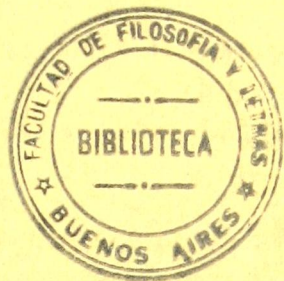


400 Ej 2
F

FILOLOGÍA

AÑO XIX

1982 - 1984



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

FILOLOGÍA

Número preparado por el Secretario Académico
de la Facultad de Filosofía y Letras,
Profesor José Francisco Gatti.

El Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires publica la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

Agradecemos a la Subsecretaría de Ciencia y Tecnología la concesión de un subsidio que ha cubierto parcialmente esta publicación.

La correspondencia editorial debe dirigirse al Director del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la del canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Marcelo T. de Alvear 2230 - 1122 Buenos Aires).

ISSN 0071 - 495 X



FILOLOGÍA

Año XIX

1982-1984

NOTA NECROLÓGICA

FRIDA WEBER DE KURLAT

El 25 de enero de 1981 falleció en Buenos Aires Frida Weber de Kurlat. A más de tres años de este doloroso acontecimiento reaparece *Filología*, y es un imperativo recordarla en estas páginas con el cariño que supo despertar entre nosotros, y evocar su labor al frente del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", que dirigió entre 1968 y 1973.

Trabajadora infatigable, consagró sus afanes tanto a la docencia como a la investigación. Durante veinticinco años enseñó en esta Facultad Literatura Española Medieval y de la Edad de Oro y, en los últimos tiempos, Filología Hispánica. La cátedra era para ella el vehículo por el que se canalizaba su constante labor de investigadora. Porque era una investigadora nata y, como tal, apasionada. Poseía para ello, y en alto grado, las condiciones necesarias en labor tan específica: versación para establecer las lagunas y falencias de la crítica precedente, intuición para descubrir el tema y los caminos por recorrer, tenacidad infatigable, espíritu crítico, inteligencia sistemática, y esa larga paciencia sin la cual jamás se alcanzan las metas. De esta tarea que no conoció desmayos ni fatigas, nacieron sus múltiples trabajos, reveladores de la amplitud de sus intereses intelectuales y de la eficacia de su método de elaboración; se destacan, entre otros muchos, sus ensayos sobre Berceo, *Amadís de Gaula*, Cervantes y el teatro del siglo *xvi*, especialmente el de Diego Sánchez de Badajoz y el de Fernán González de Eslava, a cuyos aspectos cómicos dedicó un libro de erudición notable y de utilidad inmensa. El teatro prelopesco, que conocía exhaustivamente, fue su tema preferido, y, en especial, la obra del ya mencionado Sánchez de Badajoz, que

atrajo su atención durante años; cinco dedicó a dirigir un seminario de graduados del que surgió la edición, considerada hoy definitiva, de la *Recopilación en metro* (aparecida con el sello de esta Facultad en 1968), y a volcar en sucesivos artículos las conclusiones a que había llegado con respecto a las relaciones literarias de esa obra con *La Celestina* y Gil Vicente en especial, así como a sus peculiaridades lingüísticas. Fruto magnífico de tanto esfuerzo habría sido, de permitírsele el tiempo, la edición anotada de la *Recopilación* que había comenzado a preparar al final de su vida, con atención primordial a los múltiples y casi insalvables problemas de lengua que plantea. En esta misma línea de inquietudes se inscriben sus trabajos sobre el sayagués, que han establecido de manera definitiva los caracteres de esta jerga convencional hablada por los pastores rústicos del teatro de la Edad de Oro. Su vocación filológica, alentada en sus inicios por Amado Alonso, se manifestó desde su juventud hasta su madurez, y se aplicó también al estudio de la lengua de Buenos Aires.

No es nuestro propósito hacer un minucioso inventario de la labor erudita de Frida Weber de Kurlat; pero no podemos pasar por alto el gran empeño de sus últimos años: el estudio de la morfología de la comedia de Lope de Vega, tema que la apasionaba o, mejor dicho, la obsesionaba. Había leído y analizado desde el punto de vista estructural varias docenas de obras dramáticas del Fénix, y expuesto resultados parciales de su investigación en abundantes artículos y en el prólogo a su edición de la comedia *Servir a señor discreto*, publicada por la editorial Castalia, de Madrid, cuyas notas asombran por su riqueza de información.

Otro capítulo importante de su quehacer fue su actividad como Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, enriquecido hoy con el aporte de su biblioteca, donada generosamente por sus familiares. Consideraba que un instituto universitario es un centro de investigación; de aquí su preocupación por formar estudiosos jóvenes, por organizar seminarios y comunicaciones, por dirigir tesis y becas, por favorecer la aparición de publicaciones, especialmente la revista *Filología*, órgano del Instituto, que alcanzó bajo su dirección, y en los seis números apa-

recidos entonces (del XI al XVI), un altísimo nivel intelectual. Las figuras más destacadas del hispanismo colaboraron en sus páginas; y los estudiosos que trabajaban en el Instituto encontraban en *Filología* el medio para difundir sus investigaciones.

Actividad tan intensa y realizada con tanta eficiencia dio a Frida Weber de Kurlat un destacado lugar en el hispanismo internacional. Su nombre era una garantía de seriedad y saber, y las publicaciones especializadas del exterior acogieron con beneplácito muchos de sus trabajos. Sus reconocidos méritos le valieron ser elegida vicepresidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas y miembro de la comisión directiva de la Asociación Latinoamericana de Filología y Lingüística.

Pero todo lo dicho hasta ahora sería un frío testimonio si no se mencionaran, además, los aspectos afectivos y éticos de su personalidad, pues supo aunar en notable equilibrio sus afanes de estudiosa con sus responsabilidades de esposa y madre, de maestra y amiga. Sus discípulos y colaboradores conocieron su generosidad, su calidez, su desinteresada entrega, y gozaron de la intimidad de su espíritu selecto y sensitivo, y de su aristocrática distinción.

Filología, que ella tanto prestigió, al reiniciar su publicación testimonia con estas palabras la gratitud por su obra y el constante recuerdo de quienes la conocieron.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

BIBLIOGRAFÍA DE FRIDA WEBER DE KURLAT

“José Martí en *La Nación* de Buenos Aires”, *Revista Cubana*, X (1938), 71-105. Reimpreso en *Archivo José Martí*, VI, 19-20 (1952).

“Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires”, *Revista de Filología Hispánica*, III, 2 (1941), 105-139.

“Latinismos arrusticados en el sayagués”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), 166-170.

“El dialécto sayagués y los críticos”, *Filología*, I, 1, (1949), 43-50.

“Notas para las sátiras de Evelyn Waugh”, *Buenos Aires Literaria*, I, 11 (1953), 1-21.

“Estructuras cómicas en los *Coloquios* de Fernán González de Eslava”, *Revista Iberoamericana*, XXI, 41-42 (1956), 393-407 [Homenaje a Pedro Henríquez Ureña].

“Formas del sayagués en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava (México, 1610), *Filología*, V, 3 (1959), 248-262 [Homenaje a Amado Alonso].

“El Congreso de Dialectología de Lovaina, 1960”, *Cursos y Conferencias*, LV, 287 (1960), 71-101 [Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, 30 de noviembre de 1960].

“El teatro anterior a Lope de Vega y la novela picaresca”, *Filología*, VI (1960), 1-27.

Vocabulario de americanismos, *Enciclopedia Quillet*, Buenos Aires, 1960.

“Notas para la cronología y composición literaria de las vidas de santos de Berceo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, nos. 1-2 (1961), 113-130 [Homenaje a Alfonso Reyes, I].

“El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética”, *Filología*, VIII, 1-2 (1962), 139-168 [Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel, I].

Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Instituto de Literatura Española, 1963 [Monografías y estudios de literatura española, 2].

“Fórmulas de juramento en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Hernán González de Eslava (México, 1610)”, en *Studia Philologica*, III, pp. 585-603, Madrid, 1963 [Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso].

“Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz; a propósito del *Auto da Sebila Casandra* y de la *Farsa del juego de cañas*”, *Filología*, IX (1963), 119-162.

“María Rosa Lida de Malkiel y su libro póstumo”, *Sur*, 284 (1963), 82-88.

“Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”, *Romance Philology*, XVII, 2 (1963), 380-391 [María Rosa Lida de Malkiel Memorial, II].

“*Amar, servir y esperar* de Lope de Vega y su fuente”, en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 435-445.

“Vocabulario para la designación de grupos étnicos en el castellano de la Argentina: significados, estilística” en *Communications et Rapports du Premier Congrès International de Dialectologie générale* [1960], Louvain 1965, pp. 273-294.

“La imprenta en que se editó la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, 1-2 (1965-66), 156-160.

"Fórmulas de cortesía en la lengua de Buenos Aires", *Filología*, XII (1966-67), 137-192.

"Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*", *Revista de Literaturas Modernas*, V, 5 (1967), 29-54.

"El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 695-704. Reproducido con ampliaciones en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2 (1970), 337-359.

Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz (Sevilla, 1554) (ed.). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1968 [Trabajos de seminario bajo la dirección de...].

"Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz: el portugués hablado en las farsas del siglo XVI", *Filología*, XIII (1968-69), 349-359 [Homenaje a Ramón Menéndez Pidal].

"Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)", *Filología*, XIV (1970), 243-245.

"Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz (Portugueses en farsas españolas del siglo XVI)", en *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, 1971, pp. 785-800 [Homenaje a William L. Fichter].

"El arte cervantino en el capítulo XXI de la Primera Parte del *Quijote*", en *Studia Hispanica*, II, Madrid, 1972, pp. 571-586 [Homenaje a Rafael Lapesa].

"Relaciones literarias: *La Celestina*, Diego Sánchez de Badajoz y Gil Vicente". *Philological Quarterly*, LI, 1 (1972), 105-122.

"Alonso Zamora Vicente en Buenos Aires", *Papeles de Son Armadans*, CCIX-CCX (1973), 363-367.

"El arte de Fray Antonio de Guevara en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*", en *Studia Iberica*, Bern und München, 1973, pp. 669-687 [Festschrift für Hans Flasche].

“Occidentalismos y portuguesismos en el idiolecto de Diego Sánchez de Badajoz”, en *Estudios filológicos y lingüísticos*, Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 521-541 [Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años].

“Hacia una morfología de la comedia de costumbres contemporáneas de Lope de Vega”, *Revista del Instituto* (Instituto Nacional Superior del Profesorado Secundario “Dr. Joaquín V. González”, Buenos Aires), I (1975), 37-65.

“Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas ‘Dr. Amado Alonso’”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 1-11.

“*El perro del hortelano*, comedia palatina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2 (1975), 339-363 [Homenaje a Raimundo Lida].

“*El sembrar en buena tierra* de Lope de Vega”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 424-440.

Servir a señor discreto de Lope de Vega (ed.). Introducción y notas de... Madrid, 1975 (Clásicos Castalia nº 68).

“Hacia una morfología de la comedia del Siglo de oro”, *Anuario de Letras*, XIV (1976), 101-138.

“Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”, *Segismundo*, XII, 1-2 (1976), 111-131.

“Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)”, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, II, pp. 867-871.

“La ‘visión’ de Santo Domingo de Silos. Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, cuartetas 224-251”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, Oviedo, 1978, pp. 489-505.

“El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años setenta”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 1 (1980), 172-185. “Puntualizaciones textuales”, *Anuario de Letras*, XVIII, (1980), 165-192.

“Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega), Madrid, 1981, pp. 37-60.

Ha publicado además alrededor de cincuenta reseñas en *Filología*, *Revista de Filología Hispánica*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Romance Philology*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *Imago Mundi*, *Cursos y Conferencias*, *Hispanic Review*, etc.



EL BUSCÓN, ESPERPENTO ESENCIAL

Valle Inclán y el esperpento

No seré yo el que empiece por cuestionar los derechos que tiene Valle Inclán como creador de un particular género o forma literaria, que bautizó con el certero nombre de "esperpento". Ni tampoco el que niegue la validez a la especial "teoría" con la cual respaldó su creación. No. Lo que yo, más humildemente, pretendo es mostrar que mucho antes de Valle Inclán hay ya manifestaciones literarias, no insignificantes, que responden de manera cabal a la conformación del esperpento, con tanto o más rigor que los productos "conscientes" que encontramos en la obra del inquieto autor gallego. En fin, que no se trata de un simple precedente o anticipo, sino de un macizo cuerpo que nos permite hablar, muy tempranamente, de lo que es justo llamar "esperpento esencial". Y, aunque el ejemplo que propongo —que no es otro que el *Buscón*— no constituye, en este sentido, un descubrimiento absoluto, aspiro a cierta originalidad a través del desarrollo minucioso de la fundamentación. Con otras palabras: una "teoría", con una pormenorizada serie de rasgos paralelos, que muestren que, en efecto, de pocas obras (incluidas las de Valle Inclán) se pueda decir que cumplen, como el *Buscón*, con las "leyes" básicas del esperpento. Esta es la ambiciosa meta que me propongo desarrollar y, de más está decir, antes de llegar a ella constituye exigencia ineludible la consideración de una serie de pasos. Comenzando, claro está, con Valle Inclán y su "esperpento", como primer paso: punto de partida y referencia obligada.

Como es de sobra conocido, Valle Inclán reproduce el ejemplo del escritor que postula su creación con el correspondiente

respaldo teórico. Con la particularidad de un definido paralelismo temporal entre el creador y el teórico. Con el ánimo de no abusar de datos muy sabidos, y sólo con el afán de trazar un itinerario, menciono los hitos fundamentales de su teoría esperpéntica. Que no son otros que el texto de *Luces de bohemia* (escena XII) y *Los cuernos de don Friolera* (Prólogo), como textos ineludibles. Y, como complemento, la entrevista de Martínez Sierra (1928-1930).

Valle Inclán no parte de la nada: toma un vocablo y concepto ya existentes (cf. Diccionario de la Real Academia), pero les da la dimensión de compleja forma estética y de género literario. Sabe asimilar debidamente ejemplos anteriores (que menciona con mayor o menor precisión) y llega así, finalmente, a la concreción del "esperpento", que ligamos con justicia a su nombre.

En *Luces de bohemia*, obra de 1920, y en boca del personaje Max, aparecen las palabras tantas veces repetidas después:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...

Y poco antes:

El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.¹

Ya tenemos aquí el texto básico. Y aunque cuestionemos que el sentido trágico de la vida española pueda darse sólo a través del esperpento, quedamos atrapados, sobre todo, por el "espejo cóncavo". Y aceptamos, en principio, el acierto de la metáfora.

También podríamos cuestionar, enfilando más decididamente a la meta que perseguimos, que "el esperpento lo ha inventado Goya", sin poner en duda, claro, que Goya es nombre fundamen-

¹ Obra publicada por primera vez en la revista *España*, de Madrid, desde el 31 de julio hasta el 23 de octubre de 1920.

tal entre los precedentes. Por eso mismo, el propio Valle Inclán, con una mayor perspectiva y afianzamiento del género, mantuvo a Goya en la lista, pero agregó otros nombres igualmente importantes. De manera especial, el de Quevedo. Puede servirnos aquí el también muy conocido texto que representa la entrevista de Gregorio Martínez Sierra, donde, al hablar sobre los tres modos de ver el mundo, estéticamente (“de rodillas, en pie, o levantado en el aire”), dice a propósito de la última perspectiva:

Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española. manera de demiurgo, que no sē cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. [Cervantes, también...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos* ...²

Es posible que Valle Inclán, aunque nunca la menciona, haya conocido la difundida obra de Diderot, *Jacques le fataliste*, que, aparte de su especial factura, ofrece la cita de Séneca, referida a los *miroirs concaves* del esclavo Hostius y sus regodeos homosexuales.³ En todo caso, queda este posible problema de fuentes para otro lugar. Aquí, me preocupa particularmente la situación de Quevedo entre los precedentes citados por el propio Valle Inclán.

² Cf. diario ABC, de Madrid, declaraciones publicadas el 3 de agosto de 1930. Hay también una noticia recogida por FRANCISCO MADRID, en su libro *La vida altiva de Valle Inclán*, Buenos Aires, 1943, p. 104, que parece reiteración de la anterior. Ver, también MELCHOR FERNANDEZ ALMAGRO, *Vida y literatura de Valle Inclán*, Madrid, 1943; y RODOLFO CARDONA Y ANTHONY N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, Madrid, 1970, p. 237.

³ Ver DIDEROT, *Jacques le fataliste*, Ginebra, 1976; pp. 292-293. Diderot no precisa la cita de Séneca, pero poco cuesta hacerlo. Pertenece a las *Cuestiones naturales* (I, 16). Séneca se refiere a su esclavo Hostius Quadra, que recurría a los espejos cóncavos para “ensanchar” sus regodeos homosexuales... (cf. Simone Lecointre y Jean Le Galliot, nota a Diderot, *Jacques le fataliste*, ed. cit., p. 459).

Centrándonos en este aspecto, vemos que, en efecto, sin dar Valle una importancia excesiva a ninguno de los antecesores, establece sin embargo cierta preferencia por Goya. Hasta puede argüirse que la importancia que concede a Goya es decisiva, puesto que no cabe borrar la tajante declaración: "El esperpento lo ha inventado Goya." Claro que de inmediato comprendemos que Valle Inclán no desmerece su lugar en el proceso, eminentemente literario, frente al relieve del pintor (y más allá de explicaciones que ligen, en lo esencial, diversas artes). Por el contrario, pienso que Valle Inclán hubiera debilitado su importancia como "creador" del esperpento literario si hubiera dado más significación a Quevedo. Quizás no alcanzó a medir con justicia el valor de Quevedo (como no lo midieron bien hombres como Unamuno, Antonio Machado, Baroja y Ortega y Gasset), pero aquí sólo se trata de aquilatar una dirección o precedencia. En fin, éste es sector donde interesan los juicios de Valle Inclán como padre "reconocido" de la criatura, y con respeto debido a tal condición. Más adelante será el momento, con otros testimonios y pruebas, en que será lícito discutir sus afirmaciones.

Teoría del esperpento

A todo esto, es verdad irrefutable reconocer que si bien Valle Inclán construyó una un tanto dispersa "teoría" del esperpento, no nos dejó —a la vista está— un cuadro sistemático y detallado. Podríamos decir que son disquisiciones, todas conducentes a la presentación llamativa del tipo literario y, no menos, al papel de Valle como padre del esperpento. Creo que, en conjunto y atendiendo a las líneas más gruesas, no conviene discutir tales rasgos. Aunque sí podríamos cuestionar —con su básico ejemplo— cierta falta de consecuencia del creador. Cómo, después de darle nombre y conformar prácticamente el género, afloja algo la cuerda, como si llegara al convencimiento de que la pregonada "deformación sistemática" no vale, o vale menos, para determinados tipos narrativos (como la novela larga), y sí vale, o se identifica mejor con una forma intermedia. En fin, que quizás se le fue la mano, con su propensión a la hipérbole, en la caracterización absoluta, si bien aceptamos su validez parcial o reiteradora,

De donde, creo que sin recurrir a la tacha de inconsecuencia, es preferible referirnos a "corrección". Y también al convencimiento, que le llega a posteriori, de que no siempre el esperpento (el esperpento total) es el *súmmum* del arte literario. O de que si el esperpento le había permitido abarcar regiones inéditas o poco conocidas de la realidad íntima de España, no todo se agotaba con su "descubrimiento". Pero su justificación quedaba patentizada, por encima de tales reparos, en el lugar de primer plano ganado para una rica veta literaria que, como la antigua novela picaresca, quedaba adscripta con vigor a nombres españoles, y cuya vigencia, por supuesto, no se clausuraba con las obras de Valle Inclán.

Deteniéndonos ahora en los signos genéricos del esperpento, me parece útil, después de señalar los méritos de Valle y las muy esquemáticas caracterizaciones que éste establece, traer a colación cuadros construidos por diversos críticos, que responden al deseo de ahondar más en los propios textos de Valle para deducir de ellos (materia por excelencia) la sistematización más adecuada. Y, en fin, mostrar, si no resulta petulante, mi propio cuadro. Pero veamos antes las fundadas "teorías" (o claves, o constantes) apuntadas por Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, por un lado, y por Alonso Zamora Vicente, por otro. Este último, de manera especial.

