. Sin embargo, Quevedo se irá liberando con el tiempo de esta -131- tendencia agrupacionista; ya en el *Sueño del Infierno* se destacan individualidades aisladas y se incrementan los personajes históricos; esta nueva actitud llegará a su culminación en el *Discurso de todos los diablos*, sin duda alguna la obra en prosa más difícil y compleja de nuestro autor. Pero ya en el *Sueño del Juicio Final* aparecen tres personajes históricos que representan la traición y la herejía, y que se repetirán en las visiones siguientes: Judas, Mahoma y Lutero.

Los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* son ejemplarios humanos. La figura humana, con absoluta exclusión de toda otra -pues los demonios también la adoptan-, domina el escenario. En el *Sueño del Infierno* afirma:

«Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno, chico ni grande, y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes»<sup>98</sup>.

La única descripción de la naturaleza que se da en el ciclo de los *Sueños* la encontramos al principio del *Sueño del Infierno*: se trata de un prado ameno paradigmático, donde «platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas; tal vez cantaba el pájaro...»<sup>99</sup>; pero este paisaje está situado fuera de la región infernal, allí de donde parten las dos sendas alegóricas. En los *Sueños* Quevedo no practica, como en casi ninguna de sus obras, la

descripción naturalista. Observa el mundo con el cerebro, no con los ojos, como dice Loretta Rovatti<sup>100</sup>.

Esta predilección por la figura humana da al autor oportunidad para ejercer su arte inigualable de caricaturista. Retratos grotescos y deshumanizados, admirables por la técnica empleada, son los del Licenciado Calabrés en *El alguacil-132- endemoniado*, el de la Dueña Quintañoña, Don Diego de Noche y Fray Jarro en el *Sueño de la Muerte*, el del Desengaño en *El mundo por dentro*.

El reino de los muertos se describe en el *Sueño del Juicio Final*, *El alguacil*, *Infierno* y *Muerte*. El Infierno propiamente dicho, como lugar de castigo, en los tres últimos mencionados, y también en el *Discurso de todos los diablos*.

Un frío intelectualismo preside estos relatos, en los que sueño y visión son recursos que harán viable la intención crítica y satírica, y también la expresión de imágenes subconscientes, nacidas en las profundidades de la psiquis.

El *Sueño del Juicio Final* se desarrolla en el Valle de Josafat, lugar del Juicio según la tradición cristiana. Sólo al final el autor entrevé el Infierno por una garganta en la roca. El *yo* autoral, como en todas las obras del ciclo, está presente y es el narrador. Un narrador testigo, un espectador, que, además, describe y juzga y que a veces dialoga con los muertos y con los diablos. Dormido, sueña que presencia el Juicio Final.

El ángel hace sonar la trompeta y los muertos salen de sus tumbas; la descripción de la resurrección de los muertos es una de las páginas más estupendas de la prosa de Quevedo: las almas buscan sus cuerpos, o, mejor dicho, las partes de sus cuerpos, para rehacerse como hombres antes de presentarse al Tribunal: orejas, piernas, lenguas, brazos, ojos, cabezas, tripas, buscan su antigua alma para revestirla. Y es de ver cómo las almas rehuyen los miembros que las indujeron a pecar: los lujuriosos escapan de sus ojos, los maldicientes rechazan sus lenguas, los ladrones huyen de sus manos, los escribanos no quieren saber nada con sus orejas. Y cómo los cuerpos eluden sus propias almas, cargadas de pecados: «un escribano que no le venía bien el

alma y quiso decir que no era suya». Esta disgregación de un todo en sus partes, que cobran vida por sí y actúan independientemente, es uno de los rasgos sobresalientes del grotesco como categoría artística. Los cuerpos, finalmente, se conforman: cabezas intercambiadas, almas calzadas al revés, los cinco sentidos que se acomodan en las uñas de la mano derecha -133- de los mercaderes. La desrealización es total. El recuerdo del Bosco, especialmente el de *El jardín de las delicias* y de *Los siete pecados capitales*, es ineludible. La modernidad de Quevedo nos subyuga en esta escena de submundo, de dinamismo dislocado, de agresivo surrealismo. Al respecto, repito unas palabras de Sergio Fernández:

«... Quevedo surge como el gran surrealista de la literatura de todos los tiempos. Pero tal es su genio, que si hubiéramos de decirlo en términos de una cultura plástica, en él hallaríamos elementos fauvistas, expresionistas, cubistas y abstraccionistas. Como Goya, es una *Summa Artis...*»<sup>101</sup>.

Un procedimiento similar utiliza en el *Sueño de la Muerte*, cuando una voz convoca a los personajes de las frases hechas y de los bordoncillos:

«En esto estaba, cuando se oyó una voz que dijo tres veces:

-Muertos, muertos, muertos.

Con esto se rebulló el suelo y todas las paredes, y empezaron a salir cabezas y brazos y bultos extraordinarios. Pusiéronse en orden con silencio.

-Hablen por su orden, dijo la Muerte»<sup>102</sup>.

Y aquí comienza propiamente «la visita de los chistes». Estos «muertos, muertos, muertos» son Pero Grullo, Mari Castaña, El rey que rabió, Chisgaravís, Cochite-hervite, la Dueña Quintañoña, Trochi Mochi, Diego Moreno y otros muchos que se encarnan y desfilan, sustituyendo a los reiterados figurantes (pasteleros, sastres, boticarios, médicos, poetas) de los *Sueños* anteriores. Quevedo renueva así el elenco, y pone a su vez más de manifiesto su preocupación por un ideal lingüístico -134- en el que, si bien no caben las atrevidas invenciones de los culteranos, tampoco tienen lugar las formas momificadas y estúpidas de la lengua vulgar<sup>103</sup>.

Si tenemos el poder de visualizar estas escenas, admiraremos la fantasía y el humor negro de esta danza macabra, que no tiene par en nuestra literatura, salvo en otras páginas del mismo Quevedo. Por ejemplo: en el *Sueño de la Muerte* el Marqués de Villena, taumaturgo y alquimista, transformado en jigote<sup>104</sup>, hirviendo dentro de una redoma, se integra y se desintegra al compás de las noticias que del mundo le da el autor:

«... y vi un jigote que se bullía en un ardor terrible y andaba danzando por todo el garrafón, y poco a poco se fueron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y de éstas se fue componiendo un brazo, un muslo y una pierna, y al fin se zurció y enderezó un hombre entero»<sup>105</sup>.

El diálogo entre el narrador y el Marqués es un típico diálogo de los muertos a la manera lucianesca, y en él se presenta un panorama crítico de la época. Apuntan aquí los temas políticos, que tanta importancia cobrarán en el *Discurso de todos los diablos*.

En el primero de los *Sueños*, el del Juicio Final, el autor contempla el espectáculo desde «una cuesta muy alta», y observa el movimiento convergente de los muertos hacia la sala del Tribunal. Quevedo aplica la técnica del desfile de figuras, el *enfilage*, técnica entremesil que practica en

todas -135- estas piezas, pero que no está ausente ni del *Buscón*, ni de muchas de sus obras menores, ni de sus entremeses, ni de *La hora de todos*. Las figuras pasan, se muestran, a veces actúan, y desaparecen. Son rasgos característicos el fragmentismo y la desconexión, que imitan el mecanismo onírico, y liberan al autor de toda necesidad de estructuración; nada más asistemático y caprichoso que estas obras visionarias: no hay argumento; hay un fluir humano que recuerda la Danza de la Muerte, pero sin la jerarquización de personajes. Este fluir está entrecortado de vez en cuando por escenas breves, por diálogos mínimos, por chistes y juegos de palabras, algunos de los cuales Quevedo gustará de repetir en varias obras<sup>106</sup>. Son como paréntesis que detienen por un instante la corriente humana, y que sosiegan la fuerte dinámica del espectáculo.

En sentido opuesto, la grandiosidad del Tribunal presidido por Dios exige estatismo. Quevedo revela en esta obra juvenil notable sentido del ritmo de la acción, alternando dinamismo y estatismo. Dios, los ángeles custodios, los apóstoles, los evangelistas, los diez mandamientos que alegorizados guardan la puerta, mantienen silencio y calma. La descripción de Dios debió de ser para Quevedo un serio desafío. En pocos trazos este cultor del movimiento pinta la quietud del Cosmos:

«Dios estaba vestido de sí mismo... el sol y las estrellas colgando de la boca, el viento quedo y mudo, el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra...»<sup>107</sup>.

Dios está identificado con su creación. La expresión «Dios estaba vestido de sí mismo», al principio de la escena del Tribunal, se corresponde al final con «Cristo subió consigo -136- a descansar en sí los dichosos por su pasión». Respeto y reverencia por las Personas divinas.

Otras alegorías recuerdan las del Infierno de la *Eneida*, y participan en las acusaciones contra los precitos: la Desgracia, la Peste, las Pesadumbres.

Entre todas ellas destaca la alegoría de la Locura, formados sus cuatro costados por una tropa de poetas, músicos, enamorados y valientes, «gente en todo ajena de este día»<sup>108</sup>. ¿Qué significan aquí la Locura y su cortejo? Locura es la dispersión, la distracción, la alienación del hombre. Locura es no pensar en las Postrimerías, única certeza. Locura es la atención a lo mundanal y el olvido de lo eterno. Locura es estar ajeno y olvidado del juicio de Dios; y los artistas, los enamorados y los soldados que flanquean a la Locura son «gente en todo ajena de este día», porque buscan la fama, el amor y la gloria militar, bienes mundanos. «La vida es toda muerte o locura», dice Quevedo en una de sus cartas<sup>109</sup>. No hay, pues, alternativa.

La utilización de la alegoría en la literatura visionaria está consagrada desde la antigüedad. Quevedo que, como vemos, la utiliza desde el primero de sus *Sueños*, la incrementará en los restantes. Y la alegoría mejor lograda en estas obras visionarias es la de la Muerte en el *Sueño* homónimo<sup>110</sup>. Quevedo recurre a un personaje alegorizado con frecuencia, la Muerte, pero en él la figura acusa una originalidad avasalladora. Es la Muerte con su cortejo lo que hace de este *Sueño* una especie de Triunfo de la Muerte. Ella domina la escena, con sus atributos antitéticos, enumerados caóticamente, que, sin embargo, constituyen dos series antagónicas: por una parte coronas, cetros, mitras, tiaras, seda y oro, diamantes y perlas; por otra hoces, abarcas, caperuzas, monteras, pellejos, garrotes, guijarros. De esta manera Quevedo pone de manifiesto la omnipresencia, la intemporalidad -137- y la universalidad de la Muerte, que pisa con pie igual «*pauperum tabernas regumque turres*». La Muerte pronuncia un solemne discurso de corte estoico sobre sí misma, en el cual maneja también dos series de conceptos: en una los que representan apariencias (nacer, vivir, morir); en otra los que representan realidades (empezar a morir, morir viviendo, acabar de morir).

En otra ocasión Quevedo nos da otra alegoría, bien distinta, de la Muerte; es en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, una extensa composición en cien octavas reales, que relata el descenso de Cristo a los Infiernos para rescatar a los Padres de la Ley antigua, desde Adán a San Juan Bautista, y su ascenso a

los cielos seguido por ellos. En este *Poema* la Muerte está figurada según la alegoría tradicional: el esqueleto pálido, la calavera, la guadaña:

«fiera y horrenda en la primera puerta  
la formidable Muerte estaba muerta».

(vv. 95-96)

El gusto por la alegoría se intensifica con los años: en el *Sueño de la Muerte* nuevas figuras alegóricas: la envidia, la discordia, la ingratitud. Y acompañando a la Muerte en su tribunal, diversas muertes o muertecillas: la muerte de frío, la muerte de hambre, la de miedo, la de risa. Pero donde el recuerdo de las alegorías de la *Eneida*, canto VI, es más vivo, es en el *Poema a Cristo resucitado*, ya mencionado. Jesús llega a las puertas del Infierno, donde

«En el primero umbral, con ceño, airada,  
la Guerra estaba en armas escondida;  
la flaca Enfermedad desamparada,  
con la Pobreza vil, desconocida;  
la Hambre perezosa, desmayada;  
la Vejez corva, cana e impedida;  
el Temor amarillo, y los esquivos  
Cuidados, veladores, vengativos».

(vv. 65-72)

-138-

Son las alegorías virgilianas: *Morbi, Egestas, Fame, Senectus, Metus, Cura*, y en la estrofa siguiente *Letum*, el Sueño «a la Muerte helada parecido». Y además están Cerbero, las tres Furias, las Parcas, Carón con su amarilla barca, Eaco y Radamanto. Como vemos, un infierno pagano y literario, en el que no falta el recuerdo del Canto IV de la *Jerusalén libertada* de T. Tasso; un

infierno cristiano con una escenografía clásica<sup>111</sup>. Pero en el *Poema a Cristo resucitado*, cosa que no ocurre en los *Sueños*, el Infierno se contrapone al Paraíso, descrito con los atributos del prado ameno: lugar en eterna primavera, poblado de flores, los pájaros que cantan con «docta armonía», la brisa que acaricia («con respeto anda el aire entre las rosas»). En fin, un tópico literario bien administrado.

Volvamos al infierno. Dijimos que desfilan en este reino del espanto fundamentalmente los oficiales integrantes de gremios y los profesionales. Es lo que la crítica denomina el «desfile gremial». Pero ya asoman en el *Sueño del Juicio Final* personajes del Antiguo Testamento, de la mitología griega y de la historia. Éstos, justamente, ponen de manifiesto un carácter distintivo de este submundo: la atemporalidad. Judas, Mahoma y Lutero conviven con Adán, Orfeo, Herodes y Pilatos; y entreverados con ellos, tipos sociales contemporáneos del autor: gente de justicia (escribanos, jueces, abogados, procuradores, alguaciles, letrados y corchetes); oficiales (médicos, boticarios, dispenseros, filósofos, poetas, sastres, mercaderes, taberneros, pasteleros, maestros de esgrima, barberos, cómicos, etc.); representantes de estamentos sociales (reyes, caballeros); tipos morales (avarientos, ladrones) que se intensificarán en las obras visionarias posteriores. La humanidad toda, desde Adán, pero en manifiesta correspondencia con el mundo contemporáneo.

En esta abigarrada presencia humana del *Sueño del Juicio Final* se establecen ya claramente las categorías de condenados -139- que desfilarán en las obras visionarias posteriores: 1) oficiales y profesionales; 2) miembros de estamentos sociales; 3) tipos morales; 4) figuras urbanas; 5) personajes históricos y mitológicos. Se advierte gran prudencia con la nobleza, el clero y la monarquía.

A partir de *El alguacil endemoniado*, la segunda pieza del ciclo, el Infierno como lugar de residencia se va perfilando. En este *Sueño*, el diablo que habita en el alguacil será el informante, pues ya hemos dicho que *El alguacil* no ocurre en el Infierno, sino en un templo madrileño. El Licenciado Calabrés, que Fernández Guerra identificó con Genaro Andreini, capellán del Conde de

Lemos, a quien está dedicada la obra, procura exorcizar a un alguacil poseído por el demonio. El alguacil permanece mudo y es el demonio quien lleva la voz cantante, dialoga con el Licenciado y con el narrador, y protesta por su triste destino: convivir con un alguacil, pues, dice, «soy demonio de prendas y calidad». Quevedo destila aquí su odio contra la gente de justicia, que tanto y tan bien conocía, gracias a sus pleitos interminables por el señorío de la Torre de Juan Abad, a sus causas judiciales, a sus varios encarcelamientos.

El diablo que habita en el alguacil va mencionando a los pobladores del Infierno, y, al mismo tiempo, conformando una vaga topografía: «en distintos compartimientos», «detrás», «más abajo», «en un apartado muy sucio», «en una mazmorra». Pero el Infierno en sí mismo no configura un espacio concreto. Lo importante son quienes lo habitan, es decir, el Infierno son los condenados: «Todo el infierno es figuras», dice el autor. Los habitantes del Infierno pertenecen a unas pocas categorías, que se reiterarán en los *Sueños* sucesivos, y de las cuales algunas merecen un tratamiento atento: son éstas los poetas, los enamorados y los reyes. Los poetas son tantos que el Infierno «hierve en poetas»; pero son los poetas de comedias los que suscitan las mayores burlas del autor, que habla, en este caso y en muchos otros, por boca del demonio. Quevedo contribuye así a enriquecer un tema que encontramos con frecuencia en la Edad de Oro: la burla del poeta de comedias. Es notable cómo, en el caso de los poetas, los castigos no provienen -140- de los demonios, sino que son ellos entre sí los que se martirizan, dándose golpes y tizonazos; o se atormentan al oír alabar las obras ajenas. De tal modo se actualiza en el infierno la lucha terrena, que tan bien conocía Quevedo. ¿O es que Infierno y mundo son la misma cosa? La idea se va concretando lentamente: muchas veces el castigo proviene de nosotros mismos, porque el mal nos habita. Los poetas vuelven a preocuparlo en el *Sueño del Infierno*: es una bandada de hasta cien mil aposentados en una jaula. Quevedo se explaya aquí en la crítica a sus colegas, a los que llama «orates del infierno», aún sujetos a la dura ley del consonante y a la metáfora petrarquista, ya lugar común, que merece la burla de los diablos. Estos poetas andan cargados «de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de

fuentes de cristal»<sup>112</sup>. En este caso, su castigo y su pena consisten en soportar su propia poesía. En el *Discurso de todos los diablos* se da otra variante: el poeta de los pícaros.

¿Y los enamorados? Los hay de distintos sujetos: del dinero, de las propias palabras y obras, de las mujeres; estos últimos están, además, prolijamente subclasificados, desde los esperanzados hasta los enamorados de las viejas.

Dos aspectos atraen nuestra atención en *El alguacil*: a) el lenguaje como generador de situaciones infernales; y b) la presencia de un tipo especial de demonio, el diablo predicador, que analizaremos luego.

En cuanto a lo primero -el lenguaje como generador de situaciones- un párrafo notable pone de manifiesto el valor de la palabra que, para Quevedo, constituye una realidad viva, tanto que de ella puede depender el destino de los hombres. Los condenados están aposentados, no según su naturaleza, sino de acuerdo con caprichos lingüísticos que provienen del contenido dilógico de algunos vocablos; así, el sastre -141- es aposentado con los maldicientes, porque como éstos «corta de vestir»; el sepulturero con los pasteleros; el homicida con los médicos; los mercaderes con Judas, porque todos venden; el ciego va con los enamorados; y el mohatrero con los venteros, porque dan gato por liebre, etc. El conceptismo de Quevedo resplandece en este fragmento, y crea la realidad fantástica<sup>113</sup>.

El *Sueño del Infierno*, de 1608, es el mayor esfuerzo de Quevedo por sistematizar la visión y por estructurar el espacio infernal, al mismo tiempo que enriquece notablemente la galería de figuras. Parece indudable que en 1608 Quevedo conoce ya el Infierno de Dante, y que se esmera en emularlo o, por lo menos, que lo ha asimilado. Ante todo, aparece un guía, el Ángel de la Guarda, que bien pronto será olvidado, pero cuya desvaída presencia al comienzo demuestra la preocupación por una forma más ortodoxa de literatura visionaria<sup>114</sup>. En *El mundo por de dentro* un viejo, el Desengaño, guiará al autor-narrador por el laberinto del mundo, y con su voz «tropicada en toses y

en juanetes de gargajos» desnudará a los hombres de sus falsas apariencias para mostrar a su interlocutor la triste realidad.

Pero en el *Sueño del Infierno* el autor desecha el sueño, que sí aparece en Dante («*tant'era pieno de sonno*») y nos dice el porqué: «los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma»<sup>115</sup>. Nada de visiones falaces; Quevedo no quiere salir, como Eneas, por la puerta de marfil. Por esto afirma: «*Ví...* lo que se sigue por particular providencia de -142- Dios»<sup>116</sup>. En el *Sueño de la Muerte*, sin embargo, vuelve al sueño y al guía que es la Muerte misma, que lo arranca de su lecho para llevarlo, vivo, «a hacer una visita a los difuntos».