Cardona y Zahareas nos dan en su libro *Visión del esperpento...*, de 1970, una serie de rasgos, subrayados a veces como "claves" y otras como "constantes", que responden con cierta hondura a la meta que perseguimos. Ven sus rasgos esenciales en cinco "claves" que llaman así: 1) lo grotesco; 2) la perspectiva; 3) el realismo; 4) la teatralería; y 5) el tema del absurdo. (Y, en plano apenas alterado: lo grotesco, lo absurdo; los personajes como títeres; la perspectiva de la "otra ribera"; el esperpento como drama y teatro; y sátira e historia.)⁴

Por su parte, Alonso Zamora Vicente, en el lúcido estudio que dedica a *Luces de bohemia*, de 1967, nos da ya una particularización bastante aceptable. Zamora Vicente distingue estos rasgos:

⁴ Ver Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento...*, ed. cit., pp. 45-68.

1) popularismo (o populachismo); 2) parodia; 3) literatización; 4) queja, protesta; 5) deformación idiomática (como reflejo de la vida); 6) teatralidad (y cine), como predominio del gesto.⁵

Sin desmerecer tales contribuciones, y, por el contrario, aprovechándolas en lo que tienen de logros, propongo a continuación un cuadro que me parece claramente aplicable, aun dentro de las dos categorías amplias que subrayo con los nombres de "caracteres generales" y "caracteres parciales".

a) *Caracteres generales*

- 1) Deformación sistemática.
- 2) Parodia.
- 3) Popularismo.

b) *Caracteres parciales (o complementarios)*

- 1) Tendencia a lo macabro.
- 2) Lo religioso exterior como juego.
- 3) Animalización.

Finalmente, como recursos de la lengua, más allá de los que se ligan estrechamente a los temas o determinados usos, anoto peculiaridades conceptistas (contrastes, hipérboles) y culto modernista (sonoridad).

Es posible que la caracterización precedente no tenga la sensación de totalidad que yo le atribuyo. Es posible. Con todo, creo que se defiende en su variedad y en el hecho de que aspira a abarcar tanto contenido como continente. En fin, en que puede servir (viaje de ida y vuelta) tanto en relación a los textos, básicos, de Valle Inclán, como a otros textos que agregamos al género. Por último, queda la explicación de cada uno de los caracteres para más adelante.

⁵ Ver ALONSO ZAMORA VICENTE, *Asedio a "Luces de bohemia"*, Madrid, 1967.

De Valle Inclán a Quevedo (viaje a las fuentes)

Ya sabemos que aunque Valle Inclán no menciona a Quevedo como precedente del esperpento en los textos ineludibles que constituyen *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, sí lo cita en el testimonio, menos directo, que representa la entrevista de Martínez Sierra de 1930. Repito que la relativa importancia que Valle concede, en esta vena, al autor del *Buscón*, puede obedecer al hecho de que, en efecto, no lo valora como, por ejemplo, valora a Goya. Pero yo más bien me inclino a pensar que, por el contrario, Valle midió bien las proyecciones que, dentro del esperpento, asomaban con fuerza en Quevedo. Y que fue el deseo de mostrarse como un "creador" total, o casi total, lo que lo impulsó a presentarse como una figura sin sombras o antecedentes que pudieran nombrarse como debilitamiento a la originalidad de "su" esperpento.

Claro que tal situación no ha sido obstáculo para que en la muy nutrida bibliografía que ha determinado el esperpento, bibliografía con diversos recordables,⁶ la obligada referencia a los anticipos del género en las Letras españolas lleva de manera insensible a la cita de Quevedo. Por supuesto, caben otros nombres en la lista: por lo común, autores de nivel menos alto (y donde no siempre es fácil separar rarezas en la vida y en la obra. Autores como Torres Villarroel, Miguel de los Santos Alvarez, Fer-

⁶ Cf. PEDRO SALINAS, "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98", en su *Literatura española. Siglo XX*, 2ª ed., México, 1949, pp. 87-114; Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle Inclán*, ed. cit., p. 126; J. L. BROOKS, "Valle Inclán and the esperpento", *BHS*, XXXIII, nº 3, (1956), 152-164; EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en "Tirano Banderas"*, México, 1957; FRANCISCO AYALA, "Observaciones sobre el *Buscón*", en su *Experiencia e invención*, Madrid, 1960, p. 163; GUILLERMO DE TORRE, "Teoría y ejemplo del esperpento", *CCLC*, nº 54 (1961), 38-44; JOSÉ F. MONTESINOS, "Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones", *ROcc.* 2ª época, nº 44-45 (1966), 159-160; Alonso Zamora Vicente, *Asedio a "Luces de bohemia"*, ed. cit., pp. 121-123; Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, ed. cit., JOSE MANUEL GARCIA DE LA TORRE, *Análisis temático de "El ruedo ibérico"*, Madrid, 1972, parte IV; ALLEN W. PHILLIPS, "El esperpento de *Los cuernos de don Friolera*", *HuNL*, V (1964), 309-322 (reproducido en su *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, 1974, pp. 113-135).

nández y González, Carulla (el que quiso poner la *Biblia* en verso), Alejandro Sawa, Ciro Bayo, y muchos otros... Lo que podemos agregar, sin ningún temor a equivocarnos, es que el gran triunvirato "artístico" del esperpento resalta en los nombres de Quevedo, Goya y Valle Inclán.

Volviendo, pues, al centro de interés que representa Quevedo, diré que, en efecto, la mención de su obra no puede olvidarse siempre que se toca (y se hace a menudo) el tema del esperpento. Para no cansar, valgan sólo dos testimonios recientes, de Allen W. Phillips y Jenaro Taléns. Apunta Phillips:

Se ha estudiado la teoría y la técnica del esperpento en Valle Inclán. La crítica se ha ocupado también de los antecedentes literarios (Quevedo) y artísticos (Goya), así como en toda su prehistoria en la literatura valleinclanesca... [y menciona algunos títulos bibliográficos].⁷

Y señala Taléns:

Quevedo y su *Buscón* se nos presentan, pues, como testimonio de uno de los primeros y más violentos alegatos de la literatura española, por aquella vía de la deformación y del sarcasmo que tres siglos más tarde proclamaría como única posible el valleinclanesco don Estrafalario de *Los cuernos de don Friolera*. De ahí la importancia de la novela quevedesca y su modernidad. (Antes había hablado Taléns de "esperpentización *avant la lettre*...", como meta de crítica colectiva, de crítica social.)⁸

⁷ Cf. Allen W. Phillips, "El esperpento de *Los cuernos de don Friolera*", en su *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, ed. cit., p. 113.

⁸ Ver JENARO TALÉNS, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, 1975, pp. 105-106. Ver, también, pp. 75-76. La tesis defendida por Taléns (el *Buscón*, "obra política") es harto frágil, y la apoya en una utilización muy arbitraria de los textos. Pero aquí solo se trata de sumar su nombre a la serie de los que vieron en Quevedo (y el *Buscón*) un precedente del esperpento. Siquiera, como breve comentario.

De estos tipos suelen ser las conexiones que se establecen entre Quevedo y Valle Inclán. Vale decir, referencias vagas, sin precisar de manera detallada dónde está lo esperpéntico de Quevedo (se trate de su obra en general, o del *Buscón*, como más ejemplificador, en particular). Sin postular tampoco una esencial "teoría" que ligue adecuadamente el esperpento en Quevedo y Valle Inclán. Creo que a esta altura de la crítica se impone un tratamiento minucioso del tema. Eso es lo que pretenderé hacer, con el apoyo del método o sistematización del esperpento que expuse en páginas anteriores. Por razones obvias (en particular, por la riqueza de elementos que ofrece) la obra elegida no es otra que el *Buscón*.⁹

a) *Caracteres generales*

1) *Deformación sistemática de la realidad*

A mi modo de ver, dos particularidades inconfundibles y típicas del esperpento son la deformación sistemática y la parodia, admitiendo igualmente desde un principio las relaciones entre estos dos rasgos. En el primer caso, no se trata de un respeto fetichista hacia las declaraciones de Valle Inclán (ya he mostrado que no), sino la admisión de lo que me parece fundamental en la constitución del género. Algo así como la razón de ser del género y, por lo tanto, como obligado punto de partida siempre que se hable del esperpento.

La variedad de interpretaciones que el *Buscón* ha determinado (moralismo, erasmismo, "sermón", panfleto político, denuncia social, etc.) hace que debamos proceder con cautela al asignar una particularidad predominante a la obra. Sobre todo, si la imagina-

⁹ Por supuesto, Valle Inclán conoce —y aprecia— la obra de Quevedo. Y también la aprovecha (sospechamos) en metáforas y juegos verbales. Recuerdo que Ramón Gómez de la Serna, hablando de Valle Inclán, decía que éste gustaba llamar *dátiles* a los dedos, "con una persistencia atroz" (ver *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, p. 322). Esta metáfora cómica aparece en el *Buscón* (III, iv), y en un romance atribuido a Quevedo, aunque también lo encontramos en Sor Juana Inés de la Cruz (ver mi libro *Quevedo*, Tucumán, 1949, pp. 216-217) y en otros autores barrocos. En Valle Inclán resulta más explicable la posible raíz quevedesca.

ción quita gravedad o seriedad, siquiera como principio, al análisis de la obra. Por lo pronto, el subrayar la "deformación sistemática" como característica esencial del *Buscón* determina que, sin quitar trascendencia a la novela nos movamos dentro de una atmósfera eminentemente intelectual, con derivaciones previsibles que muestran el predominio del "juego" y hasta de parodia picaresca que, me parece, no resulta del todo inexacto para aplicar al *Buscón*. Con el agregado de que, como se verá, no pretendo encerrarlo en un único casillero espectacular.

A todo esto, las consideraciones pecan de vaguedad si no se las presenta, como merecen, con el correspondiente respaldo del texto. Y aquí, abierto el libro, debemos andar poco trecho para encontrar las pruebas. La obra comienza con los párrafos tantas veces citados (como si dijéramos, con la fijeza imborrable de los comienzos de los libros famosos). Y es Pablos el que, para ser fiel a la ya perfilada retórica picaresca, nos habla de sus padres:

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente, natural del mismo pueblo; Dios lo tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer.

Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella.¹⁰

La seriedad llega aparentemente hasta la segunda línea, has-

¹⁰ Aclaro que en todas las citas del *Buscón* me apoyo en la edición de FERNANDO LÁZARO CARRETER, Salamanca, CSIC, 1965.

ta "Dios le tenga en el cielo". Y digo "aparentemente" porque, al avanzar la lectura, nos damos cuenta de que nos hemos apresurado en el fácil cómputo, ya que puede sospecharse (respaldándonos en los nombres propios que predominan en el *Buscón*) que ese "Clemente" de su padre responde a un juego de palabras nada sutil.

En fin, pocas obras nos dan, como ésta, su reflejo total a través de sus primeros párrafos. Es cierto también que, desde un principio, el *Buscón* se incorpora a un género y esquema literarios. Cabe, en todo caso, mostrar si lo que imita es lo esencial o lo puramente exterior; si sigue fielmente una retórica y un "espíritu", o si, por el contrario, se trata de una parodia o remedo... Pero esto lo veremos mejor al considerar el segundo rasgo.

Sigamos, por ahora, con la "deformación sistemática". Pues bien, conviene subrayar que, desde ese comienzo tan revelador, toda la novela mantiene (y no casualmente) idéntico perfil. Me parece que no se ha reparado lo suficiente en que toda la obra es un intencionado, consciente producto intelectual, trabajo de la frialdad y el ingenio (claro, ingenio quevedesco), donde no tienen cabida la emoción ni la bondad. En fin, donde la concepción negativa del mundo se anula en la propia concepción "literaria". Allí, los recursos y situaciones típicos de la picaresca (es decir, que la picaresca ha ido imponiendo en títulos significativos) son, por lo común, pretexto más que sostén.

El *Buscón* es el relato —nervioso, rápido— de una abrumadora serie que podemos enunciar con los nombres, encadenados, de *burla*, *engaño*, *simulación* y *mentira*. *Burla*, *engaño*, *simulación* y *mentira*, como hitos de la vida del protagonista (un protagonista absorbente, como veremos). Sobre ellos Quevedo ensaya sus inagotables juegos verbales. Es decir, juegos verbales que, si nacen y se demoran en la riqueza y variedad que tales cauces ofrecen, lo que en verdad revelan es un plano distinto. Y esto es lo que el lector imparcial siente.

La visión negativa es más patente al considerar situaciones —muy pocas— en que la novela de Quevedo parece apartarse fu-

gazmente de ese perfil. Hay tres momentos (o rasgos) que, sobre todo, podemos apuntar. No creo que haya otros: la muerte del criado en casa del dómine Cabra (I, iii), el retrato de Ana (III, vii) y la estimación que Pablos siente por su amo.¹¹

En el primer caso, el episodio parece romper la acumulada hipérbole del hambre que es el pupilaje de Cabra. Un hálito de emoción se filtra momentáneamente, pero de inmediato ese hálito se rompe en las palabras —chiste, concepto— que Quevedo coloca en labios del moribundo, cuando éste recibe el sacramento.

Señor mío Jesucristo, necesario ha sido el veros entrar en esta casa para persuadirme que no es el infierno (I, iii).

Claro que no es realmente un moribundo el que habla, sino el, allí, escéptico Quevedo que se sobrepone a personajes y situaciones graves. En un momento avanzado de la novela, y en otra etapa de la vida de Pablos, el retrato físico, casi angélico de Ana, no por inesperado menos agradable, da la impresión de incorporar un personaje extraño, ajeno a la galería negativa que hasta entonces hemos visto. Tanto que en un principio hasta nos preguntamos: ¿Qué hace aquí esta mujer? ¿No habrá saltado de las páginas de otra obra? Pero el propio Quevedo se encarga de inmediato de mostrarnos, con personal piqueta, que no se equivocó. En realidad, esta aparición única (determinada por el hecho del frustrado enamoramiento y matrimonio de Pablos) queda como un personaje un tanto aislado, aunque Quevedo decida algunos “rebajamientos”: es “zazocita” y, sobre todo, muy inocente y boba. Como vemos, se trata de un debilitamiento gradual, intencionado, aunque su exclusivo retrato físico se destaque nítidamente dentro de la profusa galería del *Buscón*. Podríamos agregar que, aun dentro de su carácter episódico, Ana forma ya parte (como breve alternancia en el predominio de la fealdad física y del alma mezquina) de la galería de los “inge-

¹¹ Como explicaré después, aun considerando el valor particular —y alternado— que este último tiene a través de diferentes momentos del relato.

nuos" o simples, tan abundante —después— en la novela del siglo XVIII...

Precisamente, este personaje femenino —Ana— va a permitir, por razones de parentesco, la reaparición de Diego, el antiguo amo de Pablos. Y esto posibilita, igualmente, que nos podamos referir al problema de las relaciones de los dos personajes masculinos.

Diego, como amo, no es figura bien definida. Al tiempo que su papel de amo (particular amo juvenil) resulta de perfil bastante borroso. En esa etapa lo vemos, sí, a través del respeto y simpatía de Pablos, y prácticamente como único retrato positivo (repito, dentro de su vaguedad). Claro que, por el carácter singular, es justo distinguir ese sentimiento de Pablos.

Cuando vuelven a encontrarse, tiempo después, las cosas han cambiado de manera apreciable: Pablos no sólo ha recibido la herencia de su ahorcado padre, sino que, al amparo de su dinero y su libertad, trama diversos engaños y lleva una vida maleante. Es en esas circunstancias en que se encuentran. Mejor dicho: en que don Diego desbarata las argucias de su antiguo criado, que aspira a casarse con Ana. No quiero justificar a Pablos, pero hay notoria diferencia —más allá de la diferencia *social*— entre la simpatía que había trasuntado Pablos hacia don Diego. Y es precisamente por esto que se rompen también aquellas rapidísimas (y raras) vislumbres simpáticas de Pablos.

Por supuesto, en aquella sociedad de niveles cerrados, ni cabe esa posibilidad de ascenso, ni —en la intención de Quevedo— Pablos merece tal halago. Reitero: otra solución hubiera roto el rígido mundo de categorías rígidas que Quevedo maneja, y al que Quevedo se ciñe como un imperativo.¹²

Resumamos ahora: si esto decimos de pasajes en que creemos aproximarnos a hechos francamente positivos ¿qué queda para los episodios que constituyen la urdimbre total (o casi total) de la

¹² Como ya he dicho, me parece muy forzada la interpretación del crítico Jenaro Taléns, en su intento de defender una tesis "política" (ver J. Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, ed. cit.). De más está decir que, como el título del libro lo revela, su estudio se refiere a la novela picaresca en general, si bien se detiene en las obras más importantes.

novela? Personajes, descripciones y situaciones donde campea Quevedo a sus anchas, porque ahí puede dar rienda suelta a lo que, en rigor, pretende. La metáfora del "espejo cóncavo" cabe adecuadamente para aquella sucesión acumulada de antitesis, comparaciones, hipérboles, juegos de palabras y chistes. Mundo humano y cosas, hechos y breves comentarios, todo lleva el sello de la deformación. O, si queremos, el autor repara sólo en aquello que permite regodeos verbales, y no en la belleza, ni la virtud, ni la verdad...

Comienza —ya sabemos— con la presentación de su padre, su madre y su hermanito, y se proyecta ininterrumpidamente hasta el final. Es explicable que como obra de arte (con esos recursos), tenga momentos más recordables que otros. Una selección antológica nos entrega niveles de excepción, aparte del comienzo citado, en pasajes como el del caballo de las carnestolendas, el Dómine Cabra y el hambre del pupilaje, la carta de Alonso Ramplón y presentación de éste, el hidalgo don Toribio, la noche "ruidosa" de la cárcel, la vieja de la Guía... Pero, en rigor, los procedimientos se reiteran en todo el libro, y —como he dicho— se apoyan en una técnica de acumulación tal que, a menudo, hace que el lector repare más en las palabras que en las cosas o hechos que señalan esas palabras. O, si preferimos, que el lector considere lo narrado como simple pretexto o pie para los juegos o alardes quevedescos. Conocidísimo es el prolijo retrato de Cabra, ejemplo por excelencia. si bien, por eso mismo, hace redundante su copia. Menos conocido, pero no menos certero, el singular caballo carnavalesco, cercano igualmente al comienzo de la obra:

Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a la edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía cabalette de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Denotaba abstinencia con su aspecto y echábansele de ver las penitencias

y ayunos; sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo (I, ii).

Vemos aquí, en efecto, un desarrollo quevedesco. El autor parte de un vago caballo "real", pero extremadas comparaciones, hipérboles y chistes lo transforman en un caballo "irreal". y es irreal porque precisamente la acumulación desusada determina la conformación de un "caballo" donde todo es negación, flacura, fealdad, vejez y ridículo. No resulta por lo tanto exagerado llamarlo un "anticaballo".

Lo que resulta igualmente visible es que el ejemplo citado, como tantos otros, es reflejo acabado de ese carácter esencial del esperpento que hemos llamado "deformación sistemática". Con otras palabras, se trata de un típico caballo esperpéntico. Como son esperpénticos los padres de Pablos, su tío, los personajes más o menos episódicos... De manera intencionada, la cita se centra en la figura de un animal. Es que —como ya he dicho— la deformación sistemática se extiende a los retratos humanos, a los animales, a las cosas inanimadas; en otro nivel, a los episodios, a la narración, a las descripciones. En fin, a todo aquello que, de una forma u otra, constituye la obra.

2) *Parodia*

Si aceptamos que la parodia es uno de los rasgos más importantes del esperpento, es el caso de afirmar que, de pocas obras como el *Buscón*, se puede decir que cumplen acabadamente con los requisitos tradicionales de este recurso o procedimiento. Eso sí, reconocemos que no suele pensarse en el *Buscón* cuando se habla de las culminaciones del género.

Como punto de partida, sabemos también que no suele asignarse a la parodia un mérito literario muy alto. Y, como definen los diccionarios, se llama *parodia* a la "imitación burlesca de una

obra literaria seria, del estilo de un escritor, de un género de poemas, etc.”.¹³

La definición subraya, ásimismo, su valor subsidiario: obra en virtud de otra u otras, posible por los puntos vulnerables que los materiales remedados ofrecen. En esencia, pues, obra literaria supeditada a otra (u otras), con limitadas resonancias y ambiciones. En otra dirección, es también “literatura sobre la literatura”, pero —a la vista está— con fines distintos a los que persigue la crítica literaria “seria”. Con todo, la parodia puede llegar a ser, en determinados ejemplos, igualmente “crítica literaria”.

Estas consideraciones generales no invalidan méritos particulares de algunas obras, con proyecciones que superan notoriamente los modestos límites que hemos apuntado. Además, las dimensiones espaciales de la parodia llevan en sí una extensión paralela a la obra de la cual parten; lo cual equivale a subrayar que se trata de obras no breves o de dimensiones visibles, por lo común. Sin embargo, bien vemos, a través de recordados ejemplos de Heine y Lichtenberg, que, en sus manos, la brevedad no es obstáculo para alcanzar comprimidas y logradas parodias.

Posiblemente, el testimonio que acude con mayor frecuencia a nuestra memoria (cuando de este género nos ocupamos) es el famoso caso del *Quijote*. Obra que podemos considerar en sus comienzos e intención como una parodia, pero que adquiere de inmediato dimensiones tales que desborda los límites que fijamos para el género.¹⁴ Además, como se repite tanto el nombre de “parodia” al hablar del *Quijote* conviene, por eso mismo, puntualizar el valor del término y ver en qué medida puede aplicarse a la novela cervantina. Es indudable que hay mucho de parodia en ella, pero no todo lo que hay en el *Quijote* cabe en esta denominación genérica. Y algo muy importante: un procedimiento que

¹³ *Parodia* (“Yo canto con arreglo a otra cosa”) es voz que no figura en el *Diccionario de Autoridades*. Joan Corominas la incluye entre las derivaciones de *Oda*, como “imitación burlesca de una obra literaria”, y fija su introducción en español hacia 1765-1783 (ver su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1961).

¹⁴ Ver mi estudio “Cervantes, testimonio de épocas artísticas”, en *Literatura española*, Tucumán, 1971, I, pp. 117-119.

aparece como parodia en un lugar, puede no serlo en otro (tal como tuve ocasión de puntualizar en un estudio anterior).¹⁵

A todo esto, no me olvido que estoy hablando del *Buscón*, y no del *Quijote*, si bien no podemos saltar este nombre famoso. Veamos, pues, la obra quevedesca.

Resultaría exagerado afirmar, en primer lugar y en forma absoluta, que el *Buscón* es una parodia de la novela picaresca. Con todo, no podemos olvidar que, hace pocos años, se ha defendido esta dirección, dentro de las varias interpretaciones que la novela ha merecido. Yo reconozco que hay materiales que sustentan ese sentido, pero no hasta el punto de concederle valor absoluto y definidor. Sí, el de rasgo que contribuye, junto a otros, para fijar una condición de "esperpento".¹⁶

No puede negarse que el *Buscón* nos da en diferentes momentos de la obra claras parodias de diversos géneros literarios: de la lírica, de la novela, del teatro, del tratado... Fundamentalmente, de la lírica religiosa y el teatro. Y con cierta variedad: en el primer caso, a través del clérigo estrafalario; en el segundo, a través del propio pícaro.

En el clérigo y sus disparates¹⁷ se burla Quevedo de los abundantes versificadores que pululan por todas las regiones de España, y que tenían especial inclinación por las composiciones de certamen o de encargo. En otra dirección, aunque insistiendo siem-

¹⁵ Sobre el particular tema de los amaneceres mitológicos en Cervantes, ver mi estudio *Naturaleza y retórica en Cervantes* (Mendoza, 1970). Angel Rosenblat puntualiza, en su buen libro sobre *La lengua del "Quijote"*, Madrid, 1971, diversas facetas de la parodia en la obra cervantina, aunque también acaba por reconocer que no todo es parodia, ni todo es una invectiva contra los libros de caballerías, como nos asegura el prólogo (p. 358).

¹⁶ Hay, también, grados en la parodia, como los hay en las formas de la picaresca, donde, entre otras cosas, distinguimos una picaresca total y una picaresca parcial. Entre los grados de la parodia, cabe su presencia circunstancial, y que puede justificarse aisladamente. Pretendo dar un ejemplo en un estudio reciente sobre "Un soneto de Quevedo" (a propósito del particular superlativo *naricísimo*).

¹⁷ Antes del encuentro con el clérigo, el que tiene lugar con el autor de las declaradas *Grandezas de la espada* (II, i) permite a Quevedo una parodia muy directa, tal como ilustra la biografía del escritor.

pre en los temas religiosos, la burla se complementa, en otro capítulo, con la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* (II, iii), que recoge un escrito anterior de Quevedo y que quiere ser no sólo castigo para el clérigo sino también parodia —algo vaga— del cultismo. Sin dejar de ser, igualmente, sátira de autores populares y, finalmente, de autores de farsas.

Y, si bien se da aquí el contacto con el teatro, con mayor amplitud aparece la parodia del espectáculo teatral (representación, público; directores, autores, obras, actores) cuando el pícaro se incorpora a la compañía de farsantes que se dirigía a Toledo (III, ix). Como digo, Quevedo aprovecha la ocasión para poner sobre el tapete tanto la vida de la farándula como las calidades (o pocas calidades) de los autores de comedias... En fin, Pablos nos da hasta el esquema de una "comedia a lo divino". La derivación está, aquí, en que la fama que adquiere le vale para obtener ganancias como solicitado autor de sonetos, romances, villancicos y otras composiciones líricas. (Como sabemos, esta etapa de la vida del pícaro termina cuando, después del chiste del oso y la criada gallega, Pablos decide dedicarse a "galán de monjas".)

Aunque no las incluimos entre las partes culminantes y más recordables del *Buscón*, vemos que no puede discutirse la presencia de la parodia literaria en la obra. Con el apoyo en los ejemplos citados de manera esquemática, debemos reconocer que Quevedo arremete, dentro de episodios no muy extendidos, contra la lírica (cierta lírica) y la literatura dramática (y las representaciones). Podemos agregar la parodia al *tratado*, tal como resalta en la evidente sátira a su enemigo Pacheco de Narváez (II, i). No aparece, en cambio, el ataque directo a la novela, si bien hay alguna alusión. Pero, por lo pronto, no encontramos una equivalencia con los casos señalados. Cabría aquí una pregunta, con enlace a lo que apunté anteriormente: ¿Es el *Buscón*, en realidad, una parodia de la novela picaresca? Respondo de nuevo que me parece exagerada una afirmación rotunda. Que Quevedo acepta las leyes de la ya conformada retórica picaresca, y las aplica a su obra. De lo que también estoy seguro es de que el autor del *Buscón* desborda con cierta frecuencia los límites del género y nos da algo que está ya fuera de la picaresca propiamente dicha. Con otras palabras, que

al extremar líneas y colores oscuros, al exagerar perfiles, al reducir figuras y situaciones a juegos de palabras, salimos a menudo del campo estrictamente picaresco y penetramos en un mundo afín pero distinto. Y nos convencemos de que el pícaro y su circunstancia (esenciales en la auténtica novela picaresca) son sólo el pie para algo que, en la intención de Quevedo, los trasciende completamente. Por este camino, hasta llegamos a pensar que el *Buscón* no es parodia en la mira del autor, pero sí en la aceptación del lector. Que Quevedo (un Quevedo que identificamos sobre todo con juveniles arrestos) se incorpora a la galería de autores picarescos en la única forma en que su ingenio restallante se lo permitía. Y que de esta situación proviene la singularidad del *Buscón*: extremada, forzada vuelta de tuerca...

3) *Popularismo*

Me parece que en este lugar y orden cabe la inclusión de la característica que Alonso Zamora Vicente enunciaba como *popularismo* (o *populacherismo*). O, también, de lo que llama "una literatura de arrabal". Con relaciones bastante estrechas con particularidades del "género chico" teatral. Y, no menos, como respuesta burlona a la literatura modernista, que tanta diferencia había marcado con respecto a temas y lengua de la "vida". Por descontado, su enfoque se centraba en el típico esperpento; vale decir, en el valleinclanesco.¹⁸

Este plano está, claro, presente en el *Buscón*, si bien cuesta poco comprender que hay diferencias apreciables entre el mundo reflejado en la obra quevedesca y, por ejemplo, en *Luces de bohemia* o en *Los cuernos de don Friolera*.

Sería fácil establecer paralelismos entre los elementos populares del *Buscón* y, por contraste, la lengua de los cultistas. Pero no creo que esté allí la explicación inmediata, aun aceptando los ataques de Quevedo a Góngora y a los cultistas en general.

Creo, sí, que el popularismo del *Buscón* tiene que ver con una

¹⁸ Cf. Alonso Zamora Vicente, *Asedio a "Luces de bohemia"*, ed. cit. (ver, sobre todo, pp. 90-121).

de las raíces que la retórica picaresca impone y que Quevedo acepta complacido porque le permite, precisamente, un caudal impresionante de derivaciones y juegos. Como sabemos, la novela picaresca no nos da una visión integral de la sociedad española (por convicción, respeto, temor, etc.). Aparte de la especial perspectiva en que el mundo es visto (el lente del protagonista), la típica novela picaresca se detiene en la descripción de ámbitos afines a los del pícaro. Y si en ocasiones sobrepasa esos ámbitos (personajes de figuración social, magistrados, gente importante vinculada a la Iglesia) lo hace a través de menciones rapidísimas, o, simplemente, para destacar virtudes. En todo caso, como algo no muy afín a lo que consideramos típicamente picaresco.

El popularismo del *Buscón* es, pues, un popularismo raigal. No olvidemos que si Pablos habla "desde abajo", la novela, como producto literario de Quevedo (*autor* bien visible) habla desde arriba. De sobra se ve que si hay una novela picaresca "personal", no es otra que el *Buscón*.

Aceptado esto, diré que lo popular le permite a Quevedo una libertad ilimitada, y que de su ámbito saca infinidad de motivos para sus burlas y engaños. Además, más allá de la simpatía que Quevedo nos merece como creador, no ignoramos que nuestro escritor ostenta cierto nivel social. Y que ese nivel debe medirse tanto en relación a la sociedad española de la época, como en relación al propio orgullo del escritor. Tal como hemos visto, el problema de las relaciones entre Pablos y Diego es no sólo recurso literario, o medio para castigar las flaquezas morales del personaje protagónico, sino una clara advertencia de que no deben transgredirse categorías o niveles sociales.

Lo que no se discute es que el mundo popular permite un más amplio muestrario de culpas, miserias y fealdades. Por lo pronto, sin censuras, acusaciones o miedos. Y hay infinidad de ejemplos a nuestro alcance.¹⁹

¹⁹ Así, el testimonio que nos ofrece la conocida obra de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, 1ª ed., Madrid, 1641. En primer lugar, aclaro que no considero a la obrita "novela picaresca", aunque sí acepto sus contactos picarescos. Pero aquí nos interesa otro problema. Como sabemos, el quejoso

Un recuento de los personajes y situaciones es prueba más que suficiente de popularismo: hombres y mujeres; civiles, militares y eclesiásticos; niveles sociales, oficios, cargos... En consonancia con la humildad o casillero del mundo humano y los ambientes que desfilan por la obra, vemos también una equivalencia explicable en las necesidades que esos personajes revelan. En primer término, la exigencia primaria de la comida y el albergue. Y, paralelamente, la importancia que, en ese mundo, tienen los sentidos. Sobre todo, aquellos considerados "inferiores", como el gusto y el olfato. Aunque más exacto es hablar de todos los sentidos, casi siempre vinculados a la fealdad, la suciedad, los ruidos sospechosos, los malos olores, la fetidez humana. La reiterada referencia a las "tripas" forma parte, también, de la encadenada relación establecida.

A todo esto, pudiera pensarse que tal peculiaridad entre en el "realismo" característico de la picaresca. Sin embargo —y tal como Dámaso Alonso puntualizó— ese vocablo, *realismo*, no cuaja bien para expresar el mundo del *buscón*: de ahí el más acertado nombre de *infrarrealismo*, que él proponía, y que nos parece más fiel al aplicarse a una obra como el *Buscón*.²⁰ Es que vida y sentidos son para Quevedo (y seguimos la pauta marcada ya al referirnos a la "deformación sistemática"), no datos directos sino aperturas expresivas para algo que está siempre más allá del punto de arranque. De ahí las extraordinarias posibilidades que tiene en el *Buscón* el mundo de los sentidos. Y, repito, en especial el de los llamados sentidos inferiores.

Vélez de Guevara centra su sátira en los pobretones y desvalidos, pero se detiene ante los nobles y poderosos. ¿Temor? ¿Mano de la censura? No sé. Hay que tener también en cuenta el espacio que Vélez de Guevara concede al elogio de empinados personajes en el cuerpo de la obra. En cambio, otros autores, y Quevedo puede ser buen ejemplo) diluyen esos elogios, más disimuladamente, en dedicatorias y prólogos (y no en el texto principal). Tal distribución hace que, en ocasiones, sospechemos una intención "oculta" del autor. O bien, un deseo de establecer estancos diversos. Además, en el caso de Quevedo no debemos olvidar su nivel social, que, por otro lado, él se encarga de poner de relieve... El tema —me parece— es digno de estudio.

²⁰ Cf. DÁMASO ALONSO, "Scila y Caribdis de la literatura española", en su *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, pp. 15-16.

Entre muchos ejemplos a nuestro alcance, vale aquí el de la noche "ruidosa" de la cárcel, episodio antológico dentro de sus límites. No busquemos lo que la escena no tiene, y, si captamos lo que el autor pretende, admitiremos que se trata de un cuadro singular de la flaqueza y debilidades humanas, pocas veces pintado tan cruda y certeramente a través de la palabra. En fin, popularismo (o populacherismo) en el estricto sentido...

Al fin, yo fui, llegada la noche, a dormir a la sala de los linajes. Diéronme mi camilla. Era de ver algunos dormir envainados, sin quitarse nada; otros, desnudarse de un golpe todo cuanto tenían encima; cuales jugaban. Y, al fin, cerrados, se mató la luz. Olvidamos todos los grillos.

Estaba el servicio a mi cabecera; y, a la media noche, no hacían sino venir presos y soltar presos. Yo que oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, empecé a santiguarme y llamar a Santa Bárbara. Mas, viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta. Olían tanto, que por fuerza detenía las narices en la cama. Unos traían cámaras y otros aposentos. Al fin, yo me vi forzado a decirles que mudasen a otra parte el vedriado. Y sobre si le viene muy ancho o no, tuvimos palabras. Usé el oficio de adelantado, que es mejor serlo de un cachete que de Castilla, y metíle a uno media pretina en la cara. El, por levantarse aprisa, derramóle, y al ruido despertó el concurso. Asábamos a pretinazos a oscuras, y era tanto el mal olor, que hubieron de levantarse todos (III, iv).

Una manera de medir la significación de este sector del *Buscón* consiste en un cotejo elemental con la obra que, por género, amplitud de desarrollo y cercana prioridad cronológica, permite mayores frutos en la comparación. Ya se habrá adivinado que me refiero al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Pues bien, sin negar que sobre todo en la primera parte del *Guzmán* se da con cierta frecuencia el motivo del "gusto" (mucho

inás que el del olor), fácilmente se advierten las diferencias, con ostensible ventaja para la obra quevedesca.²¹

b) *Caracteres parciales (o complementarios)*

1) *Tendencia a lo escatológico o macabro*

En el diferenciado sector de los caracteres parciales caben algunos rasgos que incluimos allí no porque resulten menos importantes sino porque corresponden a formas que suelen darse con menor frecuencia. Si bien —como veremos— de ninguna manera se trata de aspectos insignificantes o poco visibles. Tal cosa ocurre con la tendencia a lo macabro o escatológico, que destacamos en primer término dentro de este grupo.

Sería fácil subrayar, en este sitio, que la evocación de la muerte constituye un motivo muy frecuente, tanto en la vida como en el arte español (y, como proyección, en la vida y arte hispánico en general).²² En forma paralela —y acorde con ese carácter reiterativo— no podemos desconocer la significación que, desde antiguo, tiene el humor macabro en las letras españolas.

Pues bien, si admitimos que la tendencia a lo escatológico o macabro está en la esencia del esperpento, pocos (o ninguno) como Quevedo para darnos una idea de este rasgo ciertamente revelador. Desde los primeros párrafos del *Buscón* hay alusiones bien concre-

²¹ En el *Guzmán de Alfarache*, sobre todo al comienzo, tiene particular importancia el sentido del gusto. Recordemos la tortilla de huevos empollados (I, I iii), la tortilla de los huevos pasados (I, I, iv), el muleto servido como ternera (I, I, v), los huesos y los sesos del muleto (I, I, v), la carne dura (I, I, vi) ... No hace falta seguir. Es explicable que estas situaciones se encuentren unidas al problema del hambre, que es algo así como una conjunción de necesidad y obsesión en la vida del pícaro. Especialmente, en el pícaro más tierno o primerizo. En cambio, aunque también se da el tema del "mal olor" no alcanza en el *Guzmán*, ni con mucho, el relieve que observamos en el *Buscón*.

²² Entre infinidad de testimonios, puede servirnos, como un ejemplo cercano, el libro de JOSÉ GUTIÉRREZ-SOLANA, *La España negra*, Madrid, 1960. Y no hace falta que nos detengamos, dentro de nuestro continente, en el caso de México, con tantas ramificaciones en su vivir y en su arte. En todo caso, México aparece con una acumulada confluencia de dos raíces visibles: la indígena y la hispánica.

tas, y tal cosa vemos en la temprana referencia a la muerte de su hermanico:

Probósele [al padre] que, a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua, levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años le sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faltriqueras. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades (I, i).

El episodio es sintomático del humor quevedesco y, no menos, de la peculiaridad que ofrece la faceta que analizamos. La palabra *murió* no despierta en el lector ninguna reacción afectiva, de tristeza o lástima. Y solo la acepta como un simple apoyo narrativo. De la misma manera, el sentimiento del padre, ya anticipado por las trapacerías y complicidad. Si quedara todavía alguna duda, ésta desaparece con el chiste final del párrafo.

Esto, que vemos escuetamente al comienzo de la novela, se reitera, con pocas variantes, a lo largo del *Buscón*. Por eso, como resultaría demasiado prolija la mención de los diversos ejemplos, me parece que se impone, mejor, la cita de algún episodio culminante, esclarecedor. Y no tenemos que pensar mucho para seleccionarlo: es la famosa carta que Alonso Ramplón, el verdugo, escribe a su sobrino Pablos. Carta —sabemos— en que le da noticia de la muerte de Clemente, el barbero, padre de Pablos:

Pésame de daros nuevas de poco gusto. Vuestro Padre murió ocho días ha, con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo. Veníale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él. Y como tenía aquella presencia, nadie le veía con los cristos delante, que no le juzgase por ahorcado. Iba con gran desenfado, mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle; hí-

zose dos veces los bigotes; mandaba descansar a los confesores, y íbales alabando lo que decían bueno.

Llegó a la N de palo, puso el un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio y, viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia, y dijo que mandase aderezar aquel para otro, que no todos tenían su hígado. No sabré encarecer cuán bien pareció a todos..." (I, vii).²³ "Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro (*id.*).

Esta singular carta se complementa con los juegos de palabras de Pablos, referidos a la ejecución de su padre y, posteriormente, con nuevos equívocos vinculados al hecho (el del "rollo", los "cuartos") y otras lindezas semejantes. Es decir, la muerte (y la muerte afrentosa, y hasta con un verdugo familiar) que pierde todo su carácter doloroso, trágico, o trascendente, y solo se proyecta en un inacabable pie para metáforas cómicas, hipérboles, juegos de palabras y chistes.

2) *La religión externa como juego o recurso cómico*

Otra característica que, en este grupo, conviene señalar es la que se relaciona con el uso de nombres propios y caras externas de la religión, usados como recursos cómicos o de simple diversión.