La topografía del Infierno, tan sumaria en los *Sueños* anteriores, se complica en el *Sueño del Infierno*, sin alcanzar, empero, precisiones. Siguen las vaguedades: una hondura muy grande, un pasadizo muy oscuro, una gran zahúrda, una laguna, un cerro, un cercado, algunos escalones, etc. El autor, huyendo de los condenados, pasa por lugares oscuros y cenagosos. Hay, sin embargo, una dirección descendente que lo llevará a un cuartel donde están los herejes antes y después de Cristo, desde los ofiteos hasta Lutero. A la puerta, las figuras alegóricas: la justicia de Dios, el vicio, la malicia, la inobediencia, la blasfemia. Y finalmente, pasando por la galería de los emperadores (ninguno español) y guiado por un demonio, llega el autor al lugar más profundo, el camarín de Lucifer, inspirado quizás en la judeca dantesca. ¿Quiénes lo habitan?: miles de cornudos, alguaciles, médicos, aduladores, mendigos, madres postizas, suegras terceras y las «vírgenes hociadas» (o «rociadas» en otras versiones) puestas en un vasar, como si fueran tazas penadas. Esta sola enumeración basta para justificar lo ya dicho: no hay una jerarquización de los pecadores; más aún, algunos de los aquí incluidos ni siquiera parecen haber pecado. Confusión y abigarramiento, máximo desorden, caos. La anti-norma es la norma de este Infierno.

A partir del *Sueño del Infierno*, a la galería de representantes de oficios (sastres, cocheros, bufones, zapateros, pasteleros, mercaderes, gente de justicia, barberos, médicos, boticarios, despenseros, etc., etc.), de estados (un

escudero, un caballero), de tipos morales (necios, desaprensivos, malos confesores), de figuras urbanas (rameras, dueñas, hermosas que hechizan), se agregan los alquimistas, astrólogos, fisiognomistas y, finalmente, los herejes. Se amplían así los marcos y se varía la condición y calidad de los pobladores del Infierno. Los intereses de Quevedo parecen dirigirse ahora a otros tipos humanos, que en general representan pecados mucho ~~-143-~~ más graves que los de los sastres o los dispenseros: los pecados de la inteligencia y del espíritu. Junto a Mahoma y Lutero, las sectas antiguas y los herejes modernos. Largas listas de nombres que necesitan una anotación justa y sabia.

En 1627, en el *Discurso de todos los diablos*, aparecen, como hemos dicho, los temas políticos, que relacionan esta obra con la *Política de Dios* (1626) y con el *Marco Bruto* (1644). El *yo* narrador desaparece, salvo en fugaces oportunidades. Tampoco hay viaje del autor al más allá; se trata de una recorrida de Lucifer por sus dominios, para poner orden en ellos. Por esto el subtítulo es: *Infierno enmendado*. Le acompañan en esta visita tres denunciadores: el entremetido, la dueña y el soplón. Cuando la censura objetó el título original, Quevedo lo sustituyó justamente por *El entremetido, la dueña y el soplón; discurso del chilindrón legítimo del enfado*.

El desfile gremial está aquí casi ausente. Quedan algunas figuras que recuerdan las del ciclo de los *Sueños*: la tapada, la vieja afeitada, el padre de hijos ajenos, el tramposo, la mujerzuela. Otros personajes como «Nadie me entiende», «Pero», «Punto crudo», se corresponden con las figuras de los chistes del *Sueño de la Muerte*. Pero la sátira saturnal o microsátira ha desaparecido casi del todo. Se advierte, en cambio, la fuerte influencia de Plutarco, Suetonio, Luciano. Tres ideas fundamentales presiden esta obra: 1) formas de gobierno (tiranía y república); 2) teórica y práctica del gobierno; 3) grandeza y miseria del privado.

Los condenados, personajes históricos en general, mantienen entre ellos diálogos y conversaciones, riñen y se atacan. La agresividad los caracteriza. Este infierno se hunde con los gritos, los insultos y el escándalo. Los

condenados se despedazan y usan como armas no sólo puñales, sino libros y hasta los propios miembros ardientes:

«Tirábanse unos a otros, por falta de lanzas, los miembros ardiendo; arrojábanse a sí mismos, encendidos los cuerpos, y se fulminaban con las mismas personas»<sup>117</sup>.

-144-

Se presentan en grupos. El infierno está ahora dividido en cancillerías, y se mencionan muy pocos elementos que permitan conformar un espacio característico. Extensas escenas sustituyen el *enfilage*, aquí muy debilitado. La más importante es una reunión de privados, donde cada uno (todos son personajes históricos) relata su actuación en el mundo y su destino, y generaliza sobre la suerte de los validos en general. Este destino está simbolizado en la pelota con que juegan, símbolo en verdad válido para todos los que detentan el poder:

«Decía Santabareno [valido del Emperador León de Macedonia] tomando la pelota: "Éste es el poderoso hinchado de viento. Pone el príncipe toda su fuerza en levantarlo de un voleo, y anda en el aire, mas siempre bamboleando y mientras le dan dura en lo alto; y en no dándole cae, y en descuidándose, se pierde; y si le dan muy recio, revienta, y en lo alto se sustenta a puros golpes"»<sup>118</sup>.

¡Qué presente todavía en la mente del autor la triste historia de don Rodrigo Calderón, el favorito de Felipe III, ajusticiado en 1621! Evidentemente, a Quevedo le preocupan ahora cosas más serias que burlarse de los pasteleros o hacer chistes sobre los médicos. En este *Discurso de todos los diablos* el *homo politicus* pasa a primer plano y desplaza al *homo ludens*. Quevedo, en un

afán de objetividad, deja hablar a los que fueron en el mundo gobernantes poderosos, emperadores y reyes, privados y legisladores. La seriedad de sus argumentaciones, que convierte esta última visión del infierno en un pequeño y desengañado tratado de *regimine principum*, está aliviada de vez en cuando por breves intervenciones de personajes tipológicos ya conocidos. Pero la intención del autor está ahora puesta de manera expresa en tema grave: el estado social y político en tiempos de Felipe IV. Crítica política y censura moral.

-145-

Y a todo esto, ¿qué pasa con los diablos? En la dedicatoria del *Alguacil endemoniado* al Conde de Lemos, Quevedo menciona, siguiendo a Psello, seis clases de demonios: ígneos, aéreos, terrenos, acuáticos, subterráneos y lucífugos. E inmediatamente los identifica con los alguaciles: criminales, soplones, porteros, escudriñadores de honras y levantadores de falsos testimonios, etc.

En el *Sueño del Infierno* los demonios comienzan a incrementarse y, además, a distinguirse mediante rasgos físicos y atributos: uno mal barbado, otro corcovado y cojo, otro «lleno de cazcarrias, romo y calvo», «un diablo zambo, con espolones y grietas, lleno de sabañones». Y todos capones, calvos, sin cejas ni pestañas. Una multitud (siete u ocho mil) de deformidades. Pero es en el *Discurso de todos los diablos* donde la variedad llega a su más alta cifra: además de Lucifer y de Satanás, hay un demonio sumiller, un demonio fiscal, uno despeado, y multitud de diablillos, diablazos, demoñuelos, diablos de mala muerte, más el diablo del tabaco, el diablo del chocolate, el de cohecho, el de las monjas, el de los juzgamundos, etc. Y entre las diabras, que también las hay, se destaca la diabra Prosperidad, de la cual depende en buena medida el aumento de la población infernal<sup>119</sup>. Ciertamente son diablos sin personalidad y casi diríamos sin funciones claramente determinadas. En el *Sueño de la Muerte* no hay prácticamente diablos y casi tampoco hay infierno. Cuando los hay, su misión es muy limitada. Son los hombres, no los diablos, los reales pobladores del infierno.

Pero un diablo llama nuestra atención: el diablo predicador. Aparece ya, como se ha dicho, en *El alguacil endemoniado*, donde pronuncia dos discursos, uno sobre los reyes y otro en defensa de los pobres, además del apólogo de Astrea, la justicia, que se subió al cielo porque nadie quiso -146- aposentarla en su casa. Esta sorprendente figura, el diablo predicador, tiene a su cargo la moralización, es decir, que Quevedo habla por su boca. Pero el autor comenta en este mismo *Sueño*: «Cuando el diablo predica el mundo se acaba». El diablo predicador es, pues, figura del Anticristo y de los falsos profetas que aparecerán al final de los tiempos. Pero este supuesto carácter no tiene manifestaciones trascendentes en los sermones, casi diríamos de púlpito, del diabólico predicador.

Este diablo predicador, cuya presencia se intensifica en el *Sueño del Infierno*, conserva la sutileza del ángel y una notable clarividencia de razonamiento. Pero no se trata de razonamientos en cuestiones sobrenaturales o teológicas, como vemos en el teatro de Calderón, donde Lucifer diserta sobre los planes y los misterios de Dios, bien que sólo por conjeturas. Las ideas patrísticas y tomistas sobre el demonio, que informan su intervención en los autos sacramentales calderonianos, no aparecen en Quevedo. En Calderón el demonio procura la destrucción moral de la humanidad; en Quevedo, por el contrario, prodiga conceptos morales, amonesta a los hombres por sus pecados, indica el recto camino del bien, y en este *Sueño del Infierno*, donde pronuncia siete sermones, llega a decir palabras sabias sobre la misericordia de Dios:

«... que de la piedad de Dios se ha de fiar, porque ayuda a buenos deseos y premia buenas obras; pero no todas veces con consentimiento de obstinaciones. Que se burlan así las almas que consideran la misericordia de Dios encubridora de maldades y la aguardan como ellos la han menester, y no como ella es, purísima e infinita, en los santos y capaces de ella, pues los mismos que más en ella están confiados son

los que menos la dan para su remedio. No merece la piedad de Dios quien, sabiendo que es tanta, la convierte en licencia y no en provecho espiritual. Y de muchos tiene Dios misericordia, que no la merecen ellos. Y en los más es así, pues nada de su mano -147- pueden, sino por sus méritos, y el hombre que más hace es procurar merecerla»<sup>120</sup>.

Son los diablos quienes alaban la misericordia «purísima e infinita» de Dios. Quevedo presenta así el tópico del mundo al revés, el viejo tema que propone la inversión como una forma de la locura. Pero también dan lecciones de estoicismo, como se ve en este mismo *Sueño*, en el majestuoso sermón sobre la Muerte, en boca de uno de ellos, donde resuenan ecos del ya mencionado y desolador soneto «Miré los muros de la patria mía»:

«¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte, retratándola en sí»<sup>121</sup>.

Sobre otros muchos temas sermonea el demonio. También en el *Sueño del Infierno* pronuncia un discurso contra el linaje, la honra y la valentía, dirigiéndose a un hidalgo que se resiste a ser condenado, invocando su ejecutoria. Es una pieza notable en la que el diablo nos desconcierta con afirmaciones que parecieran reñidas con el pensamiento del autor, de noble cuna:

«Toda la sangre, hidalguillo, es colorada... Y el que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos»<sup>122</sup>.

Y más adelante:

«Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes, que vosotros despreciáis»<sup>123</sup>.

-148-

La figura del Maligno agrega a sus aspectos grotescos esta faceta inusitada. El tradicional odio a Dios, propio de su naturaleza, se transforma aquí en desprecio por el hombre. El demonio quevedesco, de escaso discernimiento teológico, no aparece como instigador del pecado. A veces parece estar animado más de un espíritu de justicia que de iniquidad: nunca se presenta, como en Calderón, identificado con la culpa, el vicio, el pecado. Es, diríamos, un demonio doméstico, sin grandeza, sin carácter épico, al que la sátira ha empequeñecido. Tanto, que en el *Discurso de todos los diablos* Lucifer decide enmendar el infierno y poner en vereda a esa caterva de demonios holgazanes, entretenidos y poco responsables, «un haz de diablos viejos y llenos de telarañas y mohosos»; unos duermen, otros roncan, otros se entretienen en el mundo. El diablo de los ladrones llega maniatado y empujado por corchetes que, dirigiéndose a Lucifer, vociferan:

«Señor, este diablo no sabe lo que se diabla, ni vale un diablo, y es vergüenza que sea diablo, porque no trata de hacer sino que se salven los hombres»<sup>124</sup>.

Los diablos, por lo que parece, son menos malos que los hombres. Son, en verdad, pobres diablos. Entonces, el «supremo maldito», el «lucero amotinado», «abriendo por boca un sima» y «empinando el aullido» llama a la Buena Dicha, la diabla Prosperidad, por la que todos los hombres se perderán; la prosperidad es la mejor aliada del Infierno, mientras que los defensores del hombre son el dolor y la persecución. Porque Prosperidad significa comodidad, dinero, paz; y se logra fundamentalmente mediante la hipocresía.

El carácter moralizador del *Discurso de todos los diablos* se pone de manifiesto en este sermón con que se le da fin, dejando «a los hombres advertencia». Quevedo confía en este objetivo didáctico, pues la pieza se cierra con una manifestación de esperanza, para la cual recurre a un versículo -149- del cántico de Zacarías (*Lucas*, I, 71): «Seremos salvados de nuestros enemigos y de la mano de todos los que nos odian»<sup>125</sup>. El estoicismo que da sentido a *La cuna y la sepultura* y a su poesía metafísica, está de manifiesto también en su obra de inspiración infernal: sólo el desdén de los bienes mundanos salvará al hombre. Y el sufrimiento es la mejor escuela de perfeccionamiento interior.

Finalmente, una reflexión: ¿Qué es el Infierno de Quevedo? Una geografía vaga, habitada por demonios poco caracterizados y por una humanidad condenada, tratada a veces en forma genérica, pero en la que, a medida que pasan los años, se van destacando algunas personalidades. Nos interesan, sin embargo, menos las figuras históricas que las fantasiosas, productos de su ingenio, de su capacidad de caricaturista, de su genialidad para el manejo del grotesco. Es que el Infierno quevedesco es lugar de burlas y risas, entre las cuales el autor desliza verdades dolorosas y de las cuales surge una visión del hombre. Visión escalofriante y desoladora. El hombre está dañado por el pecado y la vanidad, por la hipocresía y el afán de lucro. Tras este desfile carnavalesco se adivina el profundo sentimiento de desengaño, como observó Spitzer con respecto al *Buscón*. ¿Son, pues, obras que expresan una cosmovisión barroca?

La lengua usada, en la que también triunfan las leyes del grotesco, que desrealiza y pulveriza la realidad para recomponerla sobre cánones propios, ilógicos y antinormales, es un verdadero monumento al conceptismo; lengua cuajada de hallazgos estéticos inusitados y sorprendentes, nueva realidad lingüística que disloca la normatividad aceptada. Virtuosismo estilístico, derroche verbal, juego creador. Por esto las obras visionarias de Quevedo son de tan difícil lectura, -150- y ponen a prueba a cada momento nuestra imaginativa. ¿Son, entonces, productos de un esteticismo puro?

Son ambas cosas: reflejo de una visión barroca y desolada del hombre y del mundo, y productos estéticos de alta valía. La deshumanización y la desrealización mediante la degradación animalística o cosificante son las técnicas preferidas para presentar este infierno que es, en resumidas cuentas, el mundo de los hombres. Un mundo de apariencias engañosas, de representación e hipocresía. Tras la máscara, la realidad corrompida. El Infierno está en el corazón del hombre. Y quizá el infierno de los hombres sea peor que el de los demonios. Por esto, en el *Discurso de todos los diablos*, cuando el demonio impone como castigo a los condenados el volver a nacer, éstos, «afligidos y tristes, se sepultaron en un silencio medroso». Y uno de ellos evoca entonces los distintos momentos de la vida humana, desde la concepción hasta la muerte, pasando por las enfermedades de la niñez, la escuela y sus castigos, la juventud con la pasión de la carne y la tiranía del amor, la edad adulta con sus cuidados y desengaños, la vejez con su miseria física y los herederos esperando y rogando... Y el pobre precito grita: «No, no volviera por donde vine por cuanto tiene el mundo»<sup>126</sup>. Visión apocalíptica y trágica, pesimismo corrosivo.

Pero no dramaticemos demasiado: Quevedo es, esencialmente, un espíritu crítico y satírico; y la sátira y la crítica necesitan cebarse en materia corrupta, y engendran formas agresivas y violentas. Y es también un moralista, un censor inclemente que vive con angustia la decadencia española. Esa decadencia moral de la España áurea, cuya contemplación torturó su ánimo desde la juventud hasta la muerte. En una de sus epístolas latinas a Justo Lipsio, escrita antes de los 25 años, exclama: «De mi España ¿qué diré que no sea con gemido?». Y ya a las puertas de la muerte, en carta a don Francisco de Oviedo, su amigo, manifiesta profundo desaliento ante el acabarse de su España: «Esto, señor don Francisco, -151- ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura»<sup>127</sup>.

Amor y dolor de España. Las obras visionarias de Quevedo están también dictadas por ese dolor y por ese amor.

## Para la revaloración de los entremeses de Quevedo

Los entremeses de Quevedo han sido poco estudiados por la crítica. Sin embargo es este subgénero teatral un campo apropiado para el ejercicio de uno de los aspectos más talentosos, quizá el realmente genial de su vena de escritor: la representación de una sociedad degradada y de sus tipos característicos en forma caricaturesca e hilarante. Para ello se vale de dos elementos esenciales del grotesco: el retrato y la creación idiomática. Estos elementos, que aparecen en sus obras más representativas, como el *Buscón*, los *Sueños*, *La hora de todos*, el *Discurso de todos los diablos*, y en ese corpus poético-satírico que marca, ya sin disputa, el ápice de su originalidad, encuentran en este género teatral menor un cauce apropiado a su expresión. Sin embargo, durante décadas, la crítica consideró los entremeses de Quevedo como producciones sin importancia. El primero en revalorizarlos fue el hispanista italiano Guido Mancini<sup>128</sup> seguido por Eugenio Asensio<sup>129</sup>.

De su carácter de «relleno» (se representaban entre los actos de las comedias), deriva su nombre, «entremés», palabra que, como «sátira» y «farsa» acusa un origen relacionado con la ingestión. Su tono era obligatoriamente festivo; los personajes, de rango inferior («porque entremés de rey jamás se ha visto», dice Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*); su extensión, breve, lo cual determina la concentración de lo cómico; su finalidad, el deleite. En la segunda década del siglo XVII comienza el auge del «entremés de figuras», es decir, se debilita el argumento para dar lugar a un desfile de tipos característicos de deformidades y extravagancias sociales o morales. Estas «figuras» eran personajes estereotipados, de todos conocidos<sup>130</sup>.

Tampoco rige en el entremés uno de los principios de la comedia española, enunciado por Alexander A. Parker<sup>131</sup>: el de la justicia poética. En el entremés, los ladrones, los adúlteros, los rufianes no reciben castigo alguno. De aquí su amoralidad. Si en la comedia esa justicia poética restituye el orden social y moral y lleva la acción del caos a la armonía, en el entremés el desorden impera hasta el final, y está subrayado por la reyerta y batahola con que suele cerrarse.

En la trayectoria de este género dentro de la literatura española, desde Lope de Rueda, su genial iniciador tan admirado por Cervantes, hasta Quiñones de Benavente, que fija de manera definitiva sus caracteres a través de un centenar y medio de piezas, la personalidad de Quevedo descuella no por la coherencia de las estructuras, no por la riqueza argumental; su valor reside, como hemos dicho, en la creación caricatural de «figuras» y en la creación caricatural del lenguaje.