No hace falta tampoco encarecer —por razones obvias— la importancia de la religión en la vida española postridentina: cómo esta faceta configura uno de los aspectos decisivos (por no decir,

²³ Esta parte puede servir igualmente como ejemplo paródico, ya que la muerte del oscuro barbero tiene remedos de las descripciones "literarias" utilizadas para las muertes "heroicas".

el más decisivo) de ese vivir. Cómo la religión, en fin, penetra en todos los resquicios de la sociedad...

Dentro de tal relieve, es comprensible que, en primer término, sea menester subrayar la gravedad y decoro que su alta significación inviste. Lo cual, a su vez, no anula la posibilidad (permitida por su extendida presencia) de que puede verse con menos severidad, con menos trascendencia. Y por este camino llegamos —como decía— a zonas menos rígidas, donde encontramos el uso de nombres y elementos de la religión como recursos cómicos o burlescos. Por supuesto, aquellos que no tocan de manera directa, o no rozan, creencias o problemas que se consideran esenciales. Aunque en las zonas fronterizas no siempre resulta fácil deslindar jurisdicciones y medir dónde termina lo permitido y empieza lo prohibido. De ahí, reconvenciones, invectivas, censuras, textos expurgados, acusaciones de impiedad, heterodoxia o herejía, etc.²⁴ En el caso especial de Quevedo, bien sabemos que, por los temas e índole de sus obras, fue frecuente blanco de rivales y celosos impugnadores: aquellos que reparaban, sobre todo, en sus obras satíricas y le recriminaban, escondidas en “chistes, agudezas y donaires”, desvergüenzas contra la religión. Un ejemplo, entre muchos, es *El Tribunal de la venganza*, escrito en 1635 por “El Licenciado Arnaldo de Franco-Furt” (seudónimo —según Astrana Marín— de Luis Pacheco de Narváez).²⁵ En *El Tribunal de Franco-Furt*, el *Buscón* determina, en lugar preponderante, algunas acusaciones de heterodoxia o herejía, en el orden de los folios. Así, en el episodio del caballo destaca como contrarias a la religión, las alusiones a los ayunos y penitencias. Otra acusación se refiere al “clérigo presbítero” (es decir, al dómine Cabra), por sus “in-

²⁴ No es ningún secreto la serie de problemas que, en relación a sus obras, tuvo Quevedo con la censura. Las obras principales y más difundidas de Quevedo (*El Parnaso español*, *el Buscón*, *los Sueños*, *La hora de todos...*) pasaron por movidas vicisitudes y fueron conocidas, con frecuencia, a través de ediciones censuradas o expurgadas. Y, por otra parte, resulta evidente que donde más solía apretarse el torniquete era en lo relativo a las cuestiones de fe... Eso sí, a veces nos sorprendemos de la vía libre que tuvieron algunas obras, y nos asombramos de la prohibición que cayó sobre otras. Pero esto también puede explicarse...

²⁵ Ver QUEVEDO, *Obras. Verso*, Madrid, 1943, p. 1091. *El Tribunal* es, en principio, una defensa de Montalbán, tan vapuleado por Quevedo.

fames atributos". Otra, al cura de la venta (con los rufianes y las mujercillas). Otra, al morisco de la posada y la alusión al Santísimo Sacramento... (Y sigue la lista.)²⁶

Como digo, toda la "segunda audiencia" de este pertinaz ataque está dedicada al *Buscón*, y los cargos correspondientes se acompañan con citas de la *Biblia*, de los padres de la Iglesia y de textos clásicos, con el afán de condenar las "insolencias" de Quevedo.

Sin negar que, en algunos casos, el autor del *Buscón* penetra peligrosamente en zonas prohibidas, dentro de sus comparaciones y chistes (no olvidemos que el asunto de la obra escapa a lo religioso), lo que *El Tribunal de la justa venganza* prueba es una total incompreensión del texto quevedesco, de su estructura e intención. Claro que la invectiva, como tal, responde a una clara actitud polémica, y no a un deseo de sereno análisis literario.

El citado testimonio sirve, con todo, para subrayar lo evidente: la nutrida presencia de alusiones religiosas en el *Buscón*, si bien (y aquí está el desencuentro) no a través de graves sentencias y, en los personajes, no a través de respetables hombres de iglesia. Ahora bien, ¿qué harían unas y otros en esta singular novela picaresca? Verdad que un papel poco o nada coherente con el perfil general de la obra. Por eso, Quevedo recurre a nombres y referencias religiosas como motivos alegres, comparaciones no-

²⁶ Veamos nuevos ejemplos:

- El morisco y el Ecce Homo:
"...entré a casa, y el morisco que me vio, comenzó a reírse y hacer que quería escupirme; yo, que temí que lo hiciese, le dije: "Teneos, huésped, que no soy Eccehomo..."
- La complicidad de un clérigo en una muerte supuesta.
- El clérigo poeta y sus versos sacrílegos.
- Sobre la carne de los "pasteles de a cuatro".
- Llamar a los religiosos de San Jerónimo "frailes de leche como capones".
- Proximidad comparativa entre la limpieza de la cárcel y la limpieza de la Virgen.
- Alusión engañosa a la Inquisición.
- Fullero, disfrazado de fraile benedictino.
- Pablos, galán de monjas ("la más exorbitante desvergüenza..."), etc.

vedosas, o como dichos y chistes populares (cuya existencia particularmente folklórica, aceptamos).²⁷ Aceptamos, sí, que la burla y la sátira quevedesca no siempre tenían una noción exacta de la medida. Pero esto es entrar ya en un aspecto muy particular de la personalidad de nuestro autor.

3) *Animalización*

No es éste —advertimos— uno de los caracteres destacados del *Buscón*. Por lo pronto, no aparece en la obra de Quevedo tan inconfundible y reiterado como el que encontramos en los típicos esperpentos de Valle Inclán (y aun en sus novelas semiesperpénticas). Sin embargo, debemos admitir que también se da, en escala más reducida, en el autor antiguo. Y como río con caudal suficiente como para permitir su inclusión en este lugar más bien subsidiario.

Dentro del predominante mundo humano del *Buscón*, la animalización es casi siempre recurso acorde a lo que suele ser común en el procedimiento literario. Vale decir, al servicio del afeamiento de la figura humana: afeamiento físico o moral, o, mejor, conjunto. Por otra parte, conviene también tener presentes los rasgos populares de esa relación. En fin, completo, como culpa o castigo. O, no menos, como comparación pintoresca...

A poco de comenzar la novela, en la serie de "cualidades" con que acompaña el retrato de su madre, Pablos menciona el parecer de una vieja para referirse a las hechicerías de su progenitora:

Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar,
lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que
lo hiciese en público (I, i).

Aquí entendemos bien el "volar" de la bruja, y el cabrón como representante del diablo, pero restamos las "plumas" reales del

²⁷ Este filón es de singular riqueza en el folklore y las letras españolas. Y, como tantas veces se ha señalado, notorio contrapeso al fervor religioso que al mismo pueblo se le reconoce... Hay infinidad de testimonios al respecto, muchos de ellos con valor anecdótico.

castigo. Y, sin salir del capítulo, se reiteran los “vuelos” de la madre, y “gruñen” un rato padre y madre antes de decidir mandar a Pablos a la escuela.

En el capítulo segundo, Pablos sufre así la fama de su padre:

...otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato. Unos me decían «zape» cuando pasaba, y otros «miz» (I, ii).

En el prolijo y antológico retrato de Cabra no podía faltar —metáfora cómica, hipérbole, chiste, refrán— este procedimiento. Naturalmente, como un recurso entre varios. Así, vemos: “pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán)...” Y el refrán que acude a nuestra memoria es “Ni gato ni perro de aquella color”. O, mejor, “Pelo bermejo, mala carne y peor pellejo”.²⁸ Otro ejemplo: “...el gazzate largo como de avestruz...” Y otros: “Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras...”; [la sotana] “Unos viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana...” (I, iii).²⁹

En las novatadas de los estudiantes, en Alcalá, Pablos dice:

...me acomodé entre dos colchones, y solo tenía la media cabeza fuera, que parecía tortuga” (I, v). Yo todavía me estaba debajo de la cama, quejándome co-

²⁸ Ver GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes*, Madrid, 1924, p. 388. Ver, también, p. 222.

²⁹ Suele destacarse, con alguna frecuencia, el papel de precedente importante de los dibujos de Goya. Sin negar tal relieve, reparo, quizás con mayor fundamento, en los anticipos que, en relación a Valle Inclán, encontramos en la literatura de la Edad de Oro (de manera especial, en la literatura barroca, o manierista-barroca). Quevedo, en lugar aparte. En fin, un poco más atrás, sería justo mencionar rasgos que aparecen en los retratos cómicos o burlescos de Erasmo. Así, en los *Coloquios*, que tanta difusión tuvieron en España (primera edición de la traducción española, Valencia, 1528). Ver texto en la *NBAE*, XXI, Madrid, 1915. Menéndez y Pelayo reproduce la edición de Toledo, de 1532. (Cf. MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España*, trad. de Antonio Alatorre. México, 1950, vol. I, pp. XLI-XLIII).

mo perro cogido entre puertas, tan encogido que parecía galgo con calambre (*id.*).

Y al alzar las sábanas fue tanta la risa de todos, viendo los recientes no ya palominos sino palomos grandes, que se hundía el aposento (*id.*).

El soldado mentiroso con que se topa Pablos en el camino a Cercedilla es un "picarón gallina" (II, iii). (No es muy original el adjetivo, aunque sí lo es el retrato total de este nuevo espécimen de soldado fanfarrón. Y refiriéndose al carcelero y su protección (después de la noche "ruidosa") agrega Pablos:

Tenía una ballena por mujer... (III, iv).³⁰

En el capítulo siguiente, el final del retrato del portugués Vasco de Meneses enlaza con el atributo ya citado del hombre de armas:

Pretendía por lo bravo, y si no era el poner güevos, no le faltaba otra cosa para ser gallina, porque careaba notablemente (III, v).

Como detalles curiosos, podemos agregar que un típico adjetivo quevedesco —*frisón, frisona*—, con su uso metafórico inconfundible, aparece con cierta profusión en la novela. Precisamente, en el *Buscón* encontramos el sentido directo (*caballo frisón*), si bien Quevedo lo usa en el chiste de los dos caballos que llegaron "frisonos" al pupilaje de Cabra "y a los dos días salieron caballos ligeros que volaban por los aires" (I, iii). Pero, con frecuencia,

³⁰ Una coincidencia: en una carta a su amigo Quiroga Rosas (fechada en Santiago de Chile el 19 de febrero de 1841), carta donde describe el episodio de los baños de Zonda y la cita famosa ("On ne tue point les idées"), Sarmiento, buen humorista, aplica el calificativo de "ballena" a "La Teléfora" (es decir, la mujer de Gobernador de San Juan). Por supuesto, no era necesario que Sarmiento conociera *El Buscón* para aplicar la grotesca metáfora, pero todo puede ser, sin descontar la raigambre popular de la comparación... Ver el texto sarmientino en CÉSAR H. GUERRERO (Diario *La Acción*, de San Juan), 11 de septiembre de 1947); y AUGUSTO LANDA, *Sarmiento y el General Nazario Benavídez*, Buenos Aires, 1951, p. 30).

encontramos el desarrollo de metáforas e hipérboles: “nabos frisonos” (I, ii); “cuentas frisonas” (la del rosario del ermitaño) (II, iii); hasta culminar en los “piojos frisonos” de la cárcel (III, iv).

A propósito de tal minúscula y molesta fauna, y acorde a todo lo que corresponde o se liga a aquella infernal cárcel, sorprende también Quevedo (si algo puede sorprendernos en él) con la hipérbole, muy suya, de un “piojo con hambre canina” (III, iv). Reparemos cómo nuestro autor —es un decir— no desborda, en estos singulares ejemplos, el mundo estrictamente animal.

Después de pasar revista a los diversos testimonios que configuran este rasgo del “esperpento” quevedesco (no a todos, pero creo que a los más significativos) llegamos, quizás paradójicamente, a corregir la afirmación que estampábamos al comienzo de estos párrafos dedicados a la animalización en Quevedo. En fin, que este rasgo tiene algún relieve en el *Buscón*, que es recurso paralelo a otros que hemos visto, y que todos juntos, dentro de un apreciable encadenamiento, contribuyen a subrayar el rasgo esencial de la “deformación sistemática”. En su sentido más propio, la animalización —metáforas cómicas, hipérboles, chistes, refranes— es recurso literario propicio al ingenio quevedesco, y es particularmente utilizado en los retratos, que tanto abundan en las páginas del *Buscón*.

Conclusión

Como he comenzado este estudio partiendo de un punto fijo (es decir, un ya constituido sistema alrededor de la obra de Valle Inclán) no se me podrá achacar que el presente tratamiento del *Buscón* de Quevedo adolece de un forzado encasillamiento previo, construido especialmente para dicha obra, o “en vista” a ella. Verdad que, en un afán de juego limpio, partí de un género perfilado, en sus líneas esenciales, en nuestro siglo. Género que se ayuda, hoy, con una bibliografía de nutrido caudal.

Pues bien, sobre esta base, el ejercicio de aplicación al *Buscón* ha deparado, no diría yo una sorpresa mayúscula, pero sí una consecuencia confirmadora que me parece llamativa. No se trata de sorpresa porque como ya señalé desde un comienzo, y a pesar de

las reticencias o apenas mención de Valle Inclán, la crítica del esperpento suele citar a Quevedo como precedente casi ineludible. Claro que una cosa es la mención de un nombre (que no pasa, por lo común de la simple mención), y otra cosa, como he procurado en este trabajo, la aplicación detallada de una serie de caracteres, así como su fundamentación en un proceso retroactivo.

Sobre este apoyo, la conclusión a que llegamos (repito: sin forzados encasillamientos) es que el *Buscón* gana dimensiones de obra esperpéntica esencial, o del esperpento por excelencia. Esperpéntica, también, por el reconocido nivel en que la colocamos: lugar de primer plano para que resalte mejor su presencia. Si no fuera una comparación demasiado vulgar, hasta podría sostenerse que, en varios aspectos, Quevedo es aún más esperpéntico que Valle Inclán. Y que eso lo logra sin presupuestos teóricos espectaculares o de propaganda.

Como digo, la diferencia mayor está en que Quevedo no dio a su novela un nombre genérico especial, ni pretendió definirla separadamente. Por el contrario, lo que en principio trasunta es su deseo de incorporarse —bien que de manera singular— a una ya definida retórica picaresca.

Quizás mi entusiasmo aparezca exagerado, pero no mucho. Reconozco que el *Buscón*, por ejemplo, carece, o no se destaca notoriamente, en el uso de algunas notas que adscribimos al esperpento valleinclanesco. Así, reparo en los comentarios (o críticas) político-sociales, que apuntan a hombres y sucesos contemporáneos, o poco anteriores (como ocurre, en Valle Inclán, con sus ataques o burlas a Alfonso XIII, sus ministros, o políticos que están en el candelero...).

Con todo, yo creo que se ha magnificado este aspecto en el esperpento típico. Especialmente, si se pretende darle un valor definitorio importante. Pero no cuestiono su presencia, ni tampoco el hecho de que, en menor proporción, lo encontramos en el *Buscón*. Son, más bien, leves alusiones, como la del espía francés y Felipe Pérez (I, vi), aunque solo tengan la apariencia de pretender poner en ridículo al corregidor y los corchetes. "La burla de Alcalá" la llama Pablos, como si no se centrara en el hecho en sí, sino en

algo que lo trasciende. Es posible que entre las mallas sutiles de la novela de Quevedo haya alusiones que hoy se nos escapan, pero que no escapaban a los lectores de su tiempo. Con todo, esta explicación tiene validez muy relativa, aun aceptando que ya la picaresca atendía a esta particularidad.

Aquí —creo— habría que tener presentes diferencias político-sociales que median, dentro de la historia peninsular, entre el siglo xvii y el siglo xx. Diferencias que reglan (los Felipes, los Alfonsos) la vida española a lo largo de tres siglos. Sin olvidar tampoco que, si bien en los dos casos —Quevedo y Valle Inclán— se trata de dos autores de fuerte individualidad, hay condiciones que, a su manera, no dejan de repercutir en la obra de arte.

Dejemos estos problemas. Lo que, en definitiva, pretendí mostrar fue que en el *Buscón* encontramos una llamativa y casi total (o total) acomodación a un género literario “español” (sin exagerar raíces nacionales), perfilado teóricamente varios siglos después. Aunque esto no anula el papel “iniciador”, o poco menos, que asignamos a la obra quevedesca. Sobre esto no creo que haya mayores dudas: tal es la rotundidad y abundancia de las pruebas.

Pasando a Valle Inclán, está claro, también, que mi admiración por su obra lo proclama, una vez más, como un valor excepcional en las letras españolas de todas las épocas. Ya tenemos suficiente tiempo —y perspectiva—, después de su muerte, para saber que su importancia literaria debe menos de lo que se pensaba, en vida del escritor, a su desconcertante “humanidad”, a su apabullante biografía.

En resumen, pretendo menos quitar brillo a Valle Inclán que reparar en la significación que, dentro de este perfil, tiene Quevedo. Lo haya advertido o no el propio Valle, es cosa que no debe preocuparnos. Lo que sí nos importa es mostrar, más allá de lo marginado o sospechado, que el *Buscón* es ya, desde su atalaya picaresca, un esperpento cabal, completo, rotundo. En lo que identificamos como “esperpento quevedesco” el punto de partida ha sido, explicablemente, la sistematización de Valle Inclán. Con todo —y tal como hemos visto— la rica personalidad de Quevedo no ha dejado tampoco de darnos, desde su lejanía, aportes complementa-

rios dignos de consideración. En fin, concluyo repitiendo que, en este juego de idas y venidas, con un recorrido de tres siglos, el Buscón, gran obra, es también ejemplo esperpéntico por excelencia...

EMILIO CARILLA

LAS CONSTRUCCIONES CON *SINO* Y *NO ... PERO*, Y LOS CAMPOS LÉXICOS

Nos proponemos estudiar el funcionamiento de *pero* en construcción paralela a la de *sino*, es decir, con negación en el primer constituyente: *no ... pero*, y sólo cuando coordina miembros de algunos tipos de campos léxicos: de oposiciones binarias, de oposiciones polares (adjetivos), hiponímicos y de oposiciones múltiples (sustantivos), en función de predicativos de *ser* o *estar*.

La comparación nos permitirá caracterizar los siguientes comportamientos lexosemémicos de estas coordinaciones:

- compatibilidad o incompatibilidad con determinados campos léxicos;
- diferencia semémica de la coordinación con *sino* y con *no ... pero*;
- diferenciación de los valores semémicos de la coordinación con *no ... pero*: ‘restricción’ / ‘exclusión limitativa’ / ‘exclusión no limitativa’;
- compatibilidad de sistemas no graduales con escalas valorativas subjetivas.

1. *Sino* y *pero*

Los coordinantes adversativos comparten con los demás coordinantes (copulativos, disyuntivos, consecutivos) el valor semémico que puede describirse como ‘conexión del término precedente con el si-

guiente con la misma jerarquía en relación con un asunto común'.¹ Este significado general más los rasgos que caracterizan a cada coordinante constituyen el significado de cada tipo de coordinación.² *Sino* y *pero* comparten el rasgo 'contraposición'.

Desde el punto de vista sintáctico *sino* —como han observado varios autores— requiere una negación explícita en el primer constituyente, excepto cuando es correlativo de un pronombre interrogativo.³ Ambos constituyentes deben presentar la misma modalidad. Desde el punto de vista semémico el segundo constituyente se contrapone al precedente y lo excluye, sustituyéndolo. *Sino* es 'exclusivo sustitutivo'.

(Es malo.) —No $\left\{ \begin{array}{l} *será \\ es \end{array} \right\}$ malo, sino (que es) travieso.

(María es bonita.) Juana no es bonita, sino simpática.

Las atribuciones que se efectúan en las oraciones son, respectivamente: *travieso*, *simpática*.⁴

Pero no es necesariamente correlativo de una negación. Los constituyentes no siempre presentan la misma modalidad; el primero puede ser dubitativo y el segundo declarativo.

¹ Cfr. O. KOVACCI, "Acerca de la coordinación en español", *Boletín de Humanidades*, I, 1 (1972), 2. Véase también ANA MARÍA BARRENECHEA, "Problemas semánticos de la coordinación", en A. M. BARRENECHEA Y OTROS, *Estudios lingüísticos y dialectológicos*, Buenos Aires, Hachette, 1979, pp. 7-29.

² "Let us call a class of similar syntagms a *pattern* [...] patterns have meanings, and the meaning of a syntagm is a function of the meaning of the morphemes contained in it and of the pattern to which it belongs". RULON WELLS, "The Saussure's system of linguistics", *Word*, 3 (1947), 1-31, § 19.

³ *Sino* puede aparecer sin negación precedente en las oraciones "interrogativas de negación implícita", como: *Con tan hermosa voz, ¿qué podría ser, sino cantante?*, donde *qué* equivaldría a *nada* si la oración fuese declarativa. Cfr. ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana*, París, A. Blot, 1925, § § 1146, 1150 y 1276.

⁴ El primer constituyente se presenta a consideración del hablante, quien lo rechaza y lo suple por el segundo. Esta interpretación puede parafrasearse: "No afirmo A (y lo excluyo) y por el contrario afirmo B". Cfr. O. Kovacci, *op. cit.*, § 4.2. No consideramos aquí otros usos.

Federico es bueno, pero travieso.

Es fea, pero simpática.

(—Es inteligente.) —Será inteligente, pero es descortés.

Desde el punto de vista semémico en estos ejemplos se atribuyen al sujeto *bueno* y *travieso*, *fea* y *simpática*, *inteligente quizá*, y *descortés*, respectivamente. *Pero* es 'restrictivo': el segundo constituyente se contrapone al primero sin excluirlo. Las contraposiciones se efectúan con respecto a dos oposiciones polares (cfr. *infra*, 2.2), tomando un término positivo de una dimensión⁵ y un término negativo de otra; por ejemplo:

	dimensión: 'valor'	'+'	'-'
en cuanto	'modo de ser'	<i>simpático</i>	<i>antipático</i>
a	'estética'	<i>lindo</i>	<i>feo</i>

El segundo constituyente además conlleva la idea "principal", "dominante", o "de mayor relieve"⁶ de la construcción.⁷

⁵ "Una *dimensión* es el punto de vista o el criterio de una oposición, es decir, en el caso de una oposición lexemática, la propiedad semántica a la que esta oposición se refiere". EUGENIO COSERIU, "Hacia una tipología de los campos léxicos", en su *Principios de semántica estructural*, versión española, Madrid, Gredos, 1977, p. 217. La dimensión puede considerarse a su vez formada por varios rasgos; cfr. ROBERT MARTIN, "Logique et mécanisme de l'antonymie", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XI, 1 (1973), p. 46.

⁶ Andrés Bello, *op. cit.*, § 1262.

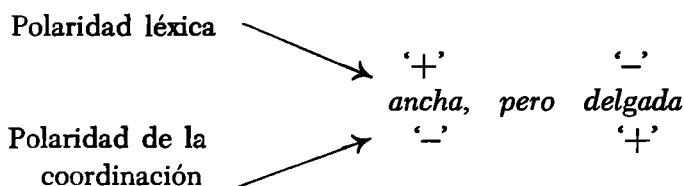
⁷ En los ejemplos la idea de "mayor relieve" se corresponde con el rema. En esta construcción no es posible cambiar la posición del rema recurriendo a rasgos suprasegmentales. La indicación del único elemento que difiere de otra emisión dada, como es el caso de la corrección de un error, se ha interpretado como remática: —*Es perezosa pero simpática*. —*No; es FEA, pero simpática*. Cfr. PETR. SCALL, "Topic, focus and the ordering

El esquema semémico de la coordinación 'restrictiva' con *pero* consiste, pues, en los rasgos: a) coexistencia de ambos términos b) contraposición de estos como 'positivo' / 'negativo' o viceversa; c) mayor relieve del segundo término, es decir, poder restrictivo del alcance del primero.

La propiedad b) puede ser isomorfa con el rasgo '+' o '-' asignado en los sistemas léxicos polares a los términos. En los ejemplos anteriores, donde los lexemas contrapuestos se toman de pares de antónimos (*simpática* / *antipática*; *linda* / *fea*), la distribución de 'positivo' y 'negativo' en la construcción está regulada por la posición de los lexemas en la respectiva dimensión. Sin embargo, puede haber discrepancia entre la polaridad del llenado léxico y la que corresponde a la construcción en un uso particular, en que la interpretación semémica depende de un contexto específico (lingüístico o situacional), es decir, depende de presuposiciones pragmáticas. Por ejemplo:

- (- Busco una tabla angosta y delgada).
- Esta es ancha, pero delgada.

El signo 'positivo' de la construcción se atribuye a un término, *delgada*, que dentro del sistema léxico al que pertenece es el antónimo 'negativo' (frente a *gruesa*); y el signo 'negativo' de la construcción al término *ancha*, que en otro sistema léxico ocupa un lugar en la zona 'positiva':



of elements of semantic representations". *Philologica Pragensia*, 15 (1972), 1-14. Sin embargo, este relieve suprasegmental puede considerarse más bien índice de "nuevo" (frente a "conocido") y no de rema; cfr. FRANTISEK DANES, "One instance of Prague School methodology: functional analysis of utterance and text", en *Method and Theory in Linguistics*, ed. por PAUL L. GARVIN, The Hague, Mouton, 1970, p. 134.

Pero puede construirse con negación en el primer constituyente, conservando el valor 'restrictivo':

No es fea, pero es antipática.

Se atribuyen al mismo tiempo al sujeto *no fea* y *antipática*. *No fea* actúa como término 'positivo'; la función de *pero* consiste en contraponer otra atribución de carácter 'no positivo': *antipática*. Si se dice

No es linda, pero es simpática.

se invierten los polos de la oposición: *simpática*, atribución 'positiva' / *no linda*, atribución 'no positiva'. En ambos ejemplos los adjetivos coordinados pertenecen a oposiciones polares diferentes ('valor con respecto a estética' / 'valor con respecto al modo de ser').

Si se coordinan términos de igual polaridad de campos léxicos diferentes, uno de ellos debe llenar en la construcción la posición contraria a su polaridad. *Libre* y *contento* se oponen como 'positivos' a sus antónimos 'negativos' *cautivo* y *triste*, respectivamente. Considerando la expresión

Libre, pero contento.⁸

se observa que el lexema *libre*, 'positivo' en su relación antonímica, debe ocupar, sin embargo la posición '-' de la construcción. Lo mismo ocurre con negación:⁹

No estoy cautivo, pero estoy contento.

Examinaremos a continuación el comportamiento de *sino* y *no ... pero* con campos específicos. En todos los casos empleamos los miembros de cada campo como atribuciones (o clasificaciones) con respecto a un único referente y sin cambio temporal.

⁸ Lema adoptado por Johannes Brahms (*Frei aber froh*, de cuyas iniciales surge la secuencia musical FAF —en notación latina Fa La Fa— que aparece en varias de sus composiciones).

⁹ Si casos como *No es fea, pero es simpática* tienen una interpretación, esta responderá a un uso particular, dependiente de presuposiciones pragmáticas

2. Coordinación adversativa y campos léxicos.

2.1. Oposiciones binarias.

El universo semémico acotado por una dimensión se divide en dos clases complementarias; los lexemas son antónimos, definidos por disyunción exclusiva.¹⁰ Estas oposiciones son compatibles con *sino*, pues se contraponen los términos, y uno —el primero— queda excluido:

No está muerto sino (que está) vivo.

El valor no exclusivo de *pero* no permite la coordinación de los términos de una oposición binaria porque se expresa una contradicción lógica:

*Está muerto, pero está vivo.

Tampoco es posible la compatibilidad con *no ... pero*:

*No está muerto, pero está vivo.

Se atribuyen al mismo sujeto y al mismo tiempo *no muerto* y *vivo*. Se trata de una tautología, ya que hay una equivalencia lógica: *no está muerto* \equiv *está vivo*. Con *pero* (no consideramos el caso de la coordinación intensiva) no pueden ocurrir coordinaciones tautológicas: **Está aquí, pero aquí*; **Son cincuenta, pero cincuenta*; **Está frío, pero frío*; **Es bueno, pero bueno*.

2.2. Oposiciones polares.

Son oposiciones que establecen en una dimensión (por ejemplo, 'temperatura') dos zonas polares, '+' / '-' a partir de un punto medio o de divergencia. Los términos situados simétricamente en

¹⁰ Ambos términos no pueden ser verdaderos o falsos al mismo tiempo; cfr. R. Martin, *op. cit.*, p. 38. Se trata de taxonomías binarias para GEOFFREY N. LEECH (*Semantics*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd., 1974, Cap. 2). No consideramos el caso de la relación de los términos opuestos (tanto de las oposiciones binarias como de las polares) con diferente contexto (cfr. O. Kovacci, *op. cit.*, pp. 5 y 21).

ambos polos (como *caliente* / *frío*) son antónimos definidos por incompatibilidad lógica.¹¹ Los lexemas son graduables externamente por medio de cuantificadores: *Está muy / un poco frío*; *Está bastante/ demasiado caliente* (frente a: **Está muy muerto*; **Está un poco vivo*;¹² **Es bastante par*; **Es demasiado impar*). Las oposiciones con términos graduales se manifiestan también léxicamente en series finitas ordenadas, como *ardiente - caliente - tibio - fresco - frío - helado*.

La gradación indica la existencia de una escala continua con distintos grados de intensidad, extensión o especificidad (considerados cuantitativa o cualitativamente) en cada polo de la dimensión.¹³ El polo 'positivo' abarca la progresión ascendente de la propiedad a que se refiere la dimensión a partir del punto medio, y el polo 'negativo', la progresión descendente. Tanto la polaridad como el ordenamiento de los términos de la gradación léxica (o de la externa) son estructuraciones semémicas de la lengua.

Por otra parte, la polaridad se usa en relación con una norma, que consiste en la conformidad de la dimensión a cierto estándar considerado objetiva o subjetivamente.¹⁴

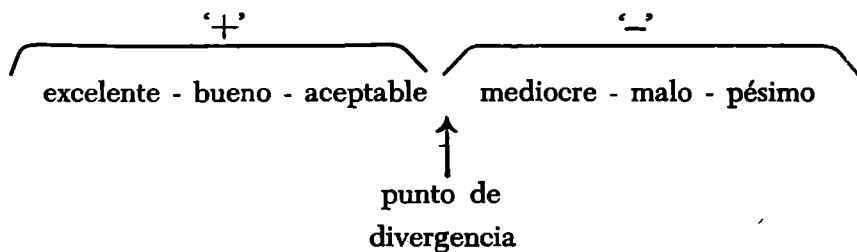
¹¹ Los términos no pueden ser verdaderos al mismo tiempo manteniendo invariable el contexto; cfr. R. Martin, *op. cit.*, p. 38.

¹² *Bien muerto* sólo expresa graduación de la connotación afectiva (G. N. Leech, *op. cit.*, Cap. II). Y *más muerto que vivo* es una locución con significado unitario: 'asustado', que no se relaciona con el de cada término.

¹³ Véanse EDWARD SAPIR, "Grading: a study in semantics", en *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, ed. por D. G. MANDELBAUM, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1951, pp. 122-149; GEORGES KLEIBER, "Adjectifs antonymes: comparaison implicite et explicite", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIV, 1 (1976), 277-326.

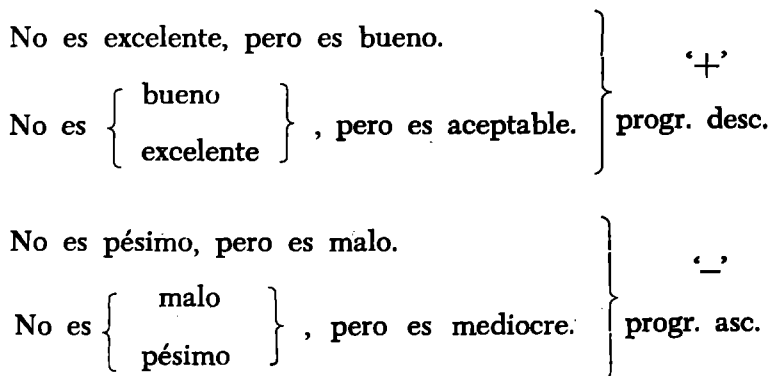
¹⁴ Así se puede decir: *El café está frío*, si se halla a la temperatura ambiente en Buenos Aires; pero el grado —físico— de temperatura en ese caso no es el mismo que aquel al que se hace referencia cuando se dice: *Los polos son las zonas más frías de la tierra*. Además, el café a una temperatura determinada puede considerarse subjetivamente: puede estar *caliente* para una persona y *frío* para otra.

Un sistema polar (subjetivo) de 'valor en cuanto a calidad' puede ser el siguiente:



Si se ignora la graduación externa, *aceptable* es el grado mínimo y *excelente* el grado máximo del polo '+'; *mediocre* es el grado mínimo y *pésimo* el grado máximo del polo '-'. Entre los lexemas de cada polo se establecen las relaciones (grado) 'mayor que' orientadas hacia el punto medio.

Sino admite la coordinación de cualquier par de términos y conserva su significado 'exclusivo sustitutivo'. *Pero* no admite la coordinación de ningún par, ya que el carácter 'restrictivo' debe aplicarse a más de una dimensión. *No ... pero* admite algunas combinaciones:



Las combinaciones bien formadas toman los términos de un solo polo en orden contrario a la respectiva progresión; es decir, conforman un orden convergente hacia el punto medio de la dimensión:

No es $\left\{ \begin{array}{l} \text{grande} \\ \text{pequeño} \end{array} \right\}$, pero es mediano.

? No es mediano, pero es $\left\{ \begin{array}{l} \text{pequeño} \\ \text{grande} \end{array} \right\}$

Los sistemas polares no son necesariamente simétricos; es decir, pueden no contar con un número igual de términos en cada polo, como ocurre en el siguiente caso (subjetivo):

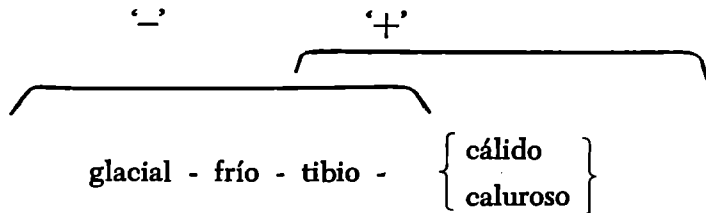
La $\left\{ \begin{array}{l} \text{despedida} \\ \text{recepción} \end{array} \right\}$ no fue fría, pero fue $\left\{ \begin{array}{l} \text{fría} \\ \text{tibia} \\ \text{*cálida} \end{array} \right\}$

La $\left\{ \begin{array}{l} \text{despedida} \\ \text{recepción} \end{array} \right\}$ no fue fría, pero fue $\left\{ \begin{array}{l} \text{*glacial} \\ \text{tibia} \\ \text{*cálida} \end{array} \right\}$

La $\left\{ \begin{array}{l} \text{despedida} \\ \text{recepción} \end{array} \right\}$ no fue $\left\{ \begin{array}{l} \text{calurosa} \\ \text{cálida} \end{array} \right\}$, pero fue $\left\{ \begin{array}{l} \text{tibia} \\ \text{*fría} \\ \text{*glacial} \end{array} \right\}$

*La $\left\{ \begin{array}{l} \text{despedida} \\ \text{recepción} \end{array} \right\}$ no fue tibia, pero fue $\left\{ \begin{array}{l} \text{calurosa} \\ \text{fría} \\ \text{glacial} \end{array} \right\}$

La gradación es, de acuerdo con esta distribución:



Tibio es 'positivo' con término '+' y 'negativo' con término '-'.¹⁶

.2.2. Exclusión de significados.

En la coordinación con *sino*, que toma lexemas de uno o de los dos polos, el efecto semémico de la oposición es la exclusión del conjunto de semas con que se conecta el primer lexema sin restricción para la selección del segundo como sustitutivo.

En la coordinación con *no ... pero* se oponen lexemas de un solo polo, y el efecto de la negación es la exclusión de la diferencia entre los sememas respectivos,¹⁷ estableciendo además la pauta para la selección del segundo término.

Si *frío* se define como 'temperatura', '-', 'grado X', y *helado* como 'temperatura', '-', 'grado mayor que X', en la construcción

No está helado, pero está frío.

se niega sólo el componente 'mayor que'¹⁸ y se lo excluye, fijando así el límite máximo para la atribución de una propiedad alternativa dentro del polo respectivo, orientada hacia los grados menores. Se trata del valor 'exclusivo limitativo' de *no ... pero*. Prueba de que la negación abarca únicamente la diferencia de 'grado' es la posibilidad de oponer un lexema a sí mismo más marca externa de gradación:

No está muy / demasiado / más frío, pero está frío.

donde el ámbito de la negación son los lexemas de 'grado' (*no muy / demasiado / más*).¹⁹

Esta es la razón por la cual las coordinaciones con *no ... pero* bien formadas toman los términos de un solo polo en progresión hacia el punto medio.

Σ.2.3 Estructura semotáctica de las oposiciones polares.

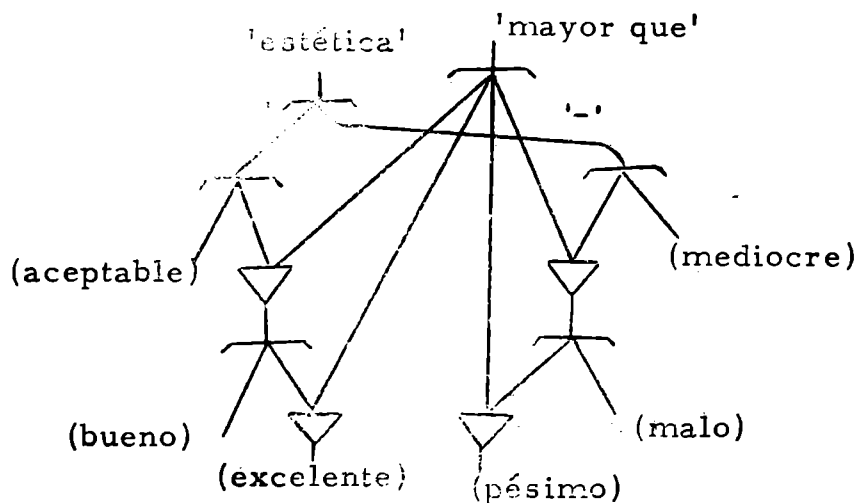
¹⁶ No tratamos aquí la posibilidad de introducir por medio de cuantificadores, una valoración subjetiva independientemente de la gramaticalidad de la secuencia. Cfr. E. Sapir, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷ Cfr. M. Martin, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Estas expresiones de metalenguaje son tentativas.

¹⁹ Cfr.: *Está frío, pero no demasiado (frío)*.

La lexicalización efectúa una segmentación del continuum de una dimensión, y sus relaciones y ordenamiento se pueden interpretar como una taxonomía ²⁰ en la que se combinan la dimensión con la diferencia gradual. En cada polo el término más cercano al punto medio manifiesta el grado de menor especificidad, extensión o intensidad de la dimensión, grado que se incluye en el significado del término siguiente junto con el significado 'mayor que', y así hasta alcanzar los extremos de la escala, que son los nodos más específicos de la taxonomía. Según este orden cada segmento léxico actúa como supraordinado del siguiente, como se observa en el diagrama ²¹, que representa parte de la estructura semotáctica del español ²²:



²⁰ La taxonomía sugerida por ADRIENNE LEHRER y KEITH LEHRER ("Antonymy", *Linguistics and Philosophy*, 5 [1982], 488) no da cuenta de la naturaleza semémica del sistema.

²¹ Véase DAVID G. LOCKWOOD, *Introduction to Stratificational Linguistics*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1972, Cap. V.

²² Postulamos dos subestructuras semotácticas: una baja, que permite generar oraciones, y una alta, que establece las taxonomías.