El *Entremés de Pandurico* y *El médico* que muchos editores, entre ellos Astrana Marín, consideran de Quevedo, -155- es evidente que no le pertenecen: nada hay, ni en el tratamiento del tema y de los personajes, ni en la métrica, ni en el vocabulario, que pueda atribuirse a nuestro autor. Tampoco está fehacientemente comprobada la paternidad de *Los refranes del viejo celoso*; sin embargo, James O. Crosby afirma: «*Los refranes*, por sus valores literarios, bien pudiera ser de Quevedo». En cambio, este mismo crítico considera que «no existe ningún fundamento real para seguir manteniendo la paternidad de Quevedo, cuando menos por ahora» con respecto al entremés *El hospital de los malcasados* que tantas veces le fue atribuido<sup>132</sup>.

Pertenecen indiscutiblemente a Quevedo los siguientes entremeses: *La venta*, *El marión* (2 partes), *El Caballero Tenaza*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *El zurdo alanceador* (llamado también *Los enfadosos*), *Diego Moreno* (2 partes), *Bárbara* (2 partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*.

Los cinco últimos fueron descubiertos por Eugenio Asensio no hace muchos años; estaban incluidos, junto con otros, ya éditos, en un manuscrito existente en la Biblioteca pública de Évora (Portugal). El descubrimiento de Asensio nos es hoy accesible gracias a su utilísimo libro, ya mencionado, *Itinerario del entremés*, donde aparecen editados por vez primera, precedidos de un estudio sustancial. Este descubrimiento de Asensio nos ha permitido el acceso a los tres únicos entremeses en prosa, *Diego Moreno*, *Bárbara*, *La vieja Muñatones*, que justamente por estar en prosa pertenecen, sin duda, a la primera producción entremesil de Quevedo. Los otros, en verso, son evidentemente posteriores, pues a medida que avanza el siglo XVII el entremés abandona la prosa quizás por contaminación con la comedia, que, desde Lope de Vega, se escribe exclusivamente en forma polimétrica.

Ante la necesidad de una exposición ordenada, es preciso organizar estos variadísimos materiales siguiendo un criterio. El primer investigador que se lo propone es Asensio, cuyo -156- criterio es de índole puramente textual, es decir, de crítica externa.

Para la finalidad de este trabajo agrupamos los entremeses de Quevedo en los siguientes ítems:

## 1. LOS CONTENIDOS

### 1.1. *Los temas*

- 1.1.1. El dinero (*La vieja Muñatones*, *El Caballero Tenaza*, *El niño y Peralvillo de Madrid*).
- 1.1.2. El matrimonio (*El marido fantasma*).
- 1.1.3. El mundo al revés (*El marión*).

### 1.2. *Las figuras*

- 1.2.1. El cornudo (*Diego Moreno*)
- 1.2.2. Otras figuras (*El zurdo alanceador*).

## 2. LAS FORMAS

- 2.1. *La creación idiomática* (*La venta*, *El zurdo alanceador*, *El marido fantasma*).

## 3. LAS TÉCNICAS

- 3.1. *Desrealización y deshumanización* (*La ropavejera*).

Por supuesto que en todos los entremeses encontramos, en mayor o menor medida, los caracteres que señalaremos sólo en unos pocos. Pero hemos elegido para ilustrar cada ítem los entremeses más significativos en cada caso.

## 1. LOS CONTENIDOS

### 1.1. *Los temas*

#### 1.1.1. El dinero

Tres entremeses recogen especialmente -157- este tema, tan del gusto de Quevedo y cultivado a lo largo de toda su vida: *La vieja Muñatones*, *El Caballero Tenaza* y *El niño y Peralvillo de Madrid*<sup>133</sup>. El tema del dinero aparece muy tempranamente en nuestro autor: la famosa letrilla «Poderoso caballero es don Dinero» es anterior a sus 23 años, pues figura en las *Flores de poetas ilustres*, primera antología de la poesía española publicada por el poeta Pedro Espinosa en 1605, pero cuya aprobación es de 1603. En ella se incluyen 18 composiciones de Quevedo, algunas de las cuales ponen de manifiesto que su temática satírica y aun las formas expresivas que la sirven estaban ya en sazón en su temprana juventud.

El tema del dinero se encarna en las pedigüeñas, pedidoras o pidonas, salteadoras, tomajonas, tomonas o tomascas. Todas las mujeres son diestras en la sonsaca, en la arrebatina; saben rapar, pelar, desollar, trasquilar, hacer cuartos. El vocabulario es inmenso. Son insaciables para pedir dinero, joyas, entradas a las comedias, vestidos. Jóvenes o viejas, guapas o feas, todas son maestras en el arte de desplumar al hombre. Frente a ellas, el Caballero Tenaza, siempre en guardia, aunque a veces pueda llegar a ser su víctima. La pareja Doña Anzuelo-Don Tenaza crea con frecuencia en la obra de Quevedo una tensión entre ambos sexos que queda sin solucionarse. En su poesía satírica, ni entre los dioses desaparece esta situación: en el soneto «A Apolo siguiendo a Dafne» el poeta aconseja al dios: «si la quieres gozar paga y no alumbres». Y sigue:

«Si quieres ahorrar de pesadumbres,  
ojo del cielo, trata de compralla;  
en confites gastó Marte la malla,  
y la espada en pasteles y en azumbres».

Ni Júpiter se salva; ¿cómo consiguió el amor de Dánae?: -158- convirtiéndose en lluvia de oro<sup>134</sup>.

En las *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, obra juvenil escrita entre 1600 y 1606, se dan consejos para «guardar la mosca y gastar la prosa», como se dice en el largo título. Esta temática no es, por supuesto, creación de Quevedo; se encuentra contemporáneamente en otros autores, tanto españoles como italianos. Las *Epístolas del Caballero de la Tenaza* que circularon manuscritas durante muchos años, se popularizaron, y el personaje pasó a ser un bien mostrenco. Quevedo se plagia a sí mismo, casi 20 años después, en el entremés titulado *El caballero Tenaza*, donde aprovecha no sólo el tipo sino muchas expresiones y situaciones de su obra de juventud. En el entremés aparece la pareja Doña Anzuelo-Don Tenaza; Anzuelo, tapada, quiere sacarle dinero o alhajas a Tenaza; éste le pide que descubra el rostro: «córrele al frontispicio el cortinaje». La repetición y el paralelismo de situaciones, que caracterizan esta pieza, conllevan la comicidad; es un elemento de la comedia del arte incorporado por los entremesistas como recurso para provocar la risa. La tensión no se resuelve de ninguna manera: por un lado Anzuelo y sus Niñas pidiendo; por otra Tenaza y sus Niños negando. Y así hasta el final.

*El niño y Peralvillo de Madrid* presenta mayor interés. Ante todo, el personaje, ese Tenaza niño, tan sabio a su muy corta edad. Decidido a marchar a Madrid, su madre le aconseja sobre cómo debe cuidarse de los sablazos. A esta introducción sigue el cuerpo del entremés que (aunque no hay indicaciones escénicas) suponemos que ocurre en el camino a la Corte. Esto da lugar al encuentro del niño con una serie de tipos, comenzando por el amolador Juan Francés. Juan Francés toma ahora el papel de la madre;

avariento como buen gabacho, le explica que Madrid es un Peralvillo<sup>135</sup>, donde las mujeres asaetean a los hombres y los deshacen en cuartos:

-159-

«Y de ese Peralvillo que ahora lloras,  
los cuadrilleros son estas señoras,  
que con dacas buídas  
y tomas penetrantes,  
si no los asaetean  
los ajoyan, y piden, y tiendean»<sup>136</sup>.

Y comienzan a pasar las víctimas: Alonso-Alvillo, asaeteado con varas de medir, medidas de sastre y tijeras; Diego-Alvillo, rodeado de ollas y pucheros y asadores; Cosine-Alvillo, lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos; y finalmente Antonio-Alvillo, lleno de carteles de comedias y papelones de confituras. Son los ajusticiados, asaeteados por las pedigüeñas, que los han empobrecido a fuerza de exigir regalos: vestidos, comilonas, pedidos de dinero, entradas a los patios de comedias. Estamos aquí en un terreno simbólico, en que los atributos de los personajes representan, por sí solos, la causa de su despojo por parte de las mujeres. ¡Qué lejos el sabroso realismo de los entremeses cervantinos, de perfección dramática insuperable! Pero en Quevedo, ¡qué desbordante fantasía, qué poder de dramatizar visiones, qué capacidad para corporizar conceptos ingeniosos! Las acotaciones escénicas, contradiciendo la práctica general, son en este entremés sumamente significativas; Quevedo recurre a una técnica del retrato que usará en los *Sueños* y en su poesía satírica especialmente, y que recuerda la usada por Arcimboldo: la técnica del retrato compuesto<sup>137</sup>. Y para coronar todo este simbolismo, en el final aparece el símbolo que los comprende a todos: una bolsa vacía (la «bolsicalavera») sobre dos huesos de muerto. El epílogo, pese a la ausencia de indicaciones escénicas, pareciera suceder ya en Madrid: -160- tres mujeres quieren la bolsa del niño, que se resiste, declarándose el Santo Niño de la *Guarda* (no de la Guardia). Un canto final, entonado por las mujeres, resume la situación:

«Pues que da en no darnos  
este muchacho,  
bien será que le demos  
todas al diablo.  
Niño de mis ojos,  
haz cuando lloras,  
para ti pucheros,  
para mí ollas».

(p. 569ab)

### 1.1.2. El matrimonio

Tema viejo como la misma institución del matrimonio, ha sido pasto de los satíricos de todos los tiempos. Quevedo, que lo cultiva desde su juventud, comienza inspirándose en la Sátira VI de Juvenal para evolucionar luego especialmente hacia los logros verbales, en los cuales se manifiesta su eficacia inigualable. Por supuesto que no se trata de uniones pacíficas y felices, sino de los, al parecer, ineludibles desastres que el matrimonio acarrea especialmente al hombre. Frente a la mujer lúbrica, despótica, gastadora, intemperante, charlatana, amiga de vecinas, una notable galería de maridos sufrientes desfila por sus páginas satíricas: el cornudo (los hay de varias clases, desde el que ignora su triste situación hasta el orgulloso de su «cornudería»), el martirizado por la suegra, el viejo casado con niña, el tardíamente arrepentido, el hastiado. Otros tipos marginales son objeto de su atención: el casamentero, la alcahueta, la dueña.

El entremés ofrecía un campo interesante para desarrollar esta temática. Entre las piezas que nos han llegado, sólo dos están directamente relacionadas con el tema: *El marido fantasma* y *Diego Moreno* que no trataremos en este apartado pues lo reservamos para el de «figuras».

*El marido fantasma* es interesantísimo por la mezcla de sátira y visión. Muñoz, el galán, que teme casarse por miedo -161- a los parientes de su mujer, habla con su amigo Mendoza sobre el asunto: «Vusté perdió linda ocasión en Eva», comenta el amigo en el diálogo inicial. Muñoz se duerme y, en sueños, su amigo Lobón, recién casado, le revela las amargas matrimoniales. «Suegras tienes las voces», le dice Muñoz en el diálogo onírico; y más adelante: «Encalabrinas con hedor de yerno». La escena visionaria se completa, pues Lobón se ve rodeado de mujer, suegra, suegro, casamentero, dueña y criadas; todos exigen, todos ordenan, todos piden. Lobón ruega a Muñoz, como un poseído: «Sácame de la suegra que padezco». Al despertar, Muñoz se decide por la soltería, pero Lobón reaparece, ahora en la vigilia, ya viudo, con su traje de luto:

«Unas pocas de tercianas  
con ayuda de un doctor,  
me quitaron a navaja  
la esposa persecución».

Y aconseja a su amigo el matrimonio, pues sólo a este precio se puede gozar del deleite de enviudar. Porque *matrimonio* comienza con *matri* "madre", y acaba en *monio* "demonio". Mediante un ingenioso juego de palabras, la disociación, descompone el vocablo en dos elementos, de donde casarse es aguantar a una «madre demonio», es decir, a la suegra. La tensión cómica, servida por una creación idiomática extremada, ha ido en aumento hasta culminar en el cinismo final, Este tipo de viudo feliz ya ha sido cultivado por Quevedo: en *El mundo por de dentro* (1612) se presenta un cortejo que acompaña el entierro de una mujer; el viudo, cargado de lutos, con el sombrero calado hasta las narices, arrastrando «diez arrobas de cola» va pensando, entre fingidos dolores, en cómo sustituir a la difunta<sup>138</sup>.

### 1.1.3. El mundo al revés

Este tema, caro al Barroco, llega a alcanzar caracteres angustiosos en la literatura -162- seria, inclusive en la de Quevedo<sup>139</sup>. Todo está subvertido: el orden, la moral, la tabla de valores, la naturaleza misma. Este asunto constituye el motivo central de *La hora de todos*, desde el pórtico olímpico con que se abre la obra. Pero en el entremés esta temática se aligera de toda trascendencia y muestra el plano ridículo de dicha subversión. Ilustran este tema los entremeses *El marión* y *El zurdo alanceador*, cuyo análisis reservamos, como se ha dicho, para otro ítem.

*El marión*, entremés doble, en prosa, es una hilarante presentación del tipo del marión, es decir, el marica, el afeminado<sup>140</sup>. Don Costanzo, el marión, asume dos papeles: el doncello y el malmaridado. El entremés, dividido en dos breves partes, dedica cada una a un aspecto. La primera parte, una escena de calle y ventana, presenta, en la noche, a don Costanzo en la reja, rechazando sucesivamente los requiebros y regalos de sus tres pretendientas: Doña María, Doña Bernarda y Doña Teresa; ésta, inclusive, ha llevado músicos para darle una serenata. Don Costanzo teme que aparezca su padre. Cuando las mujeres han sacado las espadas para batirse a duelo por el «doncello», la escena es interrumpida por la presencia del progenitor, que pregunta por «la honra» y amenaza con mandar a un convento a su hijo si el honor familiar se hubiera visto mancillado. Ante las protestas de don Costanzo y las afirmaciones de las tres mujeres, todo se calma. Baile final.

La segunda parte es una escena de interior. Don Costanzo se ha casado con Doña María y sufre las exigencias y golpes -163- que ella le propina, más las amenazas de devolverlo a la casa paterna. Él prefiere acogerse a un convento, pero exige la dote, que ella ha gastado en el juego. Ante el ruido de la reyerta acuden los vecinos. Doña María se dispone a partir, no sin antes requerir a la criada la espada y el manto, el broquel, el sombrero y la linterna, pues volverá muy tarde. Mientras tanto, él quedará hilando en la rueca. Salen los músicos. Doña María ordena a don Costanzo, que cree estar preñado, que

baile. Y él contesta, como una sumisa malcasada: «Es muy justo / obedecerla en todo y darle gusto».

La primera parte del entremés parodia, en sus expresiones y circunstancias, la comedia de capa y espada, con la doncella requerida, el padre cuidadoso de la honra familiar, el amago de duelo, en fin, la capa y la espada. Dentro del espíritu jocoso, la caracterización es sustancialmente moral, pues no se alude a aspectos físicos.

Si creemos a la literatura de la época, el afeminamiento del varón preocupaba a moralistas y satíricos. La pérdida de las antiguas virtudes viriles está presente en Quevedo, y a veces muy en serio, como en su *Epístola satírica y censoria* al Conde de Olivares (1624), cuando pide al valido de Felipe IV que reprima el vicio, la molicie, el gusto por sedas y perfumes en los caballeros cortesanos, tan distintos de aquellos rudos soldados que forjaron la grandeza española.

## 1.2. Las figuras

La técnica del retrato adquiere en Quevedo caracteres de singular maestría. Con pocos rasgos fantasiosos e hiperbólicos crea figuras inconfundibles, verdaderas caricaturas, en las que entran en consideración tanto los aspectos físicos como los morales, los gestos y actitudes.

Desde los escritos satíricos menores de su época juvenil, especialmente su *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, Quevedo ha cultivado el retrato satírico y grotesco; y pasando por la inolvidable estampa del Dómine Cabra, del *Buscón* (Quevedo tiene 23 años), llega hasta las figuras surrealistas -164- de los *Sueños*, del *Poema de Orlando*, de *La hora de todos* y de la poesía satírica y burlesca. Quevedo ha pintado, así, una estupenda galería de tipos. En los entremeses ha dado mucha mayor importancia a los aspectos morales que a los físicos. Y es obvio que así sucediera, pues éstos estaban a la vista de los

espectadores. Las indicaciones escénicas y las acotaciones sobre presentación de los personajes son inexistentes o sumamente escuetas, excepto en *El niño y Peralvillo de Madrid*; por tratarse de «tipos» se dejaba a la imaginación del actor, y sobre todo del espectador, lo referente a los rasgos exteriores.

Elegimos dos entremeses para ilustrar la presentación de figuras: *Diego Moreno* y *El zurdo alanceador*.

### 1.2.1. El cornudo

En *Diego Moreno*<sup>141</sup>, «su más perfecto entremés en prosa» según Asensio, se delinea de manera admirable el tipo del marido consentidor, manso y aprovechado, que retribuye las ventajas económicas que le proporciona el buen talle de su mujer, con una actitud «comprensiva»: aquel toser fuertemente al entrar en casa, aquel salir a tomar fresco cuando llega el candidato, y aquella expresión, para alertar a su mujer, que en voz bien alta y a manera de estribillo repite al poner la llave en la cerradura de la puerta: «Yo soy c'abro», no son más que algunas de las formas en que este tipo de «cornudo» (Quevedo, como hemos dicho, los hace desfilar en su obra satírica, clasificándolos en especies) contribuye al bienestar económico de su casa. Si la figura de Diego Moreno era tradicional, como el mismo Asensio ha demostrado<sup>142</sup>, no hay duda de que es Quevedo quien fija definitivamente el tipo, que a partir de él entra en la literatura culta de la época, y en la suya propia, como se puede apreciar en el *Sueño de la Muerte* (1622) donde el personaje aparece al final de un desfile de personillas pertenecientes al mundo de la literatura oral y la paremiología -165- (la «Visita de los chistes», como llamará a este sueño en la versión reformada de 1631).

### 1.2.2. Otras figuras

Como desfile de tipos, no ya estudio de uno solo, merece citarse *El zurdo alanceador*<sup>143</sup>. Este entremés es precioso más por la creación idiomática (es el más importante en este sentido) que por sus valores dramáticos, ya que su

estructura es deshilvanada, mera superposición de cuadros en los cuales, a partir de la palabra, se proyecta la figura.

Desfilan en *El zurdo alanceador* los distintos tipos de calvos, las viejas afeitadas con «caras nietas» sobre «la caraza agüela», la pedigüeña manoteadora, perfilada ya en el *Buscón*, el zurdo don Bonzales, también zambo, el hacia-caballero que explica sus paseos por el Prado y la Carrera, sus maneras de montar a la jineta y a la brida, sus incursiones por la plaza de toros como alanceador cobarde. Y finalmente la prostituta Doña Lorenza, que «ha sido cien doncellas en diez años»<sup>144</sup>.

Pero es la palabra la que crea, en realidad, el espacio escénico y sus personajes; es la palabra la que puebla el escenario. Así, la fuerza cómica del entremés es inseparable de su contexto lingüístico, del cual veremos en seguida algunas muestras.

## 2. LAS FORMAS

### 2.1. *La creación idiomática*

Es el elemento más destacado de la creación burlesca y satírica de este escritor. A varios siglos de su producción, la distancia nos permite valorar esa obra desde puntos de vista puramente estéticos, desligada ya de las circunstancias históricas, personales o -166- sociales que la vieron nacer. Por esto cobra incesantemente interés, pues esta obra representa conjuntamente no sólo una visión particular del mundo, sino también el hallazgo de una lengua capaz de representar esa visión.

La necesidad de Quevedo de crear palabras y expresiones deriva de su potente conceptismo, de su poder admirable de sintetizar, a veces en una

palabra sola, un pensamiento complejo y hasta una concepción moral. Además, su visión grotesca, deformada, degradada del mundo y del hombre, conforma una nueva realidad, que sustituye a la realidad sensible que todos conocemos. Esta nueva realidad requiere una lengua nueva.