2.3. *Hiponimia y sistemas de oposiciones múltiples.*

2.3.1. *Las relaciones.*

La hiponimia es una relación según la cual el significado de un término (supraordinado) está incluido en el significado de otro (hipónimo).²³ Así, el significado de *árbol* está incluido en el de *cedro*, *sauce*, *pino*, *jacarandá*, etc. Cada uno de estos hipónimos de *árbol* se distingue a su vez por un rasgo específico (semémicamente es un *portmanteau*). Todos son cohipónimos entre sí. Forman oposiciones equipolentes múltiples.²⁴

2.3.2. *Hiponimia.*

La coordinación del término supraordinado con uno de sus hipónimos es rechazada tanto por *sino* como por *no ... pero*:²⁵

*No es un árbol, $\left\{ \begin{array}{l} \text{sino} \\ \text{pero es} \end{array} \right\}$ un cedro.

El significado 'árbol', excluido por el primer constituyente, se afirma en el segundo como componente del significado de *cedro*, con lo que se establece inconsistencia lógica.²⁶ En el caso de *no ... pero* este orden es el mismo que genera textos mal formados con términos de oposiciones polares, es decir, el orden orientado desde el punto medio de la dimensión hacia los extremos de cada polo, pues los significados de los lexemas más cercanos al centro están incluidos en los de los más alejados.

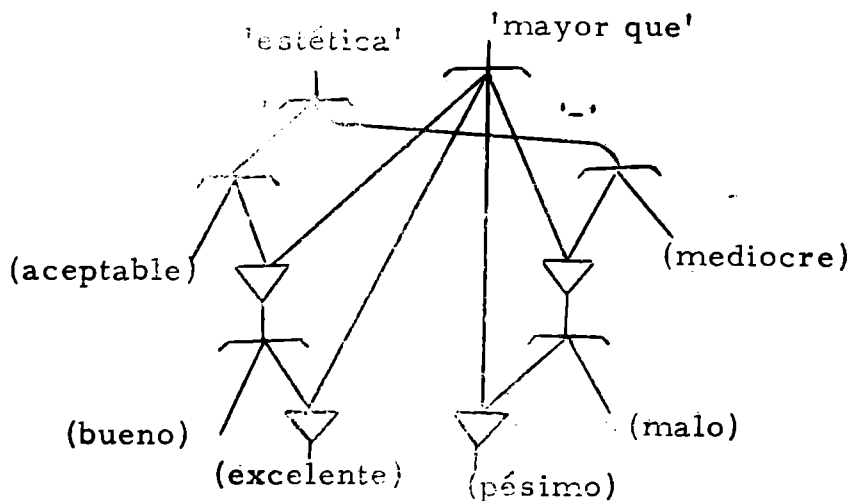
²³ Véase G. N. LEECH, *op. cit.*, Cap. IV; JOHN LYONS, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, vol. I, § 9.4; E. COSERIU, "Las solidaridades léxicas", en su *op. cit.*, p. 146.

²⁴ E. Coseriu, en su *op. cit.*, p. 215. Leech las llama taxonomías múltiples (*op. cit.*, Cap. VI). Para BEP BOS son sistemas de términos incompatibles entre sí ("The coordinative construction in Modern Dutch", *Lingua* 11 [1962], 45-58). La hiponimia conforma una relación o descendente en la gramática estratificacional (relación entre la clase y sus miembros).

²⁵ También es rechazada la coordinación con *pero*, lo mismo que en el orden inverso.

²⁶ Cfr. GEOFFREY N. LEECH, *Towards a Semantic Description of English*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1970, § 2.8.3.

La lexicalización efectúa una segmentación del continuum de una dimensión, y sus relaciones y ordenamiento se pueden interpretar como una taxonomía²⁰ en la que se combinan la dimensión con la diferencia gradual. En cada polo el término más cercano al punto medio manifiesta el grado de menor especificidad, extensión o intensidad de la dimensión, grado que se incluye en el significado del término siguiente junto con el significado 'mayor que', y así hasta alcanzar los extremos de la escala, que son los nodos más específicos de la taxonomía. Según este orden cada segmento léxico actúa como supraordinado del siguiente, como se observa en el diagrama²¹, que representa parte de la estructura semotáctica del español²²:



²⁰ La taxonomía sugerida por ADRIENNE LEHRER y KEITH LEHRER ("Antonymy", *Linguistics and Philosophy*, 5 [1982], 488) no da cuenta de la naturaleza semémica del sistema.

²¹ Véase DAVID G. LOCKWOOD, *Introduction to Stratificational Linguistics*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1972, Cap. V.

²² Postulamos dos subestructuras semotácticas: una baja, que permite generar oraciones, y una alta, que establece las taxonomías.

2.3. *Hiponimia y sistemas de oposiciones múltiples.*

2.3.1. *Las relaciones.*

La hiponimia es una relación según la cual el significado de un término (supraordinado) está incluido en el significado de otro (hipónimo).²³ Así, el significado de *árbol* está incluido en el de *cedro*, *sauce*, *pino*, *jacarandá*, etc. Cada uno de estos hipónimos de *árbol* se distingue a su vez por un rasgo específico (semémicamente es un *portmanteau*). Todos son cohipónimos entre sí. Forman oposiciones equipolentes múltiples.²⁴

2.3.2. *Hiponimia.*

La coordinación del término supraordinado con uno de sus hipónimos es rechazada tanto por *sino* como por *no ... pero*:²⁵

*No es un árbol, $\left\{ \begin{array}{l} \text{sino} \\ \text{pero es} \end{array} \right\}$ un cedro.

El significado 'árbol', excluido por el primer constituyente, se afirma en el segundo como componente del significado de *cedro*, con lo que se establece inconsistencia lógica.²⁶ En el caso de *no ... pero* este orden es el mismo que genera textos mal formados con términos de oposiciones polares, es decir, el orden orientado desde el punto medio de la dimensión hacia los extremos de cada polo, pues los significados de los lexemas más cercanos al centro están incluidos en los de los más alejados.

²³ Véase G. N. Leech, *op. cit.*, Cap. IV; JOHN LYONS, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, vol. I, § 9.4; E. COSERIU, "Las solidaridades léxicas", en su *op. cit.*, p. 146.

²⁴ E. Coseriu, en su *op. cit.*, p. 215. Leech las llama taxonomías múltiples (*op. cit.*, Cap. VI). Para BEP BOS son sistemas de términos incompatibles entre sí ("The coordinative construction in Modern Dutch", *Lingua* 11 [1962], 45-58). La hiponimia conforma una relación o descendente en la gramática estratificacional (relación entre la clase y sus miembros).

²⁵ También es rechazada la coordinación con *pero*, lo mismo que en el orden inverso.

²⁶ Cfr. GEOFFREY N. LEECH, *Towards a Semantic Description of English*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1970, § 2.8.3.

Si se modifica el término de significado más general con *simple* o (*tan*) *sólo*, interpretados como 'y no más' ²⁷ ('O'), se obtiene:

No es { un simple
(tan) sólo un } árbol, sino (*pero es) un cedro.

Con *sino* se sustituye totalmente el primer coordinado:

$$\underbrace{\text{'árbol' + 'O'}}_{\text{excluido}} \quad - \quad \underbrace{\text{'árbol' + 'W'}}_{\text{afirmado}}$$

(donde 'W' representa el rasgo específico de *cedro* en relación con 'árbol').

Por constituir el término supraordinado, 'árbol' + 'O' no puede intercalarse en la fórmula *no ... pero*, según se ha visto en 2.2.3.

La coordinación de un hipónimo con su término supraordinado confirma el efecto de 'exclusión sustitutiva' de *sino* y 'exclusión limitativa' de *no ... pero*:

*No es un cedro, sino un árbol.

No es un cedro, pero es un árbol.

Con *sino*, al excluir *cedro*, se contradice la relación misma de hiponimia, en la que el término más específico implica al más general. Con *no ... pero* se excluye sólo la diferencia entre *cedro* y *árbol*, es decir, el rasgo específico de *cedro*, de modo similar a las coordinaciones bien formadas con lexemas que entran en oposiciones polares.

2.3.3. Oposiciones múltiples.

²⁷ Según MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1967.

En las oposiciones equipolentes un término de un campo es, por definición, lógicamente equivalente a cada uno de los otros. Los cohipónimos pueden coordinarse con *sino* o con *no ... pero* en cualquier orden. *Sino* conserva su valor 'exclusivo sustitutivo'; *no ... pero* es 'exclusivo no limitativo': contrapone al término negado una alternativa no orientada. Hipónimos de *metal*:

No es oro, sino acero / pero es acero.

No es acero, sino oro / pero es oro.

(*Es acero, pero es oro).

2.3.4. Valoración subjetiva.

El hecho de que los objetos oro, acero, plomo, ...; galgo, dogo, sabueso, ...; sidra, champagne, agua, ..., etc., puedan evaluarse de manera diferente entre sí, y en forma variable según las situaciones en que se los evalúe, no se refleja en los sistemas equipolentes que los nombran, pues no conforman escalas²⁸ (de ahí que la 'exclusión no limitativa' no fije dirección precisa para la elección del segundo miembro). Por esta razón las coordinaciones anteriores con *no ... pero* son neutras en cuanto a valoración subjetiva se refiere. No obstante, de acuerdo con distintas presuposiciones pragmáticas es posible matizar la significación relativa de los constituyentes por medio de refuerzos o cuantificadores:

No es oro, pero es acero, *sin embargo*.

Sin embargo refuerza la idea de contraposición y encarecimiento del segundo constituyente; es decir, establece una progresión cre-

²⁸ No estamos de acuerdo, pues, con IGNACIO BOSQUE en su *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 138. La evaluación de los objetos puede en cambio reflejarse como significado connotativo, no gramaticalizado en el sistema; cfr. G. N. Leech, *op. cit.* en nota 10, Cap. 2.

ciente de la valoración subjetiva.²⁹ Efecto similar produce el relieve alto de los rasgos suprasedimentales (acento, tono):

No es oro, pero es ACERO.

En cambio, los cuantificadores *al menos* / *siquiera* y *tan sólo* / *apenas* indican una progresión decreciente de la valoración subjetiva:

No es oro, pero { al menos / siquiera } es acero.

No es oro, pero { (tan) sólo / apenas } es acero.

Todos estos cuantificadores señalan que el primer objeto mencionado se valora en más con respecto al segundo. *Siquiera* / *al menos* ofrecen además una orientación positiva de la valoración: realzan el hecho de que no se sobrepase un límite en progresión decreciente. *(Tan) sólo* / *apenas* ofrecen una orientación contraria, pues realzan el hecho de que no se sobrepase un límite inferior en progresión creciente:

oro
...
acero ↓ al menos

oro
...
acero ↑ (tan) sólo

OFELIA KOVACCI

Instituto de Filología y Literaturas
Hispanicas "Dr. Amado Alonso"

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

²⁹ Compárese:

No es oro, pero, sin embargo, es { tan valioso como el oro / más valioso que el oro / *menos valioso que el oro }

DON JUAN DE AUSTRIA, PERSONAJE DE LA COMEDIA BARROCA

“Demás de lo contenido en este mi testamento, digo y declaro que por quanto estando yo en Alemaña, después que embiudé, huve un hijo natural de una muger soltera, el qual se llama Gerónimo, y mi intención ha sido y es que, por algunas causas que a esto me mueven, pudiéndose buenamente endereçar que de su libre y espontánea voluntad él tomase el hábito en alguna religión de frayles reformados a lo qual se encamine, sin hacerse para ello premia ni extorción alguna y no pudiendo esto guiar así, y queriendo él más seguir la vida y estado seglar, es mi voluntad y mando que se le den de renta, por vía ordinaria, cada año de veynte a treinta mil ducados en el reino de Nápoles. . . y en qualquier estado que tomare el dicho Gerónimo encargo al dicho príncipe, mi hijo, y al dicho mi nieto. . . que lo honre y mande honrar y que le tengan el respeto que conviene y que le haga guardar, cumplir y executar lo que en esta cédula es contenido. La qual firmé de mi nombre y mano. . .”¹

Así, en un codicilio agregado a su testamento, fechado el 6 de junio de 1554, Carlos V reconocía públicamente la existencia —celosamente ocultada hasta entonces— de un hijo bastardo. Por ello, sólo después de la muerte del Emperador, acaecida en 1558, ese niño ocuparía en la rigurosa jerarquía estamental de la España

¹ BALTASAR PORREÑO, *Historia del Serenísimo señor D. Juan de Austria, hijo del invictísimo Emperador Carlos V, Rey de España*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1899, pp. 321-2. Ed. Rodríguez Villa. La edición contiene notas e incluye documentos y cartas de don Juan de Austria al rey Felipe, a su hermana Margarita de Parma, a Alejandro Farnesio, a J. A. Doria y las respuestas de estos y de otros personajes de la época. La obra está dirigida a doña Ana de Austria, hija natural de don Juan, que era abadesa del monasterio de las Huelgas de Burgos. La licencia de impresión es del 25 de agosto de 1627.

de la época el lugar que le correspondía, gracias a la obediencia filial del rey Felipe II, que cumpliría la voluntad de su padre.

Jerónimo, que había nacido en Ratisbona hacia 1545, fue criado pobremente en una aldea española, Leganés. A ella lo había conducido cuando contaba unos seis años de edad, Francisco Masuís, músico de la corte del Emperador, quien lo recibiera en Flandes de manos del gentilhomme Adriano du Bois, desconociendo su verdadera identidad. En ese pequeño poblado, Jerónimo tuvo una vida libre y despreocupada, más dedicada al vagabundeo y holgazanería que al estudio, que recibía muy especialmente en Getafe, aldea vecina.

Tres años después fue confiado al primer chambelán de Carlos V, don Luis Quijada, señor de Villagarcía, y a su esposa, Magdalena de Ulloa —a quienes respetaría siempre como padres— ocupando nuevamente, por orden expresa del Emperador, una posición humilde. Conocido su real origen, fue a Valladolid por decisión del rey Felipe II, quien le otorgó los honores y el séquito conveniente a un príncipe de España, con las restricciones que su condición de bastardo imponía. Pasó luego a Madrid y compartió estudios y juegos con sus sobrinos, el príncipe don Carlos (hijo de Felipe II) y con Alejandro Farnesio (hijo de Margarita de Parma, otra descendiente natural del Emperador), con quien mantuvo estrecha amistad hasta el final de su existencia, en momentos de placeres y glorias o de amarguras y decepciones.

A los 23 años, en 1568, recibió del rey Felipe un nombramiento adecuado a su fogoso temperamento y que él consideraba que le permitiría hacer efectivos sus sueños de gloria y acción: el de jefe supremo de todas las fuerzas del mar, para luchar contra los piratas berberiscos. Poco después sería Granada su teatro de acción y los insurrectos moros, sus contrarios, aplastados por el joven jefe, pese a que no contaría con el pleno respaldo de la nobleza andaluza.

1571 marca el momento de su mayor esplendor, gracias a la decisión del papa Pío V de ponerlo al mando supremo de la armada de la Santa Liga, que lograría el triunfo sobre los moros en Lepanto. Se convertiría así en ídolo popular, pero no pudo

concretar su secreta aspiración a la obtención de un reino —como el propio papado lo habría alentado a suponer— ya que el rey Felipe, su hermano, no favorecía sus proyectos. La última misión que éste le asignó fue la de gobernar los Países Bajos, que se hallaban en total rebeldía contra España. Nada pudo hacer en esos lugares, cuyos habitantes odiaban a los españoles y donde las conspiraciones contra su persona eran continuas, y donde carecía también de ayuda monetaria, pese a los angustiosos pedidos que hacía llegar a su hermano, el rey. Y allí, en Namur, en un mísero caserío, en 1578, acompañado de su leal amigo, su sobrino Alejandro Farnesio, sucumbió amargado por su fracaso este caballero cristiano, que luchó y vivió siempre rodeado de la desconfianza —incluso la de Felipe II—, del recelo y de las intrigas cortesanas, surgidas por sus dotes relevantes para el mando, la adhesión del pueblo, su prestancia y su condición de bastardo.

Su existencia, que parecía destinada a las más encumbradas posiciones y honores, sobre todo después de su hazaña en “aquella felicísima jornada”, en “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes ni esperan ver los venideros” (en palabras de Cervantes),² se apagaba en medio de padecimientos, sinsabores y amarguras a los 33 años, víctima de la peste, de una enfermedad misteriosa o del veneno de sus oponentes flamencos.

Su fidelidad, valor y fortaleza al servicio del rey y de su religión, su arrogancia, temeridad y sobre todo su azaroso sino que lo llevara desde la humilde condición en que fuera criado a su reconocimiento de bastardo real, contenían todos los ingredientes necesarios para convertirse en motivo inspirador de poetas y dramaturgos, no sólo en España sino también en las lejanas tierras americanas.

Allí, en suelo mejicano, Fernán González de Eslava en la segunda mitad del siglo xvi escribirá, en uno de sus *Coloquios espirituales y sacramentales*, sobre la “Batalla naval que el serenísimo príncipe don Juan de Austria tuvo con el Turco”. En esta breve representación dramática, de sencilla estructura, luego de una

² “Prólogo al lector”, *Don Quijote de la Mancha*, II Parte, Buenos Aires, Eudeba, 1969, p. 449.

disputa entre la Vida y la Muerte, y el rechazo de ambas por un Simple, se dice que la Fama pinta en un paño

la tela
de don Juan de Austria excelente,
que su fama al cielo vuela,
y a nuestra cristiana gente
su vitoria la consuela.³

Aparece luego un Turco, Hamete, (cuya comicidad está basada en el deformado lenguaje que usa para quejarse de Mahoma) y posteriormente un Soldado, que viene de la morada de la Fama, quien

con mil manos escribía
y con mil lenguas contaba
lo que cuento no tenía⁴

refiriéndose así a la victoria de nuestro héroe en Lepanto, hecho "de gloria y de fama dino". La obra se cierra con la aparición de un Angel con un Soldado Difunto, sin rastros de dolor en su rostro, ya que es

.....!... un Soldado
de los de la Santa Liga,
y al que muere en tal estado,
la muerte no le fatiga.⁵

Finaliza el *Coloquio* explicando que el rey Felipe

quiso elegir a su hermano
como fue electo David
contra el gigante inhumano.⁶

³ FERNAN GONZALEZ DE ESLAVA, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesía sagrada*, México, Antigua Librería, 1877, p. 157 a. 2ª ed. conforme a la primera hecha en México, 1610. Introducción de Joaquín García Icazbalceta.

⁴ Id., p. 158 b.

⁵ Id., p. 160 a.

⁶ Id., p. 161 a.

y afirmándose que

Juan se interpreta gracioso,
 nombre de gracia y consuelo
 y el príncipe valeroso
 tuvo la gracia del cielo
 para hecho tan famoso.⁷

La fama de don Juan cruzaba así el océano para convertir su figura en modelo inspirador de doctrina cristiana en el didáctico y vigoroso teatro mejicano colonial. Pero es en las obras dramáticas de la metrópoli, escritas en los últimos años de ese siglo xvi y comienzos del xvii donde el aguerrido bastardo aparecería no como personaje aludido a través de referencias a sus hazañas, sino como protagonista de aventuras en las que los autores combinarán hechos verídicos —generalmente sin ningún respeto por la cronología— con episodios amorosos, en los que el apuesto general no desempeñaba un papel muy distinto del de cualquier galán de las comedias de capa y espada.

Hemos analizado para nuestro trabajo, sin que esta lista agote las posibilidades, las siguientes obras: *El hijo del águila* y *El águila del agua* de Vélez de Guevara; *El señor don Juan de Austria* y *El segundo Séneca de España y príncipe don Carlos* (parte I) de Pérez de Montalbán; *La Santa Liga* y *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega; *Don Juan de Austria en Flandes*, atribuida también a este autor, y finalmente *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra* de Calderón.⁸

⁷ Id., p. 161 b.