En los entremeses, no en todos, pero sí en muchos, se manifiesta esta necesidad, que resuelve mediante la formación de un lenguaje de efectos cómicos, logrado en el léxico, mediante la creación de nuevos vocablos y nuevas expresiones que amplían y enriquecen los campos semánticos. Hemos hecho un recuento de las nuevas voces y frases adverbiales, de las formaciones mediante apareamiento de núcleos y modificadores que en la realidad resultan imposibles. Tres entremeses se destacan por esta creación: *La venta*, *El marido fantasma* y especialmente *El zurdo alanceador*. En este entremés, al referirse a los calvos, se despliega en abanico una familia de palabras que constituyen, por sí mismas, un campo de significación: calvinos, calvanos, calvísimos calvudos, antojicalvos, chúrrete-calvete; la calva es una «coronilla en cueros», y los calvos son «perros chinos». Hay distintos tipos de calvas: calva Anás, calva Herodes, calva Judas; hay calvas lucias «teñidas con ribete». Entre los distintos tipos de calvos está el que nunca se saca el sombrero: por eso es «gorra eternal», «gorra fija», «gorra perdurable», «regatón de gorra», «bonete sempiterno»; lleva la «calva a oscuras»; nunca saluda para no descubrirla, y por esto lo califica de «estreñido de sombrero», etc.

Por su parte, las viejas son, en este mismo entremés, «niñas pintadas y añadidas», «carreteras del tiempo»; disimulan su calvicie con «guedejas en pena», es decir, con pelucas hechas con cabello de difuntas; a estos rizos hay que decirles -167- misas. De noche, la «vieja orejón encamisada» se pone «sobre caraza agüela cara nieta», es decir, la mascarilla de afeites. En *La ropavejera* la vieja «habla con muletas» y «calza las encías / ... / con dientes de alquiler, como las mulas» ("usa dientes postizos"). En *La venta* hay colchón

«... que en dos instantes  
pasa a chinche a una escuadra de estudiantes»;

y la Grajal es moza

«que, con dos miraduras delincuentes,  
*pasa a pestaña* infinidad de gentes»,

calcadas ambas expresiones sobre el modelo *pasar a cuchillo*.

Podríamos seguir enumerando diversas manifestaciones lingüísticas de originalidad innegable, que revelan la agudeza, el extremado ingenio de su autor. Y que hacen, a veces, tan difícil la comprensión de estos textos, algunos de los cuales figuran entre los más complejos de la literatura española.

### 3. LAS TÉCNICAS

#### 3.1. *Desrealización y deshumanización*

Uno de los caracteres atribuidos al subgénero del entremés es el del realismo; mejor dicho, el del costumbrismo. Personajes generalmente urbanos, tipificados por cierto, pero inmersos en lo cotidiano. Nada de esto en Quevedo, cuyas piezas se caracterizan por una marcada desrealización. Ya hemos dicho cómo *El marido fantasma* pertenece en parte a la literatura visionaria, que Quevedo lleva a su culminación en los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*. Este carácter de deshumanización y desrealización opone los entremeses de Quevedo a todos los del Siglo de oro; es característica casi constante en todos ellos, pero sobresale en *El marión*, *El niño* y *Peralvillo de*

*Madrid y La ropavejera*. Este entremés es, a nuestro entender, la pieza más significativa -168- en este sentido. Propone una visión alucinante: la vieja no vende ropa, es «ropavejera de la vida». Vende pedazos de cuerpos humanos, a los cuales también remienda:

«Yo vendo retacillos de personas,  
yo vendo tarazonas de mujeres,  
yo trastejo cabezas y copetes,  
yo guiso con almíbar los bigotes.  
Desde aquí veo una mujer y un hombre  
-nadie tema que nombre-  
que no ha catorce días que estuvieron  
en mi percha colgados,  
y están por doce partes remendados».

Después de un diálogo introductorio entre Rastrojo y la vieja, en el que ella da cuenta de su condición («soy calcetera yo del mundo todo...»), sigue el cuerpo del entremés y el epílogo que lo cierra. El cuerpo del entremés consiste en el desfile de los que van a comprar: a) Doña Sancha alquila una dentadura «que no ha servido sino en una boda»; b) Don Crisóstomo busca dos piernas y tintura para pelo y barbas; c) la Dueña Godínez quiere casarse y pide que se la rejuvenezca, cosa que se logrará hirviéndole la cara en dos lejías; d) Ortega, el capón, pide dos dedos de bozo y elementos para aparentar virilidad, por lo cual la vieja lo manda al vestuario de los gallos; e) Doña Ana, que dice no tener todavía 22 años, atribuye a melancolía el haber perdido los dientes, el tener mordiscadas las facciones, etc., y la vieja promete remudarle la cara.

En el epílogo los músicos piden a la vieja que remiende los bailes viejos, como el rastro, zarabanda, rastrojo, etc. Salen los bailarines y la vieja les va limpiando las caras con un paño.

Esta obrita risueña tiene un trasfondo inquietante y complementa una de las técnicas del retrato muy cultivadas por Quevedo: el retrato humano formado por elementos no extrahumanos, sino humanos, pero cambiados de lugar y sin

conexión los unos con los otros. El intercambio de partes -169- del cuerpo produce, como en el caso de los elementos extrahumanos, un efecto monstruoso. Si somos capaces de visualizar este tipo de retrato, asistiremos a una metamorfosis aterradora. Aquí, además, subyace el tan mentado tema de la hipocresía, la simulación de lo que no se es ni se tiene: el capón que quiere parecer viril, la vieja que quiere rejuvenecerse, la desdentada que alquila los dientes; hasta las piernas de don Crisóstomo no le pertenecen. ¿En qué consiste la realidad de la figura humana? Recurso surrealista el de Quevedo, que en otras obras llega a resultados admirables, como en el *Sueño del Juicio Final*, cuando los muertos que resucitan para presentarse ante el tribunal del Juicio buscan sus miembros y facciones para constituirse nuevamente.

¿A qué apunta Quevedo con sus entremeses? Al mismo blanco al que apunta el resto de su obra satírica y burlesca: la representación de su peculiar visión del mundo y de los hombres. El mundo es un teatro y nosotros somos las figuras. Hipocresía, ilusión, mentira. La vieja imagen a la que Calderón dio forma definitiva y magistral en su auto famoso, está también en Quevedo. En su *Epicteto traducido* (1634), dice en el capítulo XIX:

«No olvides que es comedia nuestra vida  
y teatro de farsa el mundo todo,  
que muda el aparato por instantes,  
y que todos en él somos farsantes.  
Acuérdate que Dios, de esta comedia  
de argumento tan grande y tan difuso,  
es autor que la hizo y la compuso»<sup>145</sup>.

## **Lope o la multiplicidad de estilos**

Don Ramón Menéndez Pidal, en un ensayo iluminador como todos los suyos<sup>146</sup>, afirma en las primeras líneas: «La producción de Lope de Vega puede dividirse cronológicamente en dos partes: época de convivencia con Cervantes y época de convivencia con Góngora».

En estas dos épocas Lope cultiva dos clases de poesía: una poesía natural (metros cortos castellanos) en que predomina el concepto neoplatónico de la naturalidad, y una poesía docta (metros italianos) en que campea el concepto neoaristotélico de la poesía como ciencia de las ciencias.

Dos breves citas pueden ilustrarnos sobre dos ideales de lengua característicos: el de Cervantes (siglo XVI, Renacimiento), y el de Góngora (siglo XVII, Barroco). En la segunda parte del *Quijote*, capítulo 26, dice Maese Pedro a su ayudante: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Y Góngora, en carta en la que responde «sin saber a quien» (¿setiembre de 1612 o 1613?), afirma:

-172-

«Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda».

Si, como afirma Menéndez Pidal, el decenio 1605-1615, «Sirve de zona divisoria, pues en él se superponen un final y un comienzo decisivos en la evolución del español áureo», Lope de Vega está situado en un momento crucial de la lengua y las letras de España. Tradición y novedad tironean de sus preferencias. Lope, con su increíble capacidad versátil, con su inmenso poder de asimilación, navega cómodamente en todas las aguas, cultiva todos los géneros poéticos, ensaya todos los estilos, y es capaz de expresarse auténticamente en todos ellos.

## Lope, poeta popular

Vossler considera a Lope «el poeta popular más grande de su nación». Por cierto que nadie se identificó como él con la poesía tradicional y anónima de su tierra.

«Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género [el de los romances], no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación»<sup>147</sup>.

José F. Montesinos, en su prólogo a la edición de poesías líricas de Lope (t. I), se ha referido con clarividencia al proceso mediante el cual Lope «transfigura en motivo poético cualquier episodio trivial de su existencia», y ha procurado establecer -173- en qué medida esto es válido para muchos de sus romances, especialmente los pastoriles. «El carácter fundamental -agregaría éste: sobre literatura, sobre los elementos acarreados por una tradición, la nota personal siempre»<sup>148</sup>.

Dejemos el romance artístico, en el que el poeta recurre a formas populares que colma de contenido personal, y echemos la vista sobre tanta pieza poética en que Lope, como un juglar genial, crea poesía de corte auténticamente popular, respondiendo a la apetencia colectiva, interpretando el alma de su pueblo y ofreciéndole frutos que parecen madurados en una larga tradición anónima. Así pudo Menéndez y Pelayo afirmar que *Peribáñez* está elaborada sobre una copla anónima popular, incluida en el romance del acto II:

«Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla  
que al Comendador de Ocaña  
con la suya guarnecida».

Montesinos, en su excelente introducción a la edición de esta comedia, realizada juntamente con Charles V. Aubrun<sup>149</sup>, sostiene que no quedan rastros de cantar popular alguno referido a Peribáñez, pero admite la posibilidad de la hipótesis, pues Lope tejió algunas de sus comedias partiendo de cantarcillos anónimos. Es el caso de *El Caballero de Olmedo*, que elabora apartándose por completo del hecho real, pero basándose en la seguidilla popular, a la cual asigna nuevo y poético sentido<sup>150</sup>:

«Esta noche le mataron

-174-

al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo».

Así está transcripto en el *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, de Alfonso López de Haro (1622), que relata el hecho histórico en su libro IX, capítulo VII<sup>151</sup>. Pero Lope reelabora el cantar, agregándole un pequeño toque, un *que* inicial:

«Que de noche le mataron

al caballero...».

que lo reviste de sugestión e intemporalidad, de «duende», como dice Amado Alonso<sup>152</sup>.

Esta posibilidad de creación dentro de los cánones populares, esta reelaboración de lo popular mediante variantes, se da con frecuencia en Lope: cantares de boda, de bautizo, de siega, de labranza, serranas, seguidillas...

En *La serrana de la Vera* (1617) desarrolla el estribillo popular

«Salteome la serrana  
junto al pie de la cabaña»

siguiendo las líneas de un romance tradicional; allí donde el romance, describiendo a la serrana, dice:

«blanca, rubia, ojimorena»

Lope varía, quizá para adaptarse mejor al tipo ideal de la mujer renacentista:

«ojizarca, rubia y blanca».

-175-

Menéndez Pidal y María Goyri, en su edición de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara<sup>153</sup>, han señalado la semejanza de la pieza de Lope con la primera y segunda serranas del Arcipreste de Hita y con la primera y cuarta del Marqués de Santillana. Lope no ha olvidado utilizar expresiones propias del género, como «luchando a brazo partido», ni localizar el hecho geográficamente para darle sabor de autenticidad: «viniendo de Talavera».

En otras oportunidades ha utilizado Lope esta forma de poesía popular. En *La mayor virtud de un rey* (acto II), la serrana, convertida en barquera, y en lengua galaico-portuguesa, exige al caminante la paga por adelantado para hacerle pasar el río:

«-*Barqueiriña fermosa, passaime*

*da banda d'alem do río Tejo,  
nome de Jesús.  
-Si trazéis dinheiro, eu vos passaréi.  
-¿E si non le tenho? -Non vos passaréi,  
nome de Jesús.  
-¿Nãõ? -Nãõ.  
-Y entãõ, ¿qué faréi?  
-Em la praya vos ficaréis»<sup>154</sup>.*

El poeta utiliza en esta muñeira dialogada versos de gaita gallega.

El tema de la serrana salteadora ha sufrido reelaboraciones cultas. El mismo Lope, en *El peregrino en su patria* (1604) incluye una epístola a Camila Lucinda, en tercetos, «Serrana hermosa, que de nieve helada»<sup>155</sup>, en que el poeta se finge un caminante que llega a la montaña. Y llama a su amada, además -176- de «serrana hermosa» y «salteadora gentil», «divino basilisco», «lince hermoso», «nube de amor», etc., expresiones que revelan el tono altamente culto del poema.

Y veamos un ejemplo más: el trébole. En el *Cancionero general* de 1600 figura una versión anónima del trébole, incluida en una ensaladilla.

«¡Trébole, ay Jesús, cómo güele,  
trébole, ay Jesús, qué olor!  
Trébole de la niña dalgo  
que amaba amor tan loçano,  
tan escondido y celado,  
sin gozar de su sabor.  
¡Trébole, ay Jesús, cómo güele,  
trébole, ay Jesús, qué olor!»<sup>156</sup>.

Lope ha reelaborado esta forma popular en dos ocasiones: en *Peribáñez*, acto II (entre 1609 y 1612) y en *El capellán de la Virgen*, acto III (entre 1619 y 1622). En ambos casos es cantado por labradores de la Sagra de Toledo. El

estribillo ha sido absolutamente respetado; en la reelaboración de *Peribáñez* la lengua es llana, natural, con un dejo picaresco, como corresponde a este tipo de poesía:

«Trébole de la viuda  
que otra vez casarse espera,  
tocas blancas por defuera  
y el faldellín de color».

En *El capellán de la Virgen* la reelaboración demuestra un grado más avanzado de cultismo, que se revela en figuras y metáforas:

«Trébole de la doncella  
cuando casarse desea,  
-177-  
que es cogollo de azucena  
y flor del primer amor».

o cuando compara a la casada con la «hermosa garza / que está temiendo el azor», utilizando aquí un tema grato a la poesía amorosa de cancionero, y que San Juan de la Cruz vertió a lo divino.

Si la esencia de lo tradicional está en la reelaboración de la poesía por medio de variantes, Lope se comporta en estos casos como un integrante del pueblo, animado de estro poético.

## **Lope y la poesía cortesana del siglo XV**

Desde temprano manifiesta Lope, en forma expresa, su preferencia por los metros castellanos, que levanta sobre los italianos. En el prólogo a *El Isidro* (1599), poema escrito en quintillas, dice:

«... no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro; que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo se pasan al extranjero, como más largo y licencioso; y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitarlas... llamando nuestras coplas castellanas barzeletas o frótoles, que mejor las pudieran llamar sentencias y concetos, desnudos de todo cansado y inútil artificio. ¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza? Perdone el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentase Castillejo, festivo e ingenioso poeta castellano...»<sup>157</sup>.

Aparece aquí ya la palabra «conceto», en la que va a insistir con frecuencia; la copla castellana es el metro ideal -178- para manifestar una agudeza. Y admite sin retaceos su absoluta superioridad sobre el verso largo italiano. No deja de llamar la atención el hecho de que un año antes hubiese salido de las prensas *La Arcadia*, ilustre exponente del petrarquismo preciosista.

Veinte años después, la lucha enconada contra los gongoristas le hace volver los ojos a la poesía tradicional castellana, hacia el Cancionero del siglo XV, pero su criterio es entonces más elástico. La *Introducción a la justa poética en honor del bienaventurado Isidro*, celebrada en Madrid el 19 de mayo de 1620 y de la que Lope fuera director, es citada como testimonio de la actitud del poeta hacia la poesía culta del siglo XV. Aquí muestra su admiración por el «concepto», por el pensamiento ingenioso o *agudeza* que, revestido de formas imperfectas, resplandece en la poesía de esa centuria:

«Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueron aquellos ingenios maravillosos, y en razón de la bárbara lengua que usaban...»<sup>158</sup>.

Poco más adelante insiste en el «grosero lenguaje», vehículo de «divinos pensamientos», «agudos epigramas», «donaires y agudezas». Y cita como ejemplo la famosa copla del Comendador Escrivá, incluida en el *Cancionero general*:

«Ven, Muerte, tan escondida...»

Lope no nombra a Escrivá, sino que se refiere a la copla como «este pensamiento de los antiguos», y tampoco la transcribe fielmente, sino con variantes<sup>159</sup>.

-179-

La palabra «concepto» está frecuentemente en la pluma de Lope. Cabe preguntarse qué es para él el concepto. Andrée Collard afirma que «no es fácil formarse una idea de lo que pensaban los españoles del XVII sobre la esencia del *concepto*. Aunque se empleaba mucho, no existe definición sistemática antes de Gracián»<sup>160</sup>. Gracián, en efecto, hacia mediados del siglo, en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso 2.º) lo definirá como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Para Lope *concepto* es la agudeza, el pensamiento ingenioso; pero es evidente que ese pensamiento debe manifestarse mediante la correspondencia de dos ideas. De ahí los ejemplos que aduce para ilustrarlo, en los que se enlazan dos ideas, mediante juegos de palabras o contraposiciones. De cualquier manera, lo que es evidente en las palabras de Lope es el claro y tajante deslinde de

significante y significado, de materia y forma: pensamiento ingenioso, forma grosera. Gracián, al diferenciar la vieja de la nueva poesía manifiesta ideas muy semejantes:

«Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquéllas todo lo echaban en conceptos, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así no tienen tanto fruto de agudeza» (Discurso 25).

-180-

Lope, en otro momento, definirá los *conceptos* como «imágenes de las cosas» y alabará siempre el pensamiento esquematizado, sintetizado, que en realidad se opone a la estética del tiempo, que tiende a diluir la idea en las «hojas de las palabras».

En 1630 publica Lope su *Laurel de Apolo*. En la Silva IV vuelve al tema de los metros españoles e italianos. La actitud de 1588 ha cambiado; Lope, en una postura menos combativa y más justa, ha de dar a cada cual lo suyo. Reconoce las peculiaridades de cada tipo de verso y sus ventajas. Así, dice, en las coplas castellanas se pueden escribir altísimos conceptos,

«pues en tan poco espacio a decir viene  
lo que en todo un soneto,  
que de la conclusión forma el conceto»<sup>161</sup>.

Pero el verso largo, «que trujeron / Boscán y Garcilaso» merece

«... con razón la monarquía  
de la heroica poesía,

por ser su exornación inaccesible,  
a que no se levantan, ni es posible,  
las coplas castellanas»<sup>162</sup>.

Son las mismas ideas que diez años antes expusiera en la *Introducción a la Justa poética*, pero más sistematizadas y más claras.

Por supuesto, se ha sentido tentado más de una vez de componer al estilo cancioneril. Sirva de ejemplo el monólogo de don Rodrigo en el acto I de *El Caballero de Olmedo* (entre 1620 y 1625). Lope ha pasado los 55 años cuando escribe esta bellísima tragicomedia. Don Rodrigo, rechazado por doña Inés, recita tres décimas («las décimas son buenas para quejas»), en las que juega con los conceptos muerte-vida, -181- tan caros a la poesía cortesana del siglo XV, a los que agrega un tercero: el amor.

«Para sufrir el desdén

que me trata desta suerte,  
pido al amor y a la muerte  
que algún remedio me den.  
Al amor, porque también  
puede templar su rigor  
con hacerme algún favor;  
y a la muerte porque acabe  
mi vida; pero no sabe  
la muerte, ni quiere amor.

Entre la vida y la muerte

no sé qué medio tener,  
pues amor no ha de querer  
que con su favor acierte;  
y siendo fuerza quererte  
quiere el amor que te pida  
que seas tú mi homicida.  
Mata, ingrata, a quien te adora;  
serás mi muerte, señora,  
pues no quieres ser mi vida.

Cuanto vive, de amor nace,  
y se sustenta de amor;

cuanto muere es un rigor  
que nuestras vidas deshace.  
Si el amor no satisface  
mi pena, ni la hay tan fuerte  
con que la muerte me acierte,  
debo de ser inmortal,  
pues no me hacen bien ni mal  
ni la vida ni la muerte».

(vv. 461-90)

Lope expone este juego conceptual en décimas espinelas, forma nueva creada a fines del siglo XVI por Vicente Espinel. Es una travesura de su ingenio, que demuestra la honda raigambre castellana de la espinela, introducida tempranamente en su teatro. Materia antigua en forma moderna; el vino viejo -182- en odres nuevos.

Queda por advertir que el estilo cancioneril está utilizado en esta obra con fines de reconstrucción histórica: la acción de *El Caballero de Olmedo* transcurre en el siglo XV.

### **Lope, poeta petrarquista**

*La Arcadia* (1598) es la obra más representativa del petrarquismo lopesco. Lope ha asimilado la lección de Petrarca, o, quizá mejor, de los petrarquistas. Al hablar de petrarquismo aludimos a un petrarquismo de formas y a un petrarquismo de contenidos. Los continuadores y herederos de Petrarca exageraron ciertas características formales, estereotiparon ciertas maneras expresivas; pero no siempre acertaron en la exposición del estado anímico amoroso, en el buceo y análisis constante de los estados del alma, en el casto sensualismo de la lírica del cantor de Laura. Es Fernando de Herrera, sin lugar a dudas, dentro de España, el más insigne representante del petrarquismo como herencia directa de Petrarca. Lope dice, en el *Laurel de Apolo*: «Herrera,

que al Petrarca desafía»; y en el ensayo *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (1602), al elogiarlo, habla de la «castidad de su lenguaje»<sup>163</sup>.

Lope, en *La Arcadía*, se nos muestra perfecto conocedor del petrarquismo y rinde tributo a la moda imperante: manierismo, artificiosidad esencial pacientemente elaborada, utilización de imágenes manidas y metáforas caducas al servicio de una naturaleza concebida pictóricamente, pero no dinámicamente, y de un ideal de belleza femenina estereotipado. Lugares comunes, decadentismo, insinceridad, exceso de composición. Y, sin embargo, obra de arte en muchas de sus piezas, de alta y profunda hermosura. Lope revitaliza lo gastado, infunde aliento joven a lo decrepito y muerto, -183- flexibiliza lo desvitalizado y rígido. El soneto incluido en el libro I, que recita Olimpio ante Isabella y Menalca,

«No queda más lustroso y cristalino»

ha sido debida y minuciosamente analizado por Dámaso Alonso<sup>164</sup>, quien ha señalado y esquematizado sus juegos estilísticos, revelando su compleja arquitectura. Sabemos que este soneto está confeccionado sobre un esquema, que Lope se comporta en él como un hábil sistematizador de una materia preexistente, que nada ha sido librado a la espontaneidad. Pero su lectura, dejando de lado estas consideraciones, nos depara una sensación de gracia riente. Lope introduce una columna de aire fresco y saludable en la exánime suntuosidad del museo petrarquista.

No siempre alcanza el petrarquismo de Lope esta alta calidad: la Canción de Galafrón *A las lágrimas*, libro segundo, muy bella en algunos aspectos, nos presenta un ejemplo de lo que es el manierismo frío y exhausto. Su artificiosidad está anunciada en las palabras que la preceden: Belisarda llora la ausencia de Anfriso: «... los ojos [que] fijos en la tierra, de cuando en cuando la cubrían de aljofarado rocío, no con pequeña admiración de las flores, que al

principio de la noche imaginaban el alba». Siguen nueve estancias de 17 versos y el envío. La sexta, que comienza:

«Lágrimas que mi cielo escurecisteis»

es un verdadero cajón de sastre. Allí se mezclan, sin concierto, lugares comunes, contraposiciones mil veces repetidas (muerte-vida, hielo-fuego, bien-mal, pena-gloria), parejas de sinónimos y una buena cantidad de sustantivos gratos al petrarquismo: rocío, cristal, aljófara, perlas... El poeta intenta distribuir este material sobre un esquema diseminativo-recolectivo, también convencional; pero no logra dar sentido a -184- la composición y la estrofa resulta coja y falta de unidad. De todo hay en Lope.

### **Lope, poeta didáctico y erudito**

El didactismo es una vertiente del talento poético de Lope. Desde sus primeras obras se advierte la tendencia a instruir al lector, ya en cuestiones agrícolas, ya gramaticales, filosóficas, astrológicas, etc. Se ha indicado reiteradamente la incidencia de este aspecto sobre el enriquecimiento del léxico lopesco, quizá el más amplio de la literatura española.

El didactismo, tan caro al pensamiento renacentista, entronca con la doctrina de la erudición poética, cuyo máximo representante en el siglo XVI es Herrera: «... ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que fuese fácil a todos y no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de cosas», dice Herrera en su *Respuesta* al Prete Jacopín. El poeta debe ser sabio. La poesía es la ciencia de las ciencias. Lope, siguiendo esta teoría, aspira a ser «científico poeta». Carrillo y Sotomayor, muerto en 1610, escribe su *Libro de la erudición poética* que aparece, póstumo, en 1611. La erudición no debe ser sólo un vasto caudal de conocimientos literarios necesarios al

oficio de poeta, sino, como dice Herrera, «conocimiento de cosas». De ese conocimiento por parte del poeta ha de derivar la dificultad de los conceptos, y de ella la oscuridad. La oscuridad que preconiza Herrera es, pues, una oscuridad erudita. Jáuregui, en su *Discurso poético* prefiere llamarla *dificultad*. Porque en cuanto a las palabras, proclama Herrera la claridad como condición indispensable:

«... debe ser la claridad que nace de ellas [de las palabras] luciente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura ni intrincada, no forzada, no áspera y despedazada; mas la oscuridad que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más -185- con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas»<sup>165</sup>.

Lope se pliega a estas ideas de Herrera: *perspicuidad* (claridad formal) y *dificultad* (oscuridad erudita), que surge del saber del poeta.

Lope no oculta su saber; por el contrario, suele simularlo. En *La Arcadia* hace gala de sus conocimientos agrícolas, aconsejando sobre los cultivos en largas enumeraciones de plantas y frutos; habla de astrología, reparte horóscopos entre los pastores. En el Libro V, cuando Polinesta lleva a Anfriso y Frondoso al palacio de las letras y las artes, aparecen en figura de doncellas, la Gramática, la Lógica, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, la Astrología, y finalmente la Poesía, que explican en verso el objeto de la ciencia que representan y su utilidad. Y ahí leemos cosas tan poéticas como ésta:

«Las letras y las partes que contiene  
la oración, con la sílaba y acento,  
la ortografía que a ilustrarla viene,  
la etimología y barbarismo cuento...».

Esta joven, la Gramática, habla finalmente del régimen del verbo, de neutros, deponentes, participios, pronombres, etc., etc. Y no digamos nada de la Aritmética, que se refiere a numerante y numerado, figura, línea, cúbico, cuadrado... Al final de *La Filomena* se complace en desplegar sus conocimientos musicales; dirigiéndose al ruiseñor le incita a continuar su canto:

«Canta, fénix del bosque, canta, alado  
espíritu...»

y alude a los géneros cromático, diatónico y enarmónico, -186- a puntos e intervalos, semitonos, diesis (cuartos de tono) y redobles (trinos), semínimas y claves, revelando el conocimiento del sistema griego (o, por lo menos, de su nomenclatura), vigente entonces, y que Lope habría aprendido en las obras de los tratadistas españoles del siglo XVI.

Dámaso Alonso, en el ensayo citado, dedica algunas páginas a estudiar el famoso soneto del acto I de *La dama boba* (1613), después incluido en *La Filomena* y en *La Circe*. Duardo lo recita en la tertulia de la sabia Nise:

«La calidad elemental resiste  
mi amor...»

Rudolph Schevill, en su edición de la comedia<sup>166</sup>, afirma que este soneto es totalmente burlesco. Montesinos<sup>167</sup>, basándose en el comentario del mismo Lope expuesto en la *Epístola a don Francisco López de Aguilar*<sup>168</sup>, también incluida en *La Circe* (1624), sostiene con toda razón la seriedad del soneto y de la escena en la que va incluido, «muy típica de la manera didáctica de Lope», y

agrega que este soneto «enrevesado y abstruso, pero ni culterano ni conceptista» es consecuencia de una nueva manera de Lope. Lo evidente es, sin duda, la preocupación del poeta por aclarar el sentido de este poemita en el cual se expone la teoría amorosa de los tres fuegos (elemental, celestial y angélico), según una fuente precisa citada por el mismo Lope en la *Epístola* que lo comenta: el *Heptaplus* de Pico della Mirandola.

De este estilo didáctico nos da Lope una preciosa muestra en la *Epístola a Fray Plácido de Tosantos* incluida en *La Circe*<sup>169</sup>. En ella expone, de manera concisa, clara e instructiva, la teoría del amor neoplatónico tal como la explayan León Hebreo en sus *Diálogos* y Castiglione en *El Cortesano*. El fragmento a que aludimos y que comienza:

-187-

«Nunca el que casto de su amor se inflama»

comprende 16 tercetos y sigue paso a paso la abreviada y bellísima exposición de Castiglione en el Libro IV de su obra. El poeta, liberado de todo afán decorativo y plástico, sin exornos, en lengua elevada y precisa, explica el proceso amoroso que se inicia con la contemplación de la hermosura de la cosa amada y termina en la unión mística con Dios, pasando por la abstracción de la idea de hermosura terrena, la contemplación interior de la ideal belleza y finalmente:

«Con esto, ardiendo el alma en un sagrado  
deseo de juntar su entendimiento  
particular y propio al siempre amado,  
universal, divino fundamento  
de la ideal belleza soberana,  
reposa en su Hacedor su pensamiento».

El alma ha llegado a Dios, su centro, en el cual reposa. Todas las cosas materiales y espirituales tienden a su esfera, donde encuentran el descanso. ¿Lo encontró Lope alguna vez?

Lope tiene más de 60 años cuando publica los *Triunfos divinos* (1625) donde leemos este hermosísimo soneto:

«Si fuera de mi amor verdad el fuego,  
él caminara a tu divina esfera;  
pero es cometa que corrió ligera  
con resplandor que se deshizo luego.  
¡Qué deseoso de tus brazos llevo  
cuando el temor mis culpas considera!  
Mas si mi amor en ti no persevera  
¿en qué centro mortal tendrá sosiego?  
Voy a buscarte y cuanto más te encuentro  
menos reparo en ti, Cordero manso,  
aunque me buscas tú del alma adentro.  
Pero dime, Señor: si hallar descanso  
no puede el alma fuera de su centro,  
y estoy fuera de tí, ¿cómo descanso?»<sup>170</sup>.

-188-

El poeta nos muestra la imperfecta y mutilada escala amorosa por la que asciende su alma. ¿Por qué no persevera en su amor divino? ¿Por qué su espíritu se resiste a la entrega total y definitiva que le aseguraría el sosiego? En muchas composiciones nos ha presentado Lope sus crisis de conciencia, su lucha interior denodada e infructuosa, su ansia de vuelo y su contrición sincera. Pero en el soneto citado más que en ninguna otra, el poeta nos revela la diferencia que va de lo sabido a lo vivido, y el desasosiego de su alma versátil y pecadora. Nueve años más tarde, en 1634, en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, confesará:

«Ni es centro el cuerpo del amor heroico,  
aunque no soy platónico ni estoico»<sup>171</sup>.

Es, sencillamente, viejo. Los años han podido más que toda filosofía. Lope tiene 72 años.

### Lope, poeta culterano

He aquí a Lope en lucha abierta contra el culteranismo<sup>172</sup>. Ya en 1604, en la *Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo*, incluida en las *Rimas*, hay un primer ataque burlesco a los escritores de su tiempo, que clasifica cuidadosamente, entre los cuales distingue a los «que por lo hinchado se desvelan».

«Éstos veréis que pintan una guerra  
llena de escolopendrios y de grifos  
llamando a Escila latitante perra»<sup>173</sup>.

-189-

En unos cuantos tercetos reúne Lope una buena cantidad de sustantivos y adjetivos con los que pretende caracterizar el lenguaje de los cultos. A este ataque temprano, en el que le han precedido otros autores, han de seguir otros, que se intensifican después de 1620. En *El desdén vengado* (1617), en la *Relación de las fiestas de la canonización de San Isidro* (1622), en la *Epístola al doctor Gregorio de Angulo* incluida en *La Filomena* (1621), en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado* incluida en *La Circe* (1624), en el *Laurel de Apolo* (1630), en *La Dorotea* (1632), en las *Rimas del Licenciado Burguillos* (1634)...

Por lo general, la crítica de Lope va dirigida contra la latinización de la lengua y el uso de voces nuevas que convierten la poesía en un verdadero jeroglífico. A veces ridiculiza el uso del hipérbaton: «Que esté en Xetafe el concepto / y en Viscaya las palabras»<sup>174</sup>, o la oscuridad de estos «poetas esfinges». En su *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* (1617) anota:

«Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua»<sup>175</sup>.

Con lo cual Lope demuestra su adscripción a las ideas de Herrera con respecto a la oscuridad, expuestas en sus *Anotaciones*, y que ya hemos citado. Es la poesía de Herrera la que Lope propone como modelo: «Ésta es elegancia, ésta es blandura y hermosura dignas de imitar y de admirar».

Lope, que hasta ese momento ha sufrido con paciencia los ataques de Góngora y los suyos, se justifica: «porque realmente... más se aplica este corto ingenio mío a la alabanza -190- que a la reprensión...». Pero el «cisne andaluz», el «claro cisne del Betis» se transformará bien pronto en la «calavera cisne», en el «cadáver vivo». Lope se decide a una lucha sin cuartel contra los «culteros» y contra el mismo Góngora.

Fundamentalmente critica Lope el léxico, la trasposición y la oscuridad originada por el juego formal:

«Hubo poetas esfinges  
buenos para Edipo y Tebas,  
con enigmáticas frasis,  
con enfáticas licencias»<sup>176</sup>.

Pocas veces se ha referido a otros aspectos, aunque en el Combate octavo de la relación de la Justa con motivo de la canonización de San Isidro, utiliza con fines satíricos algunas fórmulas sintácticas y estilísticas gongorinas ya estereotipadas: A si no B, A ya que no B, no A sí B, etc., fórmulas que Dámaso Alonso estudió en su libro ya clásico *La lengua poética de Góngora*.

En cuanto a que Lope haya comprendido el profundo valor estético que la imagen y en especial la metáfora tienen en el arte gongorino, es prueba elocuente el afán de innovación que, en este sentido, advertimos en sus poemas posteriores a 1620. Es la exacerbación metafórica de los culteranos lo que Lope critica:

«No niego la exornación  
ni las figuras les niego;  
la moderación alabo  
y los excesos condeno»<sup>177</sup>.

En la introducción a la *Justa poética en honor de San Isidro, con motivo de su beatificación* (1620), al elogiar la lengua de Herrera señala especialmente que «su cultura no fue con -191- metáforas de metáforas ni tantas transposiciones» e ilustra este concepto con el soneto *Rojo sol que con hacha luminosa*, uno de los más hermosos del poeta sevillano<sup>178</sup>.

Un estudio minucioso de la lengua y los modos expresivos de Lope en sus obras líricas posteriores a 1620 nos llevaría a determinar en qué medida aprovechó lo mismo que criticaba. No es necesario remontarse a estos versos de su *Égloga Amarilis* (1633):

«¿Quién como labra la ciudad de cera  
y del muro de corcho sale al prado  
de aljófara y de flores matizado,

la dulce primavera  
al ronco son de las volantes cajas,  
blando susurro de sus trompas bajas?»<sup>179</sup>.

para comprender que existe en Lope una búsqueda de nuevos caminos. Dámaso Alonso ha señalado<sup>180</sup> que mucho antes de esa fecha su tensión lírica se eleva, hay un «aumento de temperatura poética», aunque esto se manifieste esporádicamente. También Menéndez Pidal anota: «Estas imitaciones dispersas no constituyen estilo; son la golondrina sola que no hace verano». «Lope nunca es -como alguien dice- culterano... siente sólo algunas tentaciones de cuando en cuando»<sup>181</sup>. Pero lo cierto es que la lectura de *La Circe* (1624) por ejemplo, nos sumerge en una atmósfera poética diferente de la que respiramos en *La Arcadia* o *El Isidro*. Sentimos que el poeta, artificioso o no, vigila la expresión, condiciona los impulsos, frena las intuiciones. Que esto condiga con su impulso creador, que se conjugue armoniosamente con él, es otro problema. Lope es un gran poeta narrativo y la tensión poética se afloja, cuando relata, por ejemplo, las peripecias -192- de Ulises; entonces su llaneza habitual vuelve por sus fueros; pero cuando describe, es evidente la voluntad de estilo, la búsqueda de una fórmula intermedia entre los desbordes barrocos del gongorismo y la naturalidad expresiva, fórmula cuyo resultado sería el logro de una forma natural enriquecida por las conquistas del manierismo culterano.

Como primer elemento asimilable, el léxico, el latinismo, el adjetivo de preferencia esdrújulo: cabellos *undívagos*, espada *belígera*, *ignífero* tridente, mar *undísono*, estatura *prócera*, golpe *venenífero*, *ínclito* Mecenas, resplandor *febeo*, negro *horro caliginoso*, noche *tímida intempesta*... Y algunas metáforas audaces: las manos de Circe son «áspides de nieve», y las velas de la embarcación «las alas de los árboles volantes».

En esta búsqueda de una fórmula que conjugue dos estilos, Lope no desdeña jugar con el hipérbaton, y como consecuencia la oscuridad, que no siempre proviene de la dificultad de los conceptos, señorea la estrofa:

«Tú, que pudiste dar con imperiosa  
voz (que tembló sin resistencia alguna  
el sol en su corona luminosa,  
y en su argentado cóncavo la luna)  
naturaleza no, mas prodigiosa  
forma a la humana, que corrió fortuna  
en el tirreno mar, con nueva forma  
en platónico cisne me transforma»<sup>182</sup>.

Pero a veces sentimos que ha acertado, que por un momento ha logrado el equilibrio maravilloso que nos brinda una octava perfecta:

«Dimos velas al viento sonoro,  
hinchada pompa de las lonas pardas;  
las flámulas pintadas el undoso  
piélago peinan libres y gallardas;  
las naves, con el céfiro amoroso,  
-193-  
juzgan las alas de los remos tardas,  
y como cisnes la nevada pluma  
desatando cristal, cortan espuma»<sup>183</sup>.

Octava en la que no faltan los latinismos, ni los esdrújulos, ni el hipérbaton, ni las metáforas, ni las ricas imágenes sensoriales, ni la hipérbole, ni el ablativo oracional, ni la rima poética «pluma-espuma», ni ese último endecasílabo bipartido, tan rico y compendioso, característico de la octava gongorina.

Menos que nunca elude Lope en esta época el manejo de los lugares comunes, los temas mitológicos, la ostentación erudita de su conocimiento del mundo grecolatino. Ejemplo claro de esto es su soneto

«De la abrasada eclíptica que ignora...»

incluido también en *La Circe*<sup>184</sup>, en el que campean los cultismos (eclíptica, intrépido), la alusión al mito griego (el de Faetón), las contraposiciones, las hipérbolos, el hipérbaton, etc. Este impulso evidentemente culterano flaquea pronto: a la pompa barroca de los cuartetos sigue, en los tercetos, un aflojamiento de tensión, que lleva finalmente al autor a explicarnos la clave de su poemita.