⁸ Hemos utilizado los siguientes ejemplares: Ms. copia de *El hijo del águila*, Bibl. Nac. de Madrid; Ms. autógrafo de *El águila del agua*, Bibl. Nac. de Madrid (reimpreso por PAZ Y MELLA, *RABM*, X (1904), 182-200, 307-325; XI (1904), 50-67); suelta de *El señor don Juan de Austria*, Bibl. Nac. de Madrid; suelta de *El segundo Séneca de España y príncipe don Carlos*, Bibl. Nac. de Madrid; *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*, en CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, v. I, pp. 316-356; *La Santa Liga* en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, vol. XII, pp. 319-352; *Don Juan de Austria en Flandes*, id., vol. XII pp. 399-433; *Los españoles en Flandes*, id., vol. XII, pp. 357-395. Con respecto a las fechas de composición de estas comedias, las más tempranas son las dos de Lope de Vega y la atribuida a este autor, de acuerdo con la

Común denominador en todas ellas es la referencia a la singular arrogancia y prestancia física de don Juan, confirmada por otra parte por los retratos que de él tenemos y por las afirmaciones de sus contemporáneos. En *El águila del agua*, una labradora habla del "hermoso mozuelo", que maliciosas personas piensan que es hijo de don Luis Quijada, joven "de notable hermosura". Hasta los turcos, en *La Santa Liga* de Lope se hacen eco de esto:

Selín Este don Juan
 dicen que es fuerte y discreto.
Mamí Un retrato tuvo Alí
 de mil que en Italia han hecho.
Selín ¿Y es muy robusto, Mamí?

cronología establecida por Morley-Bruerton: *La Santa Liga*, 1598-1603 (prob. 1598-1600); *Los españoles en Flandes*, 1597-1606; *Don Juan de Austria en Flandes*, representada antes del 29 de junio de 1604 (Cfr. S. G. MORLEY - COURTNEY BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940, pp. 138, 195 y 276, respectivamente). Las obras de Pérez de Montalbán corresponden aproximadamente a la tercera década del s. XVII: *El señor don Juan de Austria*, 1627-8?; *El segundo Séneca de España i príncipe don Carlos* (parte I), 1625-8 ? (Cfr. JACK HORACE PARKER, "The Chronology of the Plays of J. Pérez de Montalbán", *PMLA*, LXVII, 2 (1952), 186-210, espec. pp. 191 y 196; y GEORGE WILLIAM BACON, "The life and dramatic works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)", *RHI*, XXVI (1912), 1-474, espec. pp. 358-367; 375-384). *Amar después de la muerte* de Calderón es de 1633 (Cfr. RICHARD W. TYLER-SERGIO D. ELIZONDO, *The Characters, Plots and Settings of Calderón's Comedias*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish - American Studies, 1981, p. 141). Mayor problema presentan las obras de Vélez de Guevara, ya que de una de ellas, *El águila del agua* tenemos sólo la fecha de la licencia de representación: 1642, mientras que de la obra *El hijo del águila* carecemos de datos sobre su composición o representación. FRANCOISE CAPDET y JEAN LOUIS FLECNIAKOSKA analizan tres de estas comedias: *El señor don Juan de Austria* de Montalbán y las dos de Vélez de Guevara mencionadas, concluyendo que el interés por la figura de don Juan en la primera mitad del siglo XVII (una, antes de 1638 —muerte de Montalbán—, otra, con fecha de representación 1642, y la tercera concebida probablemente como la primera parte de la anterior) se asocia al reconocimiento oficial en el año 1642 de Juan José de Austria, el bastardo de Felipe IV, que recordaría la figura del vencedor de Lepanto y la gloria de España en aquellos años. ("Le batard don Juan d'Autriche personnage de théâtre", en *Dramaturgie et société XVI et XVII siècles*. Ed. de JEAN JACQUOT, 2 vols. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968 vol I, pp. 125-132). Podría aceptarse tal tesis sólo en lo que concierne a *El águila del agua*, puesta —quizás— en escena ese año, pero no con respecto a las otras comedias, sobre todo si consideramos las demás obras a las que nos referimos en nuestro artículo.

Mamí El rostro no juzga el pecho.
 Selín En muchas personas, sí.
 Mamí Es hermoso y gentilhombre,
 blanco como un alemán.
 Yo te juro que es un hombre,
 que con esto, y ser don Juan,
 más enamore que asombre;
 pero un hombre tan querido
 de hombres, niños y mujeres
 ni se ha visto, ni se ha oído.⁹

Como consecuencia del diálogo, la favorita del Sultán, Rosa, pide un retrato del bizarro español.

También los flamencos reconocen el atractivo de este joven apuesto, que

si hubiera quien le matara
 no hallara Felipe un hombre
 con la gracia deste nombre
 ni tanto el mundo le amara.¹⁰

En *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra* de Calderón, don Juan aparece como un personaje altanero, que desprecia a los levantados moriscos y cree que no aumentará su fama su actuación en esa región, porque

...esto matar y no vencer se llama,
 porque no son blasones
 a mi honor merecidos,
 postrar una canalla de ladrones
 ni sujetar un bando de bandidos;
 y así, encargue a los tiempos mi memoria
 que la llama castigo y no vitoria.¹¹

⁹ *La Santa Liga*, Ac. XII, p. 345 a.

¹⁰ *Los españoles en Flandes*, Ac. XII, p. 383 a.

¹¹ Cfr. ed. cit., p. 332 a.

Al final de la comedia, este

Generoso don Juan de Austria,
hijo del águila hermosa,
que al sol mira cara a cara ¹²

otorgará magnánimamente su perdón a don Álvaro Tuzaní.

Ahora bien, ese imán de don Juan que se ejerce aún sobre sus adversarios, justifica en las comedias el comportamiento de las mujeres, que enamoradas perdidamente, arriesgan honor y fama yendo tras él. Así, Porcia en *El señor don Juan de Austria*, lo sigue a Flandes, o Rosela, dama flamenca, olvida su posición para ofrecerse como su dama, en abierta contradicción a su hermano que conspira contra el gobernador (en *Los españoles en Flandes*), o como Ircana, la protagonista de *Don Juan de Austria en Flandes*, que disfrazada de mujer preñada llega hasta él —con riesgo de su vida— para ofrecerle peto y espaldar a prueba de mosquete (que él valientemente agradece pero no usa). También utilizará ella un recurso común en la comedia del siglo de oro: el disfraz varonil,¹³ para poder llevar a su amado, que sufre privaciones en Namur, joyas y escudos. Aclaremos que este episodio recuerda un hecho relatado por el Licenciado Porreño, autor elogiado por Lope en *El laurel de Apolo*:

...la marquesa de Haure, entendida de la necesidad de dinero en que se hallaba S.A., e ignorante de esta huida de los dos hermanos, le envió todas sus joyas y platas; y aunque no lo recibió, se mostró, S.A. muy agradecido...¹⁴

No falta tampoco en estas obras la joven que disfrazada de hombre lo acompañará en sus luchas, y así Hipólita, la dama ena-

¹² Id., p. 356 a.

¹³ Cfr. CARMEN BRAVO VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

¹⁴ Ed. cit., p. 199.

morada de *El águila del agua*, lo seguirá hasta combatir valerosamente en Lepanto.¹⁵ Pero también aparece la mujer —doña Leonor— que renuncia al mundo y se hace monja en Santa Catalina al enterarse de que su amado galán debe alejarse nuevamente de ella, pues ha sido elegido por el Papa, General de la Liga.¹⁶

¿Corresponden estas aventuras amorosas sólo a la imaginación de estos autores o reflejan episodios de la vida real del arrogante don Juan de Austria? Ya Menéndez Pelayo había señalado que “la historia galante de don Juan nunca ha sido un misterio”.¹⁷ A los nombres de doña María de Mendoza y de la bella Diana di Falanga (madres de sus dos hijas naturales, doña Ana de Austria y doña Juana, respectivamente), se suman los de otras amigas del atractivo don Juan, entre ellas Cenobia Saratosia, Ana de Toledo, y la dama a la que se refiere en su correspondencia desde Flandes.¹⁸

A los triunfos de las armas sumaba así don Juan los éxitos en lides amorosas, justificables por otra parte por el prestigio que tenía, y por las condiciones naturales de que estaba dotado. Pero en las comedias se ofrece mucho más virtuoso de lo que fue en este aspecto en su vida real. Así, cuida él el honor de la atrevida Ircana, rogando a Octavio Gonzaga que se quede a su lado y le ayude a controlarse si se arriesga demasiado; a Rosela, le ofrece como marido un valiente vizcaíno para quien pedirá el hábito de Santiago, y —modelo de perfecto caballero— se vence a sí mismo ante la rendida Porcia, con lo que logra la burla de su criado, Morata.

Común a varias comedias es también el enfrentamiento de

¹⁵ En el manuscrito autógrafo aparecen grandes tachaduras que modifican la versión original, eliminando el personaje femenino y su actuación varonil en la jornada III.

¹⁶ Ello ocurre en *El segundo Séneca de España i príncipe don Carlos* (parte I).

¹⁷ Menéndez Pelayo, “Estudio preliminar”, *Obras de Lope de Vega*, Ac. XII, p. cxxviii.

¹⁸ Cfr. por ejemplo, carta VII al conde de Orgaz y la IX a don Rodrigo de Mendoza en la obra del licenciado Porreño (ed. cit., pp. 555 y 560 respectivamente).

que tuve una madre tal
 que lo pudiera ser vuestra;
 y quando no fuera assí,
 sino que tuviera madre
 más desigual a mi padre,
 en efecto de él nació.
 I si el refrán castellano
 tiene fuerza de verdad
 sólo aquesta calidad
 me da ser más soberano,
 que aunque vos sois de los dos
 quien de una reina ha nacido,
 por lo menos yo he tenido
 mejor padre que no vos.

Príncipe ¿Qué decís?

Don Juan Lo que escucháis.

En ese momento, sale el rey y pregunta la causa del altercado y el príncipe le dice:

Príncipe Digo, señor, que me dixo
 que tuvo i que mereció
 mejor padre que no yo,
 siendo yo, señor, tu hijo.
 Fue mal dicho.

Rei No fue mal,
 i vos también lo diréis.

Príncipe ¿Cómo?

Rei No os alborotéis.

Príncipe Todo me sucede mal.

Rei Carlos Quinto, mi señor
 (quítase el sombrero)
 fue padre de vuestro tío,
 i también fue padre mío.
 Mirad si será mejor.

Príncipe . . . Es así. (De mis deseos
trunfa, con industria y gala).
Rei . . . Carlos, ningún hijo yguala
a su padre. Recogéos.

Interesante es señalar que este motivo —tener mejor padre— aparece asimismo en *El águila del agua*, luego de una disputa en el juego de pelota y parece responder a un episodio real o transmitido como tal.¹⁹ En las dos comedias mencionadas, el rey Felipe da la razón a su hermano, aprobando los argumentos de éste. Pero no siempre el monarca tiene igual actitud hacia don Juan. No transige, por ejemplo, con el uso del título nobiliario de Alteza, que no le corresponde, sino que corrige a aquellos que no le llaman Excelencia. Dice al respecto el licenciado Porreño que el rey “Púsole casa con autoridad y grandeza y mandó que le llamasen Excelencia; pero sus reales costumbres le dieron en adelante título de Alteza y de Señor entre los grandes y menores...”.²⁰ En *El señor don Juan de Austria* de Montalbán, Felipe II rectifica a don Diego que lo ha llamado Alteza y dice: “Su Excelencia, diréis, que no es Infante”. Y al despedirse de él con un abrazo cuando parte para Flandes lo trata de Vuceleñcia. Y don Juan lo interpreta como

desdén fue, desamor fue,
que bien merezco yo Alteza,
pues merecí tener
sino tan buena fortuna
tan buen padre como él.

Nuevamente, pues, el motivo anterior.

Felipe aparecerá también receloso de los deseos del Papa de nombrarlo Señor de Túnez y de La Goleta, porque dirá: “No

¹⁹ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, vol. XIX, *España en tiempos de Felipe II*, p. 752.

²⁰ Ed. cit., p. 21.

quiero que sea mi hermano/ más de lo que yo quiero". Corresponde a las palabras del licenciado Porreño:

Su Majestad no quería que hubiese más voluntad que la suya, ni más honor y bien que el que él le diese.²¹

Y la suspicacia que él siente hacia su hermano y el velado enfrentamiento entre ambos hará que se le atribuya en *El señor don Juan de Austria* ser él el protagonista de un hecho accidental, que según el citado biógrafo del siglo xvii acaeció al príncipe don Fernando y no al rey. Según Montalbán, el monarca tropieza con la contera de la espada de su hermano, y cae levemente herido. Don Juan se lamenta del hecho y dice que de haber recibido el rey mayor daño, se hubiera arrojado al patio. En la obra del licenciado Porreño es el príncipe don Fernando el que resulta lastimado, y cuando el monarca consuela a don Juan afirmando que el joven no ha recibido daño considerable, éste contesta: "Si esa desdicha hubiera sucedido, ventanas habría aquí por donde arrojarme".²² Ello está conforme con la actitud respetuosa y la fidelidad al monarca con que aparece revestido don Juan en todas estas comedias, mostrándose como un súbdito sumiso a la voluntad real.

Sugestiva es, por otra parte, la falta de mención en la mayoría de estas obras a la madre del vencedor de Lepanto, omitida —creemos— no por ser éste un rasgo característico de la dramaturgia del siglo de oro, sino porque era un tema que los autores preferirían obviar, pues, ¿cómo presentar a la amante de Carlos V, a la progenitora del apuesto don Juan de Austria, quien luego, en su viudez —se había casado con Jerónimo Pyramo Keggell— se había negado a ingresar en un convento y cuya vida libre afectaba la reputación de su célebre hijo?²³ Sabemos que

²¹ Ed. cit., p. 157.

²² Ed. cit., p. 158.

²³ Cfr. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos 1517-1680. Historia de España*, 4, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 28: "... Bárbara Blomberg, tan vulgar por su origen como por su carácter..." El licenciado Porreño pasa muy rápidamente sobre este tema, que debía ser muy escabroso en la época, aunque dice que fue "nobilissima" (p. 7). La nota II de esta edición tiene interesantes datos sobre esta mujer (pp. 311-318).

ambos se conocieron en Luxemburgo y que don Juan se preocupó porque recibiera lo necesario para sus necesidades y que aún poco antes de su muerte pidió por ella al rey, quien le otorgó una suma anual.

Nada de esto se halla en las comedias analizadas, y aun en la dedicada específicamente a la infancia de nuestro héroe, *El hijo del águila* —en la que se observa gran libertad en el uso de la cronología— se menciona sólo su condición de hijo de Carlos V —el águila—. Su inclinación altiva, “que no es de villanos”, anticipa su origen noble, ya que “la sangre no miente”. Hallamos así otro elemento común en la comedia del barroco: la idea de que la nobleza de sangre se trasluce aún en traje villanesco e inclina a quien la posea a los grandes hechos.

Sólo en *El señor don Juan de Austria* de Montalbán aparece Madama —como se la llama a Bárbara Blomberg— como una hermosa mujer, quien conocerá a su hijo en Luxemburgo. Éste le hará un relato de los hechos de su vida hasta ese momento, el que en líneas generales —salvo ciertos anacronismos— responde a la realidad. En esa ocasión don Juan revela respeto filial, ya que no permite que sea ella la que se arrodille, sino que es él como hijo quien lo hace en un primer momento, aunque luego se levante y se cubra, de acuerdo con la categoría social que ostenta.²⁴ En rigor, el papel de la madre es el de simple receptora del resumen de su vida hecho por el propio don Juan, previo a su destino final, Flandes; de este modo termina la comedia.

Finalmente, como soldado, ¿cómo aparece en el teatro? Su actuación en la guerra contra los moros de Granada es sólo el fondo de los amores trágicos de Clara y don Álvaro Tuzaní, y únicamente se hace referencia a la toma de la Galera.²⁵

Lepanto, por su importancia, ocupa un lugar más destacado: las jornadas III de *La Santa Liga* y de *El águila del agua* están dedicadas a ese destacado evento, con detalles de la batalla y sus

²⁴ En *El segundo Séneca de España* ... dirá al príncipe don Carlos: “He menester que sepáis / ... que tuve una madre tal / que lo pudiera ser vuestra”.

²⁵ Cfr. *Amar después de la muerte* de Calderón.

participantes, y donde se pone de relieve el arrojo, valentía y religiosidad del héroe, "terror y espanto del Africa y el Asia".²⁶ Y en *El águila del agua*, don Juan tiene un sueño premonitorio de ese hecho y de su brillante actuación.

Flandes y su ambiente de intrigas y conspiraciones contra el poderío español aparecen en tres comedias: en *El señor don Juan de Austria*, donde sólo es el escenario del encuentro ya aludido de madre e hijo; en *Los españoles en Flandes*, donde lo que sobresale son los enredos amorosos, aunque se haga referencia al regreso de Alejandro Farnesio con las tropas para ayudar a don Juan. En rigor, en la obra hay más elogio del rey Felipe II que de su hermano, del que se muestra su profunda fe religiosa.²⁷

Finalmente, en *Don Juan de Austria en Flandes* aparecen mezclados el amor y la guerra, hasta la muerte del personaje y la expresión del deseo de que sus restos reposen en España, junto al Emperador, su padre. Nos acompañan las angustiosas palabras de los que lo rodean:

Octavio	¡Ya la hoz de la muerte segar pudo la bella espiga de oro de estas mieses!
Mons. de Prate	¡Ya el arado del rústico membrudo arrancó el lirio verde en tantos meses!
Carlos	Muerto queda el honor; el tiempo, mudo. ²⁸

²⁶ *La Santa Liga*, Ac. XII, p. 346 b. Para los hechos históricos, cfr. LUCIANO SERRANO, *España en Lepanto*, Barcelona, Labor, 1935, y la fundamental obra de FERNAND BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. II, pp.502-657.

²⁷ La Imaginación se le aparece a don Juan cuando reza y le muestra a Felipe sentado en una silla y a tres damas que sostienen un mundo sobre su cabeza. Estas representan la prudencia, religión y justicia del monarca, y la Imaginación le dice a Don Juan que debe ayudarle a tener ese mundo (ed. cit., p. 391 a).

²⁸ Ac. XII, p. 433 a.

Y así, en respetuoso silencio, para no perturbar su memoria, nos alejamos de esta figura que brilló durante un fugaz instante en la vida y la escena españolas de los siglos de oro.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

LA TRIPARTICIÓN FORMALIZADA DE LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA EN LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*

A la memoria de Frida Weber de Kurlat, apasionada
loquista, cuyos trabajos me inspiraron estas páginas.¹

Aun cuando la crítica sobre algunas de las más importantes obras dramáticas de Lope de Vega parece haber agotado todas las instancias de análisis en lo que a contenidos e intención de las mismas se refiere, no deja por cierto de ser menos significativo el hecho de que todavía muchas cuestiones relacionadas con su construcción o conformación, con lo que la poética neoaristotélica entendía como la *dispositio* y también la *elocutio*, han sido en gran medida desestimadas.

Un ejemplo por demás esclarecedor a este respecto nos ofrece la *Tragicomedia de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, publicada en Madrid en 1614 en la *Parte IV* de las comedias, y que posee una amplia bibliografía en la que se atiende, en cuanto a problemas de crítica externa, por ejemplo: a la determinación de su fecha de composición, o al fondo histórico en que se desarrolla la acción, o a las fuentes de la obra.² Asimismo, en relación con

¹ Forzoso es el reconocimiento por la tarea realizada por nuestra querida Frida Weber de Kurlat en el campo de la crítica sobre el teatro de Lope de Vega. Entre sus últimos trabajos publicados, y sin duda uno de los más sugerentes, está el artículo titulado: "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia de Lope", *Seg.*, XII, 1-2 (1976), 111-131. De él, como se irá señalando, son muchas de las ideas que orientaron los planteos propuestos para el presente estudio.