¿Podemos afirmar que Lope sea, en alguna época de su vida, esporádicamente, un poeta influido por la moda culterana, como anota Menéndez Pidal? ¿Podemos creer en un Lope gongorizado, «que se incluye él mismo en el tropel de los imitadores de que había hecho burla», como dice Vossler y sostiene Dámaso Alonso? Por nuestra parte nos inclinamos a aceptar la sinceridad de un Lope ansioso de encontrar una nueva manera expresiva, en la que se funden armoniosamente los valores positivos de todas las tendencias poéticas.

-194-

### **Lope, poeta de la naturalidad**

Desde temprano proclama Lope las excelencias del arte natural. Antes de 1603, en *El genovés liberal*, dice:

«El hacer versos y amar  
naturalmente ha de ser».

A partir de la reyerta entre culteranos y anticulteranos, la naturalidad es la bandera de combate de Lope y los suyos. «La vega es llana e intrincado el soto», dice él mismo en un soneto dirigido al poeta culterano Soto de Rojas, incluido en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Góngora, jugando

también con el nombre del poeta, satiriza: «Con razón Vega, por lo siempre llana». Cuando se desata la guerra literaria, Lope, heraldo de la reacción anticulterana, se convierte casi en un símbolo. «No sea Lope latino / mas fecundo escritor, dulce, divino», dice Quevedo.

Lope acepta esta posición y el problema de la naturalidad de la lengua (no siempre llevado por él a la práctica) se convierte en una preocupación didáctica. En la *Respuesta a un papel* anota: «Creo que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas el arte»<sup>185</sup>. Inmediatamente antes ha escrito: «... aunque no esté tan enervada la dulzura que carezca de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete». Es decir, que la naturalidad no descarta el ornamento, pero éste no debe asfixiarla. También en la *Égloga a Claudio* (1631) dada a la estampa en *La Vega del Parnaso* (1637) escribe:

«Un campo a quien cultura y arte faltan  
bárbaras flores sin labor matizan.  
.....  
y así, con sus preceptos y rigores  
cultiva el arte naturales flores»<sup>186</sup>.

Esta naturalidad cultivada por el arte es el ideal literario -195- de Lope, a despecho de su petrarquismo almibarado y de sus búsquedas culteranas. Lengua natural, tal como la proclama el siglo XVI, pero sin desdeñar el artificio, y poesía concebida en el espíritu de esa lengua, y sometida a sus leyes. Un arte que imite lo natural, un arte fuertemente entroncado con la vida, en el que los ornamentos, necesarios, no se conviertan en su fin esencial.

«Yo la lengua definiendo, que en la mía  
pretendo que el poeta se levante,  
no que escriba poemas de ataujía.  
Con la sentencia quiero que me espante

de dulce verso y locución vestida,  
que no con la tiniebla extravagante»<sup>187</sup>.

Y en la *Respuesta a un papel*:

«Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración... Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas... Las voces sonoras nadie las ha negado, ni las bellezas, como arriba digo, que esmaltan la oración, propio efecto de ella; pues si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable»<sup>188</sup>.

El estilo natural de Lope admite, claro está, todos los exornos, pero no su acumulación:

«También soy yo del ornamento amigo;  
sólo en los tropos imposibles paro»<sup>189</sup>.

-196-

dice en un soneto incluido en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*.

Es en este estilo en el que se dan las más altas expresiones líricas de Lope. Sirva de ejemplo la *Elegía a la muerte de Carlos Félix* (1612):

«pues a los aires claros

del alba hermosa, apenas  
salistes, Carlos mío,  
bañado de rocío,  
cuando, marchitas las doradas venas,  
el blanco lirio convertido en hielo  
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo»<sup>190</sup>.

No coarta el vuelo lírico ni la expresión de la desgarradora verdad, el hecho de que Carlos, el hijo muerto en la niñez, esté presentado como un pimpollo al amanecer, como un blanco lirio de venas marchitas<sup>191</sup>. Desde la raíz del sufrimiento, del grito ahogado por la resignación, asciende la metáfora que transfigura el dolor en belleza.

Lope, poeta petrarquista, Lope poeta culterano, Lope imitador de la poesía cancioneril, Lope poeta popular, Lope poeta erudito y didáctico, Lope poeta de la naturalidad... Montesinos opina: «Hubo en él un clásico y un romántico y un parnasiano y un simbolista».

¿Cómo resumir tantos adjetivos, tantas posiciones literarias? Por encima de todas ellas se yergue la figura de uno de los más grandes líricos de España: Lope poeta, simplemente.

-197-

△▽

## **Góngora y la poesía pura**

Góngora, como tantos otros poetas del Siglo de Oro, no editó su obra. Lo mismo ha ocurrido con la obra poética de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Quevedo, Baltasar del Alcázar... Antonio Rodríguez Moñino ha analizado este hecho curioso, y ha establecido la tradición manuscrita de la poesía lírica de entonces<sup>192</sup>.

A pocos meses de la muerte de Góngora, en diciembre de 1627, Juan López de Vicuña, que se dice amigo suyo, da a la estampa, en un volumen, la lírica de don Luis. Su nombre -el de Góngora- no figura en la portada, que dice solamente: *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*<sup>193</sup>. Tras esta publicación siguieron otras ediciones, muchas de ellas comentadas, que suscitan hasta hoy la atención de los eruditos. Pueden inscribirse en la lista de los comentaristas de Góngora a Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer de Salas y Tovar con sus *Lecciones solemnes*, José García de Salcedo Coronel, que desde 1629 hasta 1648 edita y comenta, escalonadamente, en cuatro -198- volúmenes, toda la obra del poeta<sup>194</sup>.

Ya en vida de don Luis, su obra, conocida en forma manuscrita, levantó una ola de reproches y de defensas. Toda esta masa, este aluvión de comentarios, favorables o adversos, o simplemente aclaratorios, constituye un interesantísimo documento no sólo del fervor apasionado que suscitan sus poemas, especialmente los mayores -*Polifemo*, *Soledades* y el *Romance de Píramo y Tisbe*- sino del esfuerzo de comprensión realizado desde la segunda década del siglo XVII para poner en claro una obra de dificultades ingentes y de lectura complicada. Obvio es señalar la contribución inmensa que estos exegetas han realizado para el conocimiento del sistema poético de don Luis, esfuerzo del que se benefician los comentaristas de este siglo, entre los que debemos señalar, como figura egregia, a Dámaso Alonso, que, apoyándose en el aporte de sus predecesores, ha contribuido más que nadie a la descodificación del mensaje poético de Góngora, y a su conocimiento.

¿Cuál es la actitud de la crítica contemporánea del poeta ante obra tan compleja? En general, todos advierten la existencia de dos épocas sucesivas: una, la primera, en que predominan obras jocosas de corte popular, en las que descuella una gracia estilizada incomparable; la segunda, a la cual pertenecen los grandes poemas, erizada de dificultades y signada por lo que entonces se considera un vicio: la oscuridad. De entre la gran masa de consideraciones de esta índole, hemos escogido en dos testimonios: el de Cascales en sus *Cartas filológicas*, y el de Lope de Vega en el opúsculo titulado *Respuesta a un papel*

*que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía.* Un humanista y un poeta excelso.

Dice Francisco de Cascales en la Epístola 8 de la década primera (escrita antes de 1626, pero publicada en 1634):

«... gustando de dar papilla a los demás poetas con esta *nueva secta de poesía*, ciega, enigmática y confusa, -199- engendrada en mal punto y nacida en cuarta luna. Porque, ¿quién puede presumir de un ingenio tan divino, que ha ilustrado la poesía española a satisfacción de todo el mundo, ha engendrado tan peregrinos conceptos, ha enriquecido la lengua castellana con frases de oro, felicemente inventadas y felicemente recibidas con general aplauso; ha escrito con elegancia y lisura, con artificio y gala, con novedad de pensamientos y con estudio sumo lo que ni la lengua puede encarecer, ni el entendimiento acabar de admirar, atónito y pasmado; *que había de salir ahora* con ambagiosos hipérbatos, y con estilo tan fuera de todo estilo, y con una lengua tan llena de confusión, que parecen todas las de Babel juntas, dadas para cegar el entendimiento y castigar los pecados de Nembrot?

¿Es posible, poetas, que no habéis conocido que esto ha sido hecho o para prueba de su ingenio... o para reírse de vosotros...? Y si acaso (lo que no pienso) habla de veras, y le parece que esta *nueva secta de lenguaje poético* debe ser admitida...»

Y más adelante, en la Epístola 10:

«Si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su *primer estilo* hubiera puesto su estatua en medio de la Helicon; pero con *esta introducción de la oscuridad* diremos que comenzó a edificar y no supo echar la clave al edificio... Por realzar la poesía castellana ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo de decir de una vez lo que siento, *de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas...*»<sup>195</sup>.

-200-

Lope de Vega, en la tal vez fraguada *Respuesta* incluida en *La Filomena* (1621), pero escrita con seguridad hacia 1617:

«El ingenio deste caballero [Góngora], desde que le conocí, que ha más de veinte y ocho años, en mi opinión (dejo la de muchos) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia, y tal, que ni a Séneca ni a Lucano, nacidos en su patria, le hallo diferente, ni a ella por él menos gloriosa que por ellos...

Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición y dulzura... Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso... enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas»<sup>196</sup>. «... y que no ofende al divino ingenio deste caballero, sino a la

opinión *desta lengua que desea introducir*<sup>197</sup>.

Pedro de Valencia, al recibir el manuscrito del *Polifemo* y la *Soledad I* que Góngora le ha enviado en mayo de 1613, pidiéndole su opinión, contesta al poeta en carta del 30 de junio del mismo año; refiriéndose a las «generosas travesuras» censura las que nacen

«no del ingenio de V. M. sino de cuidado y afectación contraria a su natural, que por huir y alejarse mucho del *antiguo estilo* claro, liso y gracioso de que V. M. solía usar con excelencia en las materias menores, huye también de las virtudes y gracias que -201- le son propias». «... También siguiendo esta novedad usa de vocablos peregrinos...»<sup>198</sup>.

Como se ve, tanto Cascales como Lope establecen claramente dos épocas sucesivas: a la primera corresponde el «príncipe de la luz» y a la segunda el «príncipe de las tinieblas».

La crítica positivista del siglo XIX mantuvo estos criterios exacerbándolos a veces. Sorprende en Menéndez y Pelayo, hombre de gusto certero excepto para el Barroco, una opinión tan descaminada como la que expone en su monumental *Historia de las ideas estéticas en España*, capítulo 10:

«Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, las *Soledades*, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma... Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia... Llegaba uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra

gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores, a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable como las *Soledades*... hiciese escuela...»

La generación de 1927 se propuso, entre otras cosas, la revaloración de la obra del gran cordobés. Esta tarea fue precedida por los estudios de una constelación de críticos insignes, entre los que figuran Alfonso Reyes, Lucien Paul Thomas, Walter Pabst, Miguel Artigas, R. Foulché-Delbosc, que no ahorraron esfuerzos para dilucidar la vida y la obra de Góngora. Contaban, además, con una edición rigurosa que ofrecía máximas garantías: la que Foulché-Delbosc editara -202- en Nueva York en 3 volúmenes, en 1921. Esta edición se basaba en un manuscrito no tenido en cuenta antes: el llamado manuscrito Chacón, que fechaba las composiciones según el testimonio de Góngora, a decir de su compilador, amigo y compañero del poeta. Esta datación permitiría, por fin, un estudio cronológico de la poesía de Góngora y mostraría los pasos de su evolución.

Dentro de la generación del 27, que cristaliza su admiración a Góngora en la célebre antología en su honor editada por Gerardo Diego, algunos de sus componentes procuraron estudiar críticamente la obra; a este esfuerzo se deben, entre otras cosas, la conferencia de García Lorca sobre la imagen en Góngora, y la edición de las *Soledades* realizada por Dámaso Alonso, admirable trabajo de exégesis; esta edición fue precedida, como era lógico, por un estudio minucioso de la lengua del poeta que se publicaría más tarde con el título de *La lengua poética de Góngora*, la cual, en los aspectos que analiza (lexicografía y sintaxis preferentemente) aún no ha sido superada.

Dámaso Alonso irrumpe así en el campo de la crítica gongorina con un fervor juvenil y un afán revolucionario encomiables, dado el anquilosamiento en

que se encontraban los estudios sobre la poesía barroca. A este fervor se deben afirmaciones rotundas que procuran echar por tierra todo cuanto se ha dicho antes al respecto. La división de la producción gongorina en dos épocas será abolida; D. Alonso procurará demostrar, mediante análisis textuales rigurosos -recuérdese el del romance de Angélica y Medoro- que esta división sincrónica en la producción del poeta debe ser desechada; hay una división diacrónica -afirma- que pone a un lado la producción humorística del poeta -letrillas, romances, etc.- y al otro la producción culta, en la que se dan desde temprano los rasgos que luego, acumulados, caracterizarán sus grandes y debatidos poemas. Alonso dirá entonces:

«Si el poeta escribe desde 1580 a 1626 una serie de composiciones a ras de tierra, y otra de poesías elevadas de tono y de concepto, y si las primeras son - 203- tan fáciles o tan difíciles lo mismo al principio que al final y las segundas tan difíciles o tan fáciles lo mismo al final que al principio, ¿no habría motivos suficientes para arrinconar la división transversal (la de las dos épocas) y sustituirla por una longitudinal que admita dos maneras consustanciales al escritor y que le acompañan a lo largo de toda su vida poética? La división cronológica no existe; lo más que se puede admitir es una gradación, aunque más exacto es pensar que las obras más características y censuradas (*Soledades, Polifemo, Panegírico...*) emergen de todas las otras, de las primeras y de las últimas, como la espuma de un mar común»<sup>199</sup>.

Para la crítica moderna no hay, pues, dos épocas sucesivas, sino dos modalidades que conviven desde los inicios de la actividad del poeta hasta su muerte. Ambas modalidades echan mano de distintos recursos poéticos.

He aquí a la crítica gongorina dividida en dos corrientes antitéticas: la contemporánea del poeta, cuyos ecos llegan hasta principios de nuestro siglo, y la inaugurada en el siglo XX, en la década del 20, sobre la que se basarán muchos estudios decisivos.

Pero a todo esto, ¿Góngora nunca dijo nada del asunto? Porque su testimonio, de existir, sería digno de fe. Pues sí, existe, y está en una carta dirigida a un ignorado corresponsal y fechada en 1613 o 1614. En ella se lee:

«Dice, pues, en la suya, me sirva de renunciar *este modo*... Caso que fuera error, me holgara de *haber dado principio a algo*, pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla»[200](#).

-204-

Y más adelante:

«... hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir *lo misterioso que encubren*... siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina... y así gustaré me dijese en dónde faltan, o qué razón de ella no está corriente en *lenguaje heroico*, (*que ha de ser diferente de la prosa* y digno de personas capaces de entendelle)... Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda...»[201](#).

Como vemos, Góngora alude a *este modo* de componer, y agrega que con él se huelga de *haber dado principio a algo*. Estas palabras son fundamentales y merecen ser tenidas en cuenta. Góngora, ni más ni menos, afirma con ellas que ha iniciado una búsqueda, que ha comenzado algo nuevo, que *este modo* no es simplemente la intensificación de algo ya cultivado desde su juventud: *este modo* echa mano del *lenguaje heroico*, que ha de ser diferente de la *prosa*.

He aquí planteado, en términos no técnicos, el problema del lenguaje poético, una forma expresiva diferente de la prosa, que dará predominio a la connotación sobre la denotación, que transfigurará la lengua referencial. Además, está el sentido aristocratizante de su poesía: es honroso ser oscuro para los ignorantes. Esos animales de cerda constituyen el vulgo profano odiado por Horacio, según su verso famoso: «*Odi profanum -205- vulgum et arceo*», que Herrera había tomado como divisa. Sentido aristocratizante que se basa en la dificultad creada por varios elementos en conjunción: erudición poética, léxico y sintaxis latinizantes y, en el estilo, la creación de tropos originalísimos, que suponen la utilización de los vocablos con un contenido semántico completamente nuevo, que pertenece exclusivamente al poeta en ese instante de su creación.

Una lectura atenta y cronológica de la producción gongorina revela que hacia 1610 el poeta se halla ya empeñado en esta renovación: la *Canción a la toma de Larache*, que se da a conocer a fines de ese año o comienzos del siguiente, atestigua una atención puesta en los elementos que acabamos de enunciar. A este poema seguirán en esta misma línea la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613), las *Soledades* I y II, de fecha incierta, pero posiblemente de 1613 la I y 1613 o 14 la II, el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617) y el *Romance de Píramo y Tisbe* (1618), obra predilecta esta última de su autor que, según sus contemporáneos, solía recitar con frecuencia, y a cuyo perfeccionamiento había dedicado no pocos desvelos.

Volvamos ahora atrás, al período que va de 1580 a 1610, para comprender bien en qué consiste esta búsqueda de que hablamos, con qué elementos

quiere Góngora construir ahora su poesía, y cuáles considerará perimidos. Hemos dicho *construir*, con plena conciencia: Góngora es un espíritu de lucidez admirable, que crea apoyándose fuertemente en lo intelectual. Arte intelectual, densamente intelectual el suyo, en el que todo está calibrado, medido, calculado. Por esto no hallamos en él ni la efusión personal ni la angustia metafísica. El rigor caracteriza su creación: nada queda librado a la espontaneidad; todo está cuidadosamente medido, relacionado, construido. Como un arquitecto, levanta su edificio poético, utilizando en él los materiales, los elementos necesarios, con una admirable economía, con un equilibrio y una armonía deslumbrantes. ¿Cuáles son esos elementos? Variarán en cada una de sus maneras, y este cambio testimonia su renovación, su búsqueda de un lenguaje poético nuevo, que se aparte de los cánones ya marchitos del petrarquismo y del garcilasianismo.

-206-

En su primera manera, la que va de 1580 a 1610 aproximadamente, Góngora se mantiene dentro de los límites del petrarquismo: cultivo intenso del soneto, que en sus manos se da con perfección incansable desde los más antiguos; uso de metáforas lexicalizadas (dientes = perlas; cabello = oro; miembros juveniles = cristal; ojos = estrellas o soles...) en la descripción de la belleza femenina, por ejemplo; concepto cortés del amor; reelaboración de viejos tópicos literarios: el prado ameno, el *carpe diem*, abundancia de temas míticos, con su juego de alusiones y elusiones. Paralelamente a este cultivo de la poesía de corte italiano, con su tratamiento preciosista del endecasílabo, se revalorizan los metros populares castizos, como el octosílabo, y Góngora enriquecerá el romancero nuevo con piezas primorosas, en muchas de las cuales se pondrá de manifiesto su vena jocosa, además de su popularismo estilizado.

El petrarquismo había instaurado el gusto por las correspondencias formales dentro de cada poema: bimetraciones, pluralidades, correlaciones, simetrías, eran formas gratas al espíritu arquitectónico de Góngora, maestro

eximio en terminar las estrofas con endecasílabos bimembres, que allí colocados refulgen como joyas:

«ni el mar argentes ni los campos dores  
llorar sin premio y suspirar en vano  
que la beldad es vuestra, la voz mía  
si piedras no lucientes, luces duras  
alegres nacen y caducas mueren  
instrumento el bajel, cuerdas los remos»

y cientos más. Está por otra parte el juego de pluralidades y correlaciones, de plurimembraciones y simetrías que tan bien estudió D. Alonso<sup>202</sup>, las cuales crean un sistema artificioso mediante una estructura rígida, especialmente en los sonetos de la primera época («Mientras por competir con tu cabello», «Ilustre y hermosísima María», «Ni este monte, -207- este aire, ni este río», etc.). Jorge Guillén aplica a las composiciones de este tipo un verso del mismo poeta: «en simétrica urna de oro»<sup>203</sup>.

Éste es el Góngora manierista, atenido a las normas que la tradición le entrega: complejidad y artificio, intelectualismo exacerbado, esteticismo, formalismo, estilo refinado y reflexivo saturado de vivencias culturales. Cultivo de lo sensorial: utilización de elementos suntuarios, tratamiento del color y la luz; y sobre todo, conformación del espacio. Góngora es el poeta del espacio: su poesía crea objetos de belleza, generalmente estáticos; convoca un orbe material en el que se extasían los cinco sentidos. Esta característica será permanente en toda su creación. Como resabio del Humanismo, la Naturaleza es la gran protagonista de su poesía. Suntuosidades, magnificencias, luz, esplendores. El verso final de uno de sus sonetos de la primera época, dice:

«Goza, goza el color, la luz, el oro».

En esta fórmula se concreta la actitud de Góngora ante el mundo, mejor dicho, su visión del mundo. Esta cosmovisión será la suya hasta su muerte. Pero esta glorificación del objeto portador de belleza, esta afición al orbe físico y perfecto, expresada siempre dentro de los cánones del preciosismo petrarquista, hubieran hecho de Góngora un poeta decadente, heredero de la poesía humanística.

Pero Góngora es un poeta genial, y busca afanosamente una renovación. Si su visión del mundo no puede cambiar, por serle consustancial, cambiarán sus fórmulas expresivas. Y en esta búsqueda de un lenguaje nuevo está su gloria.

Releamos unas líneas de la carta del poeta ya aludida:

«Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo *misterioso* que encubren...»<sup>204</sup>.

-208-

Lo misterioso... En 1925 el abate Bremond escribía:

«Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad *misteriosa* que denominamos poesía pura»<sup>205</sup>.

No creo que ningún poeta español antes de Góngora haya reconocido expresamente que en esta «realidad misteriosa» está la esencia de la poesía. Para comprender este misterio no es necesario aprehender el sentido del poema en su totalidad.

«De donde se sigue -continúa Bremond- que aún en una obra donde abunda lo sublime, la cualidad propiamente poética, lo inefable, está en la

expresión»<sup>206</sup>.

Esto es lo que Góngora intuye, y por esto se esfuerza en troquelar un lenguaje en el cual las palabras revelen un sentido nuevo, inédito, superior, «una preparación de poesía al estado puro», como diría Valéry.

Góngora intentará la creación de su propio lenguaje poético actuando sobre los cuatro niveles del análisis lingüístico: el fónico, el léxico, el sintáctico y el semántico.

En el nivel fónico se esmerará en ciertas recurrencias que intensificarán aspectos poéticos: así, los oscuros pájaros agoreros que sobrevuelan la lobreguez de la cueva de Polifemo son para él

«infame turba de nocturnas aves»,

poniendo los acentos internos del endecasílabo sáfico en la -209- sílaba *tur*, que, como observó Dámaso Alonso, contribuye, repetida, a la impresión de oscuridad y horror. En una claridad totalmente opuesta se ubica el segundo verso de la estrofa 4 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde el mar de Sicilia

«el pie argenta de plata al Lilibeo»

Como ha señalado el mismo Alonso, la sucesión de vocales claras procura reflejar la sensación de blanca frescura de la espuma. Esta sucesión: e-i-e-a-e-a-e-a-a-a remata en *Lilibeo*, donde la repetición de la sílaba *li* agrega una nota

gozosa<sup>207</sup>. Podríamos continuar con análisis similares, pues los ejemplos se suceden en los poemas de la segunda manera gongorina, afirmando así la existencia de la poesía-música, característica del auténtico lirismo, esa efusión de embriaguez, esa masa de sonoridades absolutamente intraducible a otra lengua, que viene con las palabras desde las profundidades del ser creador. Música que armoniza con la música cósmica, y que da al poeta el secreto mágico, órfico, del canto que encanta.

En el nivel léxico, Góngora se convertirá en el mayor usuario del cultismo latinizante. Antonio Vilanova, en un libro fundamental, demuestra que casi todos los cultismos léxicos de Góngora habían sido usados antes de él, especialmente por Herrera<sup>208</sup>. No importa esto; Góngora los amontona y los reitera tan ahincadamente que constituyen un inconfundible sello de su manera expresiva. Tan exóticos resultaban entonces, que la crítica de sus contemporáneos se centró principalmente en este elemento. Quevedo, en la *Aguja de navegar cultos*, libelo antigongorino escrito hacia el año de la muerte de Góngora, pero publicado posteriormente, -210- da una jocosa receta para fabricar *Soledades* en un día; y esta receta está preparada exclusivamente con palabras empleadas por Góngora, todas ellas extrañas para la época. Su lectura nos ayuda a comprender cómo se enriqueció la lengua general con el aporte de los cultismos gongorinos, que hoy pasarían inadvertidos en su mayoría.

## «Receta

Quien quisiere ser culto en solo un día

la jeri aprenderá gonza siguiente:  
fulgores, arrogar, joven, presiente,  
candor, construye, métrica armonía,  
poco mucho, si no, purpuracia,  
neutralidad, conculca, erige, mente,  
pulsa, ostenta, librar, adolescente,  
señas, traslada, pira, frustra, harpía.  
Cede, impide, cisuras, petulante,  
palestra, liba, meta, argento, alterna,

si bien, disuelve, émulo, canoro.  
Use mucho de líquido y de errante,  
su poco de nocturno y de caverna,  
anden listos livor, adunco y poro;  
que ya toda Castilla  
con sola esta cartilla  
se abrasa de poetas babilones,  
escribiendo sonetos confusiones;  
y en la Mancha pastores y gañanes,  
atestadas de ajos las barrigas  
hacen ya *Soledades* como migas».

«Hacen ya *Soledades* como migas»; pues sí, a Quevedo no se le escapa que un sistema poético de tales características es fácil de imitar. Y así fue: Góngora hizo rápidamente escuela, y sus imitadores pululaban en España; ninguno, sin embargo, pudo imitar los rasgos de su estilo, la poetización de las imágenes, el ritmo interior, lo misterioso.

Las innovaciones en el nivel sintáctico han sido ampliamente [-211-](#) estudiadas por D. Alonso y no vamos a repetirlas aquí<sup>209</sup>. Digamos sólo que Góngora adopta, hasta donde le es posible, la sintaxis latina: hace del hipérbaton el auxiliar indispensable, que le permite colocar las palabras allí donde la curva melódica del período se lo sugiere, o donde se destacan la belleza y el valor propios de cada palabra en sí, sin ceñirse a una forzosa ubicación derivada de una sintaxis regular. Acusativos griegos, ablativos absolutos, fórmulas especiales, contribuyen a sumir al período en una oscuridad buscada afanosamente, que se contrapone al fulgor, a la claridad que confieren al tema el sabio manejo de la luz y la paleta clara, tan preferida por el poeta.

El hipérbaton o trasposición se contó entre los recursos gongorinos más criticados por sus contemporáneos. Aún Lope de Vega, en *La Gatomaquia* (1634), escrita al final de su vida, dice graciosamente que Marramaquiz, enloquecido de celos y enceguecido por la pasión,

«en una de fregar cayó caldera  
(trasposición se llama esta figura)  
de agua acabada de quitar del fuego».

(Silva IV, vv. 364-66).

Pero es en el nivel semántico donde se da la más deslumbrante renovación, especialmente en el manejo del símbolo, la metáfora y la metonimia; es decir, en la expresión figurada.

Las *Soledades* marcan el punto culminante de esta búsqueda y de su desafección a la herencia petrarquista. Todavía el *Polifemo*, poema bellissimo y perfecto, no se ha desligado totalmente de cierta poesía de arrastre; su estudiada estructura, el gusto por las formas simétricas, la repetición de determinadas fórmulas sintácticas, la estrofa elegida, su misma temática, reflejan antiguas modalidades del poeta. Basta leer la descripción de Galatea, con la que el cíclope abre su famoso canto:

-212-

«Oh bella Galatea, más süave  
que los claveles que tronchó la Aurora,  
blanca más que las plumas de aquel ave  
que dulce muere y en las aguas mora;  
igual en pompa al pájaro que, grave,  
su manto azul de tantos ojos dora  
cuantas el celestial zafiro estrellas.  
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!».

(vv. 361-68)

Pero ya se dan en el *Polifemo*, en sazón, algunas nuevas esencias captadas intuitivamente y elaboradas con rigor. Así, el simbolismo múltiple con que se

puebla la larga escena de amor entre Galatea y el pastor Acis. La escena ocupa el centro del poema (estrofas 23-42) con lo cual el autor destaca su importancia. Galatea dormida es admirada por Acis, quien, como si fuera una diosa, le deja su ofrenda. Al despertar la ninfa, herida por Cupido y enamorada del pastor, comienza el escarceo amoroso que culminará en las estrofas 40 a 42, consideradas por Dámaso Alonso «el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica»<sup>210</sup>.

Una serie de símbolos venéreos o de fecundidad se destacan, como hitos, a lo largo de la escena. Este simbolismo contribuye notablemente al carácter lírico del fragmento y es un elemento básico de significación. Partiendo del ardor juvenil de Acis

«polvo el cabello, húmidas centellas  
si no ardientes aljófares sudando»

que se integra en el ardor cósmico de la canícula

-213-

«Salamandria del sol, vestido estrellas,  
latiendo el Can del cielo estaba...»

una misma ideación engloba, en forma graduada e intensiva, una cadena de símbolos: la ofrenda del pastor (almendras, manteca y miel), claro símbolo de fecundidad; los mirtos, árbol de Venus; Cupido con su «arpón dorado»; las palomas que se arrullan con sus «trompas de amor»; la sollicitación erótica del Céforo o Favonio, el viento fecundante del verano; la yedra «trepando troncos y abrazando piedras»; la lluvia de flores sobre el tálamo... La simbolización representativa se une a la simbolización fónica en el caso de

«vagas cortinas de volantes vanos  
corrió Favonio lisonjeramente»

(vv. 214-15)

donde la aliteración por repetición del sonido *v* labiodental reproduce el suave rumor de la brisa, lográndose de esta manera una expresión de altísimo valor poético.

Esta presencia del factor erótico y sexual mediante símbolos que apuntan todos a un mismo centro, tiene como propósito expresar el gozo inefable del amor juvenil.

En la metáfora, borrado casi el valor referencial del signo, éste se convierte en palabra poética, lo cual permite unir términos que en la lengua funcional se hallan totalmente alejados, y establecer una red de relaciones que sólo adquieren sentido total en el contexto, el cual se eleva así a la categoría de universo poético autónomo.

En la desviación constante con respecto a los paradigmas de la lengua funcional, reside la máxima creación poética. Las palabras se cargan de nuevos sentidos, inéditos y desconocidos. Que «azules ojos con pestañas de oro» sean las plumas del pavo real; que la constelación del Can Mayor sea «salamandria del sol, vestido estrellas»; que «cítara doliente» sea un río que murmura al correr; que «campo de zafiro» sea el ciclo, y los pájaros sean «esquilas dulces de sonora -214- pluma»; o el estrecho de Magallanes «bisagra de fugitiva plata», configura un mundo verbal y poético independiente y característico, regido por sus propias leyes internas. Mundo nuevo, nacido al conjuro de la palabra, como en los albores de la Creación.

Las *Soledades* son un alarde de esta liberación semántica de la palabra, liberación en la cual reside la razón de ser del lenguaje poético. En este

poema, desdichadamente inconcluso, vemos a Góngora operar sobre la Naturaleza. Las *Soledades* son un canto a la Naturaleza. Góngora, gran creador de espacios, como hemos dicho, crea de nuevo la Creación: el campo y el mar, la ría y el torrente, las criaturas que pueblan tierra, agua y aire; el día y la noche, la luz graduada de los amaneceres y los ocasos, o la que irrumpe enceguedora en las tinieblas de la noche. Y el hombre, el hombre antes de la caída, incontaminado, puro: son los serranos de la *Soledad I* y los pescadores de la *Soledad II*, habitantes de un mundo perfecto, en una atmósfera pastoral de edad dorada.

Esta sed, esta necesidad de crear objetos de belleza, que se ofrecen estáticamente a nuestra contemplación, da a la creación gongorina un alto significado pictórico. «*Ut pictura, poesis*», había dicho Horacio. Y Lope de Vega en *La hermosura de Angélica*:

«Bien es verdad que llaman la poesía  
pintura que habla, y llaman la pintura  
muda poesía...»

En las *Soledades* pueden aislarse verdaderos cuadros, como los dos bodegones de la *Soledad I* (la comida en el albergue de los cabreros, vv. 143-62, y el banquete nupcial, vv. 852-82); o el cortejo de los cazadores descendiendo desde el palacio, en lo alto de la colina, hasta las márgenes de la ría. Este verdadero alarde virtuosista que cierra la *Soledad II* (vv. 713-823) y que, pese a todo, parece ajeno al espíritu de la composición, sugiere la figuración de un tapiz flamenco: el tropel de cazadores vestidos de verde, montados en -215- veloces caballos andaluces, llevando en sus manos las aves de cetrería, que son presentadas con rasgos magistrales:

«El neblí, que relámpago su pluma,  
rayo su garra...».

«El sacre, las del noto alas vestido...».

«El girifalte, escándalo bizarro  
del aire...».

Parece un cuadro de la vida señorial, donde se destaca, más que la figura del príncipe, la del

«... luciente  
caballo, que colérico mordía  
el oro que süave lo enfrenaba».

La excelsa capacidad de visualización del autor se manifiesta mediante la trasmutación metafórica: es la naturaleza captada a través de la idea, y, por lo tanto, perfecta, paradigmática. Esta actitud poética entronca el pensamiento de Góngora con el más alto platonismo: el goce estético de la idea, de las esencias incontaminadas. «Los poetas no son más que los intérpretes de los dioses», dice Platón en el *Ion*. Y Góngora, en la carta mencionada: «Vate se llama tanto el profeta como el poeta». Poeta... vate. Poesía y plegaria, como quería Bremond.

Poesía pura ésta de la segunda época gongorina, que tiene su razón de existir en la palabra. Profundidad insondable, misterioso aliento del poema. Las *Soledades* son un canto a la obra del Creador. Las *Soledades* recrean el mundo a partir de la palabra, una palabra liberada de sus trabas semánticas, una palabra renacida y virginal.

«En el principio era el Verbo».

«Y Dios dijo: "Hágase la luz" y la luz se hizo».

## Literatura culta y folclore literario en la España áurea

María Rosa Lida, en su denso ensayo *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*<sup>211</sup> afirma que la literatura española «sobresale entre todas por estar concebida cara al pueblo»; y demuestra, mediante análisis precisos, cómo los motivos de la narrativa popular integran la literatura culta peninsular. No es el menor mérito de este pequeño ensayo el haber enfocado el hecho literario desde un ángulo muy poco frecuentado entonces por los hispanistas.

Nosotros, al estudiar esas relaciones, nos limitaremos en este trabajo a la narrativa de la Edad de Oro española. Hoy parece ya imprescindible estudiar sus manifestaciones cultas teniendo en consideración el cuento tradicional, sobre todo si pensamos que el contar cuentos fue entretenimiento tanto de señores como de villanos. Este gusto se advierte en la gran cantidad de colecciones y reelaboraciones de relatos, facecias, dichos agudos, etc., que se hicieron durante los siglos XVI y XVII; estas colecciones van desde las recopilaciones -218- de chistes y chascarrillos hasta las reelaboraciones de cuentos populares y de novelas italianas, portadoras en gran medida de secuencias narrativas del acervo folclórico, sobre las cuales se articulan.

Con respecto a este asunto, Menéndez y Pelayo ha escrito un brillante capítulo, el noveno, de sus *Orígenes de la novela*, obra benemérita que sigue siendo un rico venero de datos y sugerencias. Pero fue a partir de las conquistas de la escuela finlandesa y de la aplicación del método histórico-geográfico, que los estudiosos de las relaciones entre cuento popular y literatura culta poseen elementos de trabajo que les permitirán establecer esas relaciones de manera más rápida, más certera, más amplia y más objetiva.

El método histórico-geográfico y sus realizaciones han sido analizados clara y sintéticamente por Augusto Raúl Cortázar en su libro *Folklore y Literatura*<sup>212</sup>. Este método reduce los cuentos a *tipos*; ejemplo de ello es el libro de Antti Aarne y Stith Thompson *The Types of the Folk-Tale*<sup>213</sup>, de consulta indispensable en todo estudio serio, ya sobre el cuento folclórico en sí mismo, ya sobre los orígenes de la narrativa culta. Luego el tipo se desglosa en *motivos*, entendiendo por *motivo* el elemento más pequeño en que el análisis puede subdividir un *tipo*. Estos motivos son «integrantes eternos de múltiples narraciones populares [y] pueden ser ubicuos y universales o, por el contrario, mostrarse modelados por el ambiente geográfico y social», al decir de A. R. Cortázar<sup>214</sup>.

A Stith Thompson pertenece la obra monumental, también de consulta indispensable, *Motif-Index of Folk-Literature*<sup>215</sup>, -219- que es el más amplio registro de motivos de la narrativa folclórica, y cuya clasificación y numeración de asientos es hoy aceptada universalmente; además, puede ser ampliada *ad infinitum*, pues la clasificación decimal empleada así lo permite.

Para quienes se interesan por la narrativa española de la Edad de Oro son valiosos instrumentos de trabajo, además de las dos obras mencionadas, el Índice de motivos de los cuentos de Juan de Timoneda, de J. Wesley Childers, el Índice de motivos de la «*novella*» italiana en prosa, de D. P. Rotunda, y el Índice de motivos de los «*exempla*» medievales españoles, de John Esten Keller<sup>216</sup>.

Para ejemplificar cómo los datos aportados por estos índices enriquecen la labor erudita, citaremos un solo ejemplo referente a una obra de todos conocida: el *Entremés del viejo celoso* de Cervantes. María Rosa Lida, con su sabiduría incomparable y su memoria privilegiada, pone de manifiesto en el trabajo citado las relaciones del *Entremés* con las *Tesmoforias* de Aristófanes, pasando por la cuentística medieval (*Gesta Romanorum*, *Disciplina clericalis*, 10; *Libro de los enxemplos*, 51), por un *fabliau* de Jean de Condé, etc. Hoy, la consulta de los índices de tipos y motivos nos permite ampliar el campo literario en el que se da el motivo folclórico de la mujer que despliega un paño o manto

para permitir la entrada del amante en la alcoba, en las propias barbas del marido. Lo encontramos incluido con muchas variantes en el apartado K1510-K1546 del *Motif-Index* de Thompson bajo el título general de «La adúltera es más lista que el marido»; ha sido también registrado por Keller bajo el número K1517.12, y constituye el tipo 1364 del registro de Aarne-Thompson. Comprobamos así que las variantes del tema popular son múltiples, su dispersión amplísima y su asimilación por la literatura culta, notable.

-220-

Queda, además, la consulta de las numerosas colecciones modernas de cuentos folclóricos, que abarcan desde Islandia a Turquía, desde la India a las comunidades negras de América. Algunas estudian y clasifican esas manifestaciones populares siguiendo el sistema adoptado tanto en la clasificación de tipos de Aarne-Thompson, como en el *Motif-Index* de Thompson. Sirva de modelo la magistral colección de Yolando Pino Saavedra *Cuentos folklóricos de Chile*<sup>217</sup>.

Este modo de investigación integrada en la que, además de la búsqueda de fuentes literarias escritas, se rastrean los orígenes folclóricos de la narrativa, nos permitirá analizar el relato culto de autor determinado a la luz de una documentación que pondrá de manifiesto el grado de originalidad del creador, el parentesco de su obra con las expresiones populares, la manera en que el autor culto adapta, reelabora y combina los datos del acervo tradicional y, en última instancia, el paso de estas reelaboraciones y combinaciones de un autor a otro, dentro del nivel culto. Llegaremos a la conclusión de que estos tipos y motivos son algo así como bienes mostrencos en el campo de la cultura literaria universal. De esta manera quedarán a la vista los cimientos sobre los que se ha levantado, en sus orígenes, la novelística moderna. Lo que hará valioso el relato culto de inspiración folclórica será, pues, la forma en que el autor presenta esos bienes comunes, cómo los asimila y reelabora para que, dentro de su creación personal, adquieran valor estructural y significativo. Así, M. R. Lida ha señalado en «La función del cuento popular en el *Lazarillo de*

*Tormes*»<sup>218</sup>, el valor estructural que tienen en la obra los numerosos relatos de indudable raigambre folclórica.