² Es imposible mencionar siquiera los principales títulos, por ello remitimos al prólogo de la edición de la comedia de ALONSO ZAMORA, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. VII-XXXVI, publicada junto con *La dama boba* en el vol. 159 de Clásicos Castellanos. Esta es la edición empleada para nuestro trabajo. Muy valiosa resulta la introducción de ALBERTO BLECUA a su ed. de *Peribáñez, Puente Ovejuna*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

el contenido, se ha prestado enorme importancia a su temática, por tratarse de una de las denominadas "comedias de Comendadores", en las que se plantean conflictos entre los villanos y la nobleza feudal, representada por miembros de las órdenes militares, cuyo desmedido comportamiento individual atenta contra el orden social, provocando la reacción violenta de sus vasallos. La solución final de estos enfrentamientos queda siempre en manos del Rey, símbolo de la justicia emanada de Dios, que es quien con su asentimiento restaura el orden quebrado por la pasión.³

Ahora bien, mientras que sobre todos estos aspectos que acabamos de señalar, la crítica ha abundado —a veces con excesiva insistencia— resulta bastante sorprendente que tan solo el hispanista inglés Edward M. Wilson, en su ya clásico artículo: "Images et structure dans *Peribáñez*",⁴ se aproxime al análisis de la tragedia con la intención "de ver si un examen del estilo y de las palabras en sí pueden conducir a una apreciación más precisa de sus muchos méritos", y para tratar "principalmente de las imágenes, aisladas o repetidas, y de ciertos motivos más generales a ver si influyen en la interpretación de la obra en conjunto".⁵ Estas propuestas suponen, en primer término, una reafirmación del método temático-estructural aplicado por la crítica anglosajona, con gran éxito, a la interpretación del teatro de Lope de Vega y Calderón,⁶

³ Diversas interpretaciones se han dado sobre la intencionalidad con que Lope lleva al teatro estas tensiones. Para una exhaustiva información sobre el villano y el tema rural en general, véase el imprescindible libro de NOËL SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et Fils, 1965. Con menores alcances puede verse el discutible ensayo de JOSÉ ANTONIO MARAVALL: "Una interpretación histórico-social del teatro barroco", *CHA*, 234 (1969), 621-649 y 235 (1969), 74-108.

⁴ *BH*, LI (1949), 125-159. Citamos por la traducción española incluida en: *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, prólogo, selección y revisión técnica de JOSÉ F. GATTI, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 50-90.

⁵ Art. cit., p. 51.

⁶ Nos referimos concretamente tanto a los trabajos de E. M. Wilson, como a los de Alexander A. Parker cuyo fundamental: "Aproximación al teatro español del Siglo de Oro", *CI*, III (1969), 85-109 (orig. inglés 1957), ha sentado bases críticas para la interpretación del teatro español; así como a los de R. Pring-Mill.

pero a la vez, son una velada réplica a algunas opiniones vertidas por Charles V. Aubrun y José F. Montesinos en el prólogo a su edición de esta tragicomedia,⁷ quienes refiriéndose al estilo señalan: "Las cualidades poéticas de *Peribáñez*, su superioridad sobre las comedias de temas análogos, no deben engañarnos acerca de su carácter artístico. Se trata aquí, como en otras ocasiones, de una improvisación. Lope solo podía producir torrencialmente, en oleadas, y aun sus comedias más cuidadas se resienten a veces de precipitación".⁸ En cambio, el hispanista inglés concluye su trabajo afirmando: "*Peribáñez* es una de las más bellas comedias del Siglo de Oro. Su calidad no aparece si se juzga la obra simplemente desde el punto de vista de los caracteres y de algunos pasajes líricos notables. La acción es sencilla, pero la contextura poética es rica. Imágenes e ideas se manifiestan en los labios de los diferentes personajes. El crítico no las apreciará en su justo valor si las examina aisladamente".⁹

El modo de aproximación al texto que propone E. M. Wilson nos enfrenta con una verdad incuestionable: Lope de Vega, cuando escribía sus comedias, tenía plena conciencia de que lo que estaba haciendo era literatura y no manifiestos políticos, tratados históricos o sociológicos, ni manuales de moral fisiocrática, por lo tanto, deben ser descriptas por sus rasgos formales, por la construcción y combinación de los elementos que las constituyen, en fin, por su estructura.

Pero, esto nos enfrenta con un problema arduo y erizado de complejas dificultades, ya que si bien toda estructura es inmanente a la obra, es de igual modo imposible aislarla de sus relaciones con los constituyentes comunes que pertenecen al género. Como señala T. Todorov: "Las reglas del género constituyen para la obra

⁷ Paris, Hachette, 1943, *Notice* pp. V-XLIX. El estudio es fundamental y supera la simple información sobre la obra citada. Citamos por la traducción española incluida en: *El teatro de Lope de Vega...*, *op. cit.*, pp. 7-49.

⁸ *Op. cit.*, p. 37.

⁹ *Art. cit.*, p. 83.

literaria un código necesario para su interpretación correcta".¹⁰ Tal es, precisamente, la razón por la que parece cada vez más necesario afrontar el estudio de cada comedia con criterios metodológicos que procuren, no solo desmontar el mecanismo o "artificio" que hace, por ejemplo, que *Peribáñez* sea una de las más celebradas creaciones lopescas, sino que al mismo tiempo ayuden a comprender el proceso de formación y evolución de la comedia como género.

A partir, pues, del hecho de que los constituyentes de cada comedia no solo se dan en función del sistema dentro del cual se integran (su microcosmos), sino que a su vez se organizan dentro del sistema mayor que es el género (su macrocosmos), es que nos hemos propuesto en estas páginas el análisis de la estructura de la tragicomedia de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Esta obra, aun a pesar de las probables variaciones que su datación ofrece, se encuadra, en lo que al análisis de la métrica se refiere, dentro de la segunda época de la producción lopesca,¹¹ por lo que constituye un modelo de "obra de estructura formalizada", o sea, Lope-Lope según la denominación acuñada por Frida W. de Kurlat,¹² a la vez que por su temática se adscribe al sub-género *comedia histórica* en su variedad "comedia de Comendadores". Creemos que la descripción de los componentes de su estructura permitirá zanjar las opuestas valoraciones de Aubrun-Montesinos y de E. M. Wilson. De todos modos, como un exhaustivo estudio del problema sobrepasa los comprensibles límites de un artículo, he-

¹⁰ "El discurso de la ficción", en O. DUCROT-T. TODOROV: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975², p. 302.

¹¹ Las probables fechas oscilan entre 1603 y 1613, con una marcada tendencia a fijarla hacia 1605-1608. Aubrun-Montesinos, siguiendo a S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega's 'comedias'*, New York-London, Oxford University Press, 1940, analizan la versificación que resulta ser la característica del comienzo de la segunda manera de Lope: escasa proporción de endecasílabos y dominio absoluto del octosílabo (redondillas, quintillas, romance), *op. cit.* de los dos primeros autores, p. 38.

¹² En su art. cit., propone adoptar una perspectiva cronológica para entender la cuantiosa producción de Lope en función de la búsqueda de una fórmula: "Lope-Lope" resume una obra de estructura formalizada, de madurez, típica de su autor y su género; "Lope-preLope" implica que la obra no ha alcanzado la condición señalada", p. 115.

mos preferido con criterio selectivo centrarnos en las cuestiones relacionadas con la composición, con el armado y distribución de la materia, dejando de lado muchos aspectos del plano expresivo de gran relevancia y significación. Comenzaremos por un problema sustancial: la tripartición en actos por ser uno de los rasgos formalizados típicos del género.

1. ESTRUCTURACIÓN TRIPARTITA DE LA COMEDIA

Desde el punto de vista de la técnica teatral, la distribución de la materia dramática en tres actos constituye una de las características más relevantes de la comedia española. Si bien no puede ser considerado un hallazgo absolutamente original de Lope de Vega, su decidida adopción fue más que consagratoria, y todos los autores del Siglo de Oro aceptaron su ejemplo.

En el inteligente y ya fundamental estudio de Juan Manuel Rozas sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*, al comentar los vv. 215-221 que Lope dedica a la división de la comedia, explica acertadamente la proyección de esta "estructura dramática en forma de triángulo",¹³ lo que me excusa de demorarme en su tratamiento, para atender, en cambio, a su interesante hipótesis sobre la repetición del esquema tripartito aplicado a la composición de cada acto, que confirma con el testimonio de José Pellicer de Tovar, para quien cada jornada debe constar de tres escenas o *salidas* de trescientos versos cada una, lo que hace un total de 900 vv. por cada acto. Rozas resume así el planteo: "Nótese la estructura basada en el número tres: tres actos, tres escenas mayores o salidas, trescientos versos cada escena, y, por tanto, unos tres mil versos en toda la obra".¹⁴

Sobre esto mismo, cuando Frida Weber de Kurlat señala como rasgo temprano de Lope-Lope la tripartición, comenta en su artículo que C. Bruerton había encontrado que "en bastantes comedias del Siglo de Oro y de Lope la división tripartita en actos

¹³ *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería, 1976, la cita p. 103.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 103-104.

se correspondía con una división tripartita en cada acto, o sea distinguía nueve episodios, cada uno a su vez con tres partes".¹⁵ Este esquema estructural, para cuya fundamentación recurre al testimonio de Pellicer citado por Rozas, encuentra el hispanista norteamericano en *Las ferias de Madrid*, estableciendo la métrica y los porcentajes de versos para cada una de las divisiones y subdivisiones de la comedia. Confieso que la lectura de este trabajo de C. Bruerton, al que accedí por la cita de mi querida maestra y amiga, me sorprendió porque me encontré con una reafirmación de lo que al analizar la estructura de *Peribáñez* y también de otras comedias de Lope, se me había impuesto como un hecho esencial en la disposición de la comedia, solo que en nuestro caso —como ya se verá— no es tan exacta la armonía numérica.¹⁶

Ahora bien, antes de iniciar nuestra propuesta sobre la tripartición formalizada, o sea como una forma constitutiva de la estructura de *Peribáñez*, conviene plantear ciertos criterios metodológicos aplicados en nuestro análisis.

1.1. *Criterios metodológicos para el análisis de la estructura tripartita*

Estas precisiones son necesarias porque no atañen tan solo a la nomenclatura a emplear, sino que se refieren a un problema de fondo sobre la tripartición de cada acto. En la medida en que el Prof. Rozas considera que en las obras históricas de Lope "se advierte una división en tres partes o escenas mayores, o escenas inglesas en cada uno de sus actos",¹⁷ y que C. Bruerton extiende esa división también a obras no históricas, y a otros autores (Tir-

¹⁵ Art. cit., p. 116. En cuanto a Courtney Bruerton expone estas ideas en la reseña a la ed. de *La prudencia en la mujer* de Alice Huntington Bushee y Lorna Lavery, *NRFH*, III (1949), 401-2, y en su artículo: "*Las ferias de Madrid* de Lope de Vega", *BHi*, LVII (1955), 56-69.

¹⁶ Con anterioridad a la publicación del libro del Prof. Rozas, la tripartición de cada acto había prendido en mí con mucha fuerza porque tuve el grato y siempre recordado placer de asistir al primer curso monográfico sobre teatro que este apreciado colega dictó en la Universidad Autónoma de Madrid, en el primer semestre de 1972, del que, como él recuerda en el prólogo, es fruto su libro.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 103.

so por ejemplo) y nos habla de "partes", "episodios" o "escenas", parece necesario puntualizar el carácter de esas unidades.

En primer lugar, consideramos que no se corresponden exactamente con las *escenas* si a esta palabra le asignamos la acepción que los trabajos de Diego Marín parecen ya haber consagrado, entendiéndose como "escena propiamente dicha (en el sentido anglosajón)" a las mutaciones de lugar, de asunto o de personajes, acompañadas generalmente de cambios de métrica, "quedando la escena vacía por un momento y señalada en los autógrafos de Lope con una línea horizontal rubricada".¹⁸ Esta distinción se completa con la de *subescenas*, que consiste en la entrada y salida de personajes, que "no representa una división estructural en sí, a menos que impliquen una transición en el desarrollo de la acción".¹⁹ Ahora bien, si en las obras estudiadas por Diego Marín "el promedio de escenas tiende a disminuir de 11 en la primera época a 8 en la última",^{19 bis} y si como sucede en el caso de *Peribáñez* se dan 19 escenas, es evidente que la tripartición de cada acto no se corresponde, pues, con las escenas.²⁰

En segundo lugar, la palabra *partes* no resulta convincente por ser poco específica, mientras que la acepción primera y más corriente de *episodio*: 'parte no integrante o acción secundaria de la principal de un poema épico o dramático, de la novela o de cualquier otra obra semejante', nos aleja del valor estructural de cada unidad en que parece dividido el acto. Por ello, y porque supera el mero planteo lexicográfico para interpretar los alcances de la estructuración tripartita, es que adoptamos de la crítica específica aplicada al análisis de la obra teatral, la noción de *situación dramática* que extractamos —tal

¹⁸ Nos referimos concretamente a: *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Estudios de Hispanófila 2, Garden City N.Y., Adelphi University, 1968², pp. 9 y 76.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 9.

^{19 bis} *Op. cit.*, p. 76.

²⁰ Un planteo semejante sobre la no correspondencia entre las escenas y las unidades estructurales en que se subdivide *El alcalde de Zalamea* de Calderón, establece la Profesora CELINA SABOR DE CORTAZAR en su artículo: "De nuevo sobre la estructura de *El alcalde de Zalamea*", *BIT*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2 (1982), 21-37.

vez simplificándola demasiado— de los estudios de Étienne Souriau.²¹

La *situación* se define como la estructura actual de las fuerzas en juego en un momento determinado de la acción teatral, pues cada personaje se carga en cada ocasión de una fuerza momentáneamente más importante que las otras, de donde resulta un constante accionar de alianzas, oposiciones, incompatibilidades, complicidades que se transforma continuamente.²² Las situaciones son, pues, núcleos que articulan la acción, impulsándola, retardándola, precipitándola o dando la sensación de que la acción se encuentra en un momento de inercia. Para Souriau, la acción se desarrolla generalmente sobre un número probable de grandes situaciones, que para nosotros, en el caso particular de la estructura dramática de un cierto número de obras de Lope de Vega serían tres en cada acto.

En toda situación dramática se ponen en juego *fuerzas*, que aunque el crítico francés considera que existen seis,²³ para el caso de *Peribáñez* las simplificaremos a tres:

1) *fuerza temática inicial*, revela la existencia de un primer impulso dinámico, encarnado en un personaje (amor, ambición, honor, etc.), capaz de poner en juego un sentimiento lo suficientemente fuerte como para crear una necesidad de alcanzar un fin. En *Peribáñez*: el sostenimiento de su amor y honra dentro del orden del microcosmos de la Aldea.

2) *fuerza opositora* u obstáculo o resistencia, encarnada o no en un personaje. Impide a la fuerza temática propulsora desarro-

²¹ Fundamentalmente de: *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, c. 1950, reimp. 1970, *Chapitre premier*, pp. 9-56. También resulta muy sugerente su: *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris, Les Cours de Sorbonne, Esthétique, Centre de Documentation Universitaire, 1960.

²² "Une situation dramatique, c'est la *figure structurale* dessinée, dans un moment donné de l'action, par un *système de forces*; par le système des forces présentes au microcosme, centre stellaire de l'univers théâtral; et incarnées, subies ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action" *Les deux cent...*, p. 55.

²³ Las otras tres fuerzas del sistema son: la que representa el valor deseado, la que corresponde al que recibe u obtiene el bien deseado por la fuerza temática y la fuerza colaboradora o cómplice. Véase en: *Les grands problèmes...*, pp. 20-31. Como se puede observar en el fondo son fuerzas que de un modo u otro colaboran con las tres principales que hemos adoptado.

llarse en el microcosmos. En *Peribáñez*: el Comendador, integrante del microcosmos de la Corte opone su fuerza para alcanzar lo que desea, Casilda.

3) *fuerza arbitral*, su importancia es equiparable a la de las otras dos, comporta un árbitro capaz de hacer inclinar la balanza a uno u otro lado. Podría ser macrocósmica: destino, fatalidad, Dios. En *Peribáñez* y en el sub-género "comedia de Comendadores": siempre es el Rey.

Finalmente, nos resta definir las tres subdivisiones en que para Bruerton se fragmenta cada situación, que él llama episodios, y que no tan habitualmente se plantean con la misma regularidad. Las denominaremos *momentos* de la situación, por cuanto esta es susceptible de realizarse por momentos, ó sea, sucesiva o progresivamente como ya veremos.²⁴ En buena medida, una tríada, como señala Claude Bremond, "corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso"²⁵: 1) la exposición o planteamiento equivale a la apertura de la posibilidad del proceso como un acontecimiento o acciones a prever; 2) el nudo se corresponde con el virtual acontecimiento puesto en acción, o sea el clímax; 3) el desenlace cierra el proceso con el resultado alcanzado. Así, del proceso mayor que es toda la comedia estructurada en tres actos, pasamos al proceso menor de cada uno de los actos estructurados a su vez en tres situaciones, susceptibles o no de ordenarse en procesos mínimos de tres momentos.

2. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA

Desde el título mismo de la comedia nos encontramos con la presencia de dos personajes integrantes de sendos microcosmos que, a partir de un equilibrio inicial, se contrapondrán y enfrentarán

²⁴ Se podría adoptar también *secuencia*, pero por estar precisamente definida y aceptada para el análisis estructural del relato, preferimos la nomenclatura elegida para no mezclar sistemas literarios diferentes.

²⁵ "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, *Comunicaciones* 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109, la cita, p. 87.

a medida que la acción de la tragicomedia avance. Así, Peribáñez, como ya vimos, representa la fuerza temática inicial, a la vez que el ambiente en el cual se integra, los labradores, las costumbres del microcosmos que denominamos *Aldea* por la clásica oposición acuñada por Antonio de Guevara (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*), que se repite en buena medida en las "comedias de Comendadores", con la idealización del mundo rural. Vamos a llamar [A] a todos los elementos que se circunscriban a ese plano semántico.

El Comendador de Ocaña, don Fadrique, representa en cambio, en cuanto fuerza de oposición, el mundo o microcosmos de la *Corte* en desajuste frente al orden ejemplar de [A]. Este segundo elemento y sus componentes será representado por el signo [B].

Uno de los rasgos característicos señalados por Frida Weber de Kurlat, en la estructura formalizada de Lope-Lope, es precisamente la maestría con que alterna los componentes constructivos de las comedias cuya sustancia aparece escindida en dos miembros: A y B, "de tal modo que el espectador o el lector comprende a ambos como partes constitutivas de la acción que contribuyen a un tema único".²⁶ Tal es el caso de nuestra comedia, en la que el título funciona por consiguiente "como puente entre la acción y el tema",²⁷ pues, aunque su presencia no llega a darse con la trabazón que alcanza en otras obras, a la manera de "leit-motif" repetido por distintos personajes, juega aquí aun visualmente su reiteración mediante numerosos símbolos entre los que destacamos la capa de ambos protagonistas:

...más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.²⁸

²⁶ Art. cit., p. 116.

²⁷ Art. cit., p. 128.

²⁸ vv. 1504-1597. Se repite más adelante en vv. 1925-28. Sobre el carácter folklórico de este motivo, véase N. Salomon, *op. cit.*, p. 555 y también nota 159 pp. 557-558.

Sobre este juego de paralelismos y contrastes entre los mundos representados por ambos oponentes se irán construyendo las distintas situaciones dramáticas de la tragicomedia.²⁹

2.1. *Estructura del ACTO I* (5 escenas = 1049 vv.)

Se trata, por supuesto, de un acto de exposición o planteamiento, cuya acción se articula en tres situaciones dramáticas.

1.1. *MATRIMONIO* (escena 1 = 551 vv.)

Desde el punto de vista temático es fundamental porque representa la pareja en el orden social y la presencia del amor honesto, como fuerza inicial, enfrentando a la fuerza opositora del deseo. Esta primera situación que es la más extensa de la obra, se subdivide en tres momentos.

1.1.1. *Las bodas: festejos aldeanos* (subesc. 1, 2 y 3 = 225 vv.)

En este momento inicial, Lope ha sabido con hábil maestría construir, en lo que a escenificación se refiere, un cuadro costumbrista con canciones y bailes, en el que los esposos recitan sus elogios mutuos con metáforas y comparaciones tomadas del *Cantar de los cantares*. Supone, pues, el predominio semántico de [A].

1.1.2. *Presencia del Comendador: el DESEO* (subesc. 4 a 8 = 158 vv.)

La caída del Comendador de su caballo, al intentar un lance

²⁹ Al