Podemos establecer, de manera general, algunas categorías con respecto al aprovechamiento y reelaboración de los tipos y motivos folclóricos en la narrativa culta:

-221-

l) El autor recoge el motivo popular en una determinada variante y lo inserta en su obra tal como vive en el pueblo mismo; es decir, actúa como un virtual y meticuloso compilador, para transmitirlo de esta manera, con sus fórmulas características, por boca de un personaje narrador, cuyos caracteres lo definen como integrante de un grupo *folk*. Es el caso, por ejemplo, del cuento de la Torralba con el que Sancho procura entretener a don Quijote en la noche alucinante de los batanes (I, capítulo 20). Llama la atención la fijeza formal del cuento, con su fórmula introductoria: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar», y la de conclusión: «Pues por Dios, que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante». Sancho usa, además, los *marcadores*, tal como haría un narrador popular: «Digo, pues», «Así que, señor mío de mi ánima, como ya tengo dicho», «Sucedió», «como digo de mi cuento», fórmulas con las que se indica, mediante una pausa, el paso de una acción a otra<sup>219</sup>. Don Quijote, totalmente ajeno a la sensibilidad popular, reprocha a Sancho tanta lentitud y recurrencia. Y el escudero contesta: «De la misma manera que yo lo cuento se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlos de otra, ni es bien que vuestra merced mi pida que haga usos nuevos».

El de la Torralba, de estar concluso, sería un cuento mágico, como se advierte por los objetos que lleva la mujer en su persecución del cabrero: un peine (*Motif-Index* de Thompson, D1072.1) y un espejo, de cuyos poderes mágicos dan testimonio muchos cuentos populares, entre ellos el de Blanca Nieves, de inmensa dispersión en el mundo entero. Pero de repente Sancho encadena ese cuento, inconcluso, con otro, el de las cabras, cuento de fórmula, de los «de nunca acabar» (*Motif-Index* de Thompson, Z11), cuya antigüedad

está documentada en la literatura española desde la *Disciplina clericalis* y el *Libro de los enxemplos*, y de vasta difusión actual -222- en todos los países del mundo, con la variante gansos, patos, pavos, etc.<sup>220</sup>

II) El autor elabora una *proyección*, es decir, una obra personal en la que se dan las condiciones establecidas por A. R. Cortázar en su ensayo citado:

«a) son expresiones de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; c) por obra de personas determinadas o determinables; d) que se inspiran en la realidad folklórica; e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; f) destinadas al público general, preferentemente urbano; g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época»<sup>221</sup>.

Se trata de las proyecciones *stricto sensu*, creaciones artísticas originales, no meras imitaciones, que llevan la impronta del autor. Sirva de ejemplo la novelita de Tirso de Molina *Los tres maridos burlados* incluida en *Los cigarrales de Toledo*<sup>222</sup>.

El relato cuenta que tres hermanas hallan un brillante. ¿Cuál de las tres puede considerarse la poseedora? Para dilucidar la cuestión un amigo común les propone una prueba: será la ganadora aquella que someta a su marido a la burla más sabrosa. El cuento consiste fundamentalmente en el relato de las burlas, tres unidades narrativas independientes enmarcadas en el cuento del hallazgo de la piedra preciosa, y la codicia subsiguiente de las hermanas. ¿El relato es original de Tirso? No, por cierto. La crítica, después de múltiples -223- vacilaciones, cree haber encontrado su fuente: el canto 25 del poema caballeresco de fines del siglo XV *Il Mambriano* de Francesco Bello llamado «el ciego de Ferrara». El cuento se repite prosificado en la *novella* 95 de las *Ducente Novelle* de Celio Malespine, Venecia, 1609. *Il Mambriano*, hoy

bastante olvidado, tuvo un éxito resonante en el siglo XVI. Hasta aquí la crítica<sup>223</sup>. Podemos agregar que Joseph Bédier, en su obra sobre los *fabliaux* señala la pieza *Las tres damas que encontraron un anillo* como la primera manifestación del tema<sup>224</sup>.

Pero revisando los *Cuentos folklóricos de Chile* recogidos por Yolando Pino Saavedra, en el tomo III, n.º 178, encontramos el cuento *El brillante* cuyo texto presenta, excepto una variante, los mismos motivos del relato de Tirso. Estamos, pues, ante un cuento popular, de los llamados «novelescos», sin intervención de la magia, de enorme dispersión desde Islandia hasta Egipto, pasando por Italia y Turquía, tal como lo consignan Aarne-Thompson (tipo 1406); sus motivos son registrados en el *Motif-Index* de Thompson (J2301, J2311.0.1, J2316 y K1545). Rotunda, en su *Motif-Index of the Italian Novella in Prose* registra la inclusión de estos motivos, en forma aislada, en la novelística de Degli Arienti, Domenichi, Doni, Malespine y Boccaccio.

Lo notable es que tanto el cuento chileno que recoge Pino Saavedra, como el desarrollo literario de Tirso, siguen la ordenación y combinación de los motivos tal como se exponen en el tipo registrado por Aarne-Thompson: un relato cornisa que sirve de marco, en el que se expone el hallazgo del brillante y la avidez de posesión de las tres hermanas; la primera burla a cargo de la mayor, que consiste en hacerle creer a su marido que está muerto (tema popular del vivo-muerto); la segunda burla, que consiste en alejar -224- al marido con el pretexto de que debe ir a buscar a la comadrona que vive muy lejos (tema de la parturienta fingida) y en su ausencia reformar la casa, de tal manera que a su retorno no la encuentra; y la tercera burla, a cargo de la menor, para la cual Tirso y el narrador popular han elegido motivos diferentes: en el cuento chileno es el de la mujer que simula confeccionar un traje al marido y, haciéndole creer que está decorosamente vestido, lo envía desnudo al mercado (tal como figura en el relato tipo de Aarne-Thompson); mientras que Tirso, para esta tercera burla, ha recurrido a otro motivo popular: el de la malmaridada, la joven casada con marido celoso y además viejo, al que hace creer que es monje, curándole, de paso, su pasión enfermiza. Este motivo que Thompson registra (J2314) aparece, según el *Índice* de Rotunda, en //

*Mambriano* de Bello, en las *Facezie* de Domenichi y en la prosificación de Malespine a la que ya aludimos. Por nuestra parte lo encontramos también en el *Decamerón*, novela 8 de la jornada III, animado, como es de esperar, por la malicia y la inmoralidad boccaccescas; es, además, uno de los dos apólogos que en el manuscrito de Puñonrostro se agregaron a los 51 ejemplos de *El Conde Lucanor*. Aunque hoy sabemos que estos dos apólogos no pertenecen a don Juan Manuel, interesa constatar la antigüedad de la incorporación de este motivo popular a la literatura culta española. Aparece también en el *Libro de los enxemplos* n.º 236 de Clemente Sánchez de Vercial.

Este cambio no afecta de ninguna manera ni la estructura, ni la naturaleza, ni la significación del cuento. Es que los motivos de burlas pertenecen a lo que Roger Pinon<sup>225</sup> llama «motivos errantes», que pueden ser escogidos entre muchos a gusto del narrador, es decir, que son secuencias intercambiables dentro del tipo. Las burlas pertenecen al género de las facecias, «motivos errantes» de los cuales está poblada la cuentística popular.

-225-

En cuanto al epílogo, que completa el relato cornisa, hay también ligeras variantes: en el cuento chileno el premio es para la menor, mientras que en Tirso el amigo elegido como juez decide repartir equitativamente en dinero, entre las hermanas, el valor del brillante, con el cual se queda.

Ante coincidencias tan evidentes entre un relato popular actual y una obra literaria aparecida en 1621, cabe preguntarse, con Benedetto Croce<sup>226</sup>, si es lícita una diferenciación entre «poesía popular» y «poesía de arte». Lo innegable es la estrecha relación que existe entre ambas. Esta estrechísima relación entre la narrativa popular y la novela moderna en sus orígenes merece una profunda meditación sobre el zigzag cultural determinante de la cadena folclore-proyección-folclore. El cuento de Tirso es un magnífico ejemplo de «proyección» de un relato popular auténticamente folclórico. Aceptando la caracterización que de «proyección» ha hecho A. R. Cortázar, y a la que ya nos referimos, podemos decir que en el relato tirsiano se cumplen todas las condiciones exigidas para que su cuento pueda considerarse una proyección

en sentido estricto. El relato popular tipo, tal como lo presentan Arne-Thompson, engarza una serie de motivos en una concatenación determinada que la novelita de Tirso ha respetado. ¿Pero cómo se ha reelaborado esa manifestación folclórica para que pueda ser considerada una expresión de la literatura culta? El autor ha trabajado sobre el fondo y sobre la forma, sobre el significado y el significante. En lo que respecta a la historia en sí misma, ha recurrido de manera destacada a la *amplificatio*, enriqueciendo con detalles la narración y procurando rodear lo medular del relato con un entorno que lo provea de verosimilitud; en consecuencia, acude a las menciones geográficas así como a las de fiestas y celebraciones, es decir, localiza el relato. En cuanto a la forma, utiliza una lengua culta y natural, aunque se den en ella los elementos caracterizadores de la prosa barroca; pero ha evitado, salvo excepciones, [-226-](#) el uso del cultismo tanto léxico como semántico, y de imágenes y metáforas, es decir, de expresiones figuradas. Tampoco ha recurrido a la descripción, respetando de esta manera uno de los caracteres de la narrativa popular. En una palabra: Tirso respeta el espíritu y la forma del cuento folclórico, pero lo reelabora artísticamente.

III) El autor articula una obra compleja y absolutamente original sobre diversos motivos de la narrativa popular, a los que dota de una función estructural. Cuando se trata de un escritor que maneja técnicas evolucionadas y originales del arte de narrar, como Cervantes, por ejemplo, estos motivos suelen estar tan sutilmente reelaborados, tan engarzados y diluidos en la trama de la creación personal, que generalmente escapan a la atención del lector, por lo menos del lector de nuestros días. Estos motivos y cuentos proporcionan un marco referencial y una materia de inspiración. El autor puede variarlos hasta el infinito respetando, sin embargo, su sentido esencial. En este aspecto el artista culto es agente de desfolclorización, como dice Maurice Molho [227](#), quien participa de la opinión hoy bastante generalizada de que la literatura popular responde al inconsciente colectivo, mientras que la literatura culta expresa la cosmovisión de los grupos hegemónicos [228](#).

Para ejemplificar esta simbiosis de lo folclórico y lo culto, esta fusión de la creación del pueblo y la creación personal, nos referiremos brevemente a *La Gitanilla* de Cervantes.

Esta novela ejemplar representa uno de los exponentes más estilizados de la novelística cervantina. En ella el autor ha forzado hasta sus límites la verosimilitud, dejando correr libremente su imaginación. Lo que de sí mismo dice Cervantes en el *Viaje del Parnaso*:

«Yo he abierto en mis novelas un camino

-227-

por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino»

se cumple aquí en forma extremada. Porque, bien mirado, el asunto de *La Gitanilla* es, por cierto, un desatino: esa gitana hermosa, ingeniosa y casta, suma y cifra de todas las virtudes, de la que sabremos finalmente que es de sangre noble; ese caballero que se hará gitano por amor de Preciosa; ese exótico e irreal mundo gitanesco que se entremezcla con manifestaciones de vida urbana y cortesana, etc., todo ello coloca a la novelita en las antípodas de otras expresiones cervantinas, en las que impera un fuerte populismo, hasta diríamos cierto color local, que ha llevado a la crítica a tildarlas de realistas, como *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo. Sin embargo, un análisis de *La Gitanilla* desde el punto de vista adoptado en este trabajo, nos lleva a concluir que en ella se conjugan gran cantidad de motivos de la narrativa popular. Mejor dicho, *La Gitanilla* es el resultado de la combinación de una serie de motivos propios de la narrativa folclórica universal.

Los motivos folclóricos sobre los que se estructura *La Gitanilla* son:

a) Persona de alta condición que por azares de la vida se desenvuelve en un medio inferior, pero que, ignorando su origen, demuestra de continuo su excelencia (Preciosa).

b) El disfraz gitanesco adoptado por ambos miembros de la pareja: Thompson K1817, Rotunda K1817.5 (Andrés y Preciosa).

c) Las pruebas de amor honesto, en este caso la convivencia casta en un mundo permisivo como es la gitanería. Este motivo es ampliamente explotado en la novelística de Cervantes; lo encontramos también en *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona* y especialmente en el *Persiles*.

d) Motivo de la mujer de Putifar, Thompson K2111 y Rotunda K2111.2: «Mujer despechada acusa al hombre de robo». En nuestro caso se trata del cuento de la Carducha, del que hablaremos luego.

-228-

#### *Anagnórisis de Preciosa*

e) Encuentro de Preciosa con sus padres, Thompson N730: «Reunión accidental de los familiares».

f) Pruebas de identidad:

f1. Reconocimiento mediante el relato de una historia, Thompson H11 (relato de la vieja gitana).

f2. Reconocimiento por una señal de nacimiento, tipo 850; Thompson H51.1 (en el caso de Preciosa, el lunar blanco bajo el seno izquierdo y, en el pie derecho, dos dedos unidos por un pedazo de carne).

f3. Identificación por joyas, Thompson H93 (los brincos o dijes que Preciosa tenía en el momento en que fue robada).

#### *Anagnórisis de Andrés*

g) La identidad del héroe se establece cuando está a punto de ser ejecutado, Rotunda N686.

h) Pruebas de identidad:

- h1. Reconocimiento mediante el relato de una historia, Thompson H11 (la vieja gitana da el nombre real de Andrés y relata la historia de su incorporación al mundo gitanesco).
- h2. Identificación por la vestimenta, Thompson H111.

Estos motivos, de fundamental importancia en el nivel de la historia, pertenecen a la narrativa universal. A ellos suma Cervantes otros secundarios que corresponden al nivel del discurso y que son propios, exclusivamente, del folclore español, como la letrilla «Atán menudico», que también incluyó en dos de sus entremeses (*La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El vizcaíno fingido*); algunos refranes («Uno piensa el bayo y otro lo ensilla», «Piensa el ladrón que todos son de su condición»); y el cuento de Triguillos, el gorrero de Sevilla. Otros motivos integran áreas no literarias del acervo popular, en este caso del folclore médico: la herida que [-229-](#) el perro causa al paje poeta se cura poniendo sobre la mordedura un manojo de pelos del animal fritos en aceite<sup>229</sup>. Se insinúa también el tema de los dos amigos, que Pedro Alfonso introdujo en España en su *Disciplina clericalis*, y cuya difusión tanto geográfica como cultural es inmensa (Thompson P310, H1558.2, M253, P315)<sup>230</sup>. Cervantes lo ha desarrollado ampliamente en otras oportunidades: en el cuento de Timbrio y Silerio incluido en *La Galatea* y en la *Novela del Curioso impertinente* que se narra en los capítulos 33 a 35 de la Primera parte del *Quijote*. En *La Gitanilla* Andrés y Clemente se sentirán unidos en el aduar por una fuerte amistad, apenas enturbiada en su principio por los celos del mozo enamorado. Pero el tema de la amistad, por falta de desarrollo, queda apenas apuntado. En este caso, como en tantos otros de la obra cervantina, estamos ante un germen, un embrión narrativo que el autor dejará abortar. Es que Cervantes, como él dice de sí mismo en el *Viaje del Parnaso*, «en la invención excede a muchos», y los temas surgen a borbotones de su pluma; pero un principio de economía narrativa, de selección, impedirá, en aras de la armonía arquitectural del relato, que todos alcancen su crecimiento pleno. Por esto, hablando de sí mismo, en el capítulo 44 de la Segunda parte del *Quijote*, dice que «pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir».

En esta constelación de motivos y temas folclóricos que constituyen *La Gitanilla* se destaca el de la «denuncia mentirosa», el cuento de la Carducha, variante del motivo «La mujer de Putifar»<sup>231</sup>. La Carducha, moza del mesón al que -230- llegan los gitanos, se enamora de Andrés. Rechazada, decide vengarse escondiendo en el envoltorio del falso gitano «unos ricos corales y dos patenas de plata, con otros brincos suyos». Cuando Andrés va a abandonar la posada, La Carducha lo acusa ante la justicia de haberle robado las joyas. El gitano es condenado.

Este motivo, el de la falsa denuncia de la mujer despechada, es antiquísimo; se da, con variantes, en el mito griego de Belerofonte, en la Biblia, en infinidad de relatos populares y cultos, y hasta lo hallamos integrando leyendas marianas y hagiográficas referidas especialmente al Apóstol Santiago<sup>232</sup>. La significación estructural del motivo en *La Gitanilla* es muy destacada: de él depende el desenlace, pues conduce a la anagnórisis de Preciosa y Andrés y a su posterior unión sacramental. Lo notable es que Cervantes no diluye este motivo en su creación original, como ha hecho con los demás, sino que lo destaca mediante un estilo llano y sin artificios, evitando todo detalle descriptivo, reforzando su carácter realista opuesto al lirismo general de la novela. Es que estamos ante una «proyección» insertada en una creación de estructura sintagmática; para lograr la jerarquización de los hechos dentro -231- de esta estructura, el autor ha tenido que recurrir al artificio de que uno de los personajes de la novela sea, a la vez, protagonista del antiguo cuento; la intención del autor es subrayar, mediante un cuento arquetípico, la castidad del personaje y su puro y desinteresado amor por Preciosa. La castidad de Andrés queda, así, elevada a una categoría universal y casi mítica.

*La Gitanilla* es, pues, un ejemplo máximo de estilización de tipos y motivos folclóricos universales y regionales. Admitimos, por supuesto, la posibilidad de que algunos de ellos hayan sido tomados, no directamente de la tradición oral, sino de reelaboraciones cultas, especialmente de la novelística italiana, tan leída por nuestros clásicos. Sea cual fuere la vía, lo que interesa es señalar la presencia del folclore literario en la literatura culta. El análisis minucioso del texto en este sentido permitirá distinguir qué corresponde al folclore literario,

qué a las proyecciones y qué margen de originalidad se asigna al autor, no sólo en lo temático sino también en lo discursivo.

En *La Gitanilla* Cervantes da una muestra de las tres maneras en que un autor culto utiliza en su obra el folclore literario: ya incorporando el fenómeno folclórico en sí, con los caracteres con que se da en la cultura *folk*; ya transformándolo en una proyección; ya reelaborándolo y asimilándolo de tal modo que pasa a ser el sostén estructural de la obra en su conjunto.

La combinación de motivos de la narrativa popular que se dan en *La Gitanilla* se reitera en *La ilustre fregona*. Pareciera que, creado el plan, su realización agradó a Cervantes, que se decidió a repetirlo; en efecto, sorprende la ordenación, reiteración y concatenación de los motivos populares en ambas obras en un orden casi idéntico. El paralelismo de las dos novelas es tal, que se pueden establecer con facilidad las correlaciones; y parece indudable que debieron ser escritas en la misma época.

Creemos que de todo lo expuesto surge con evidencia la necesidad de incorporar el conocimiento del cuento popular y su mecánica al estudio y la crítica de la novelística -232- culta española en su nacimiento, es decir, en la Edad de Oro. La obra de Aarne-Thompson y los índices de motivos que siguen universalmente la clasificación y la nomenclatura aplicadas por Stith Thompson serán utilísimos. Los resultados de la investigación alentarán una tarea crítica más consciente y más sabia, que mostrará la apasionante universalidad de la cultura.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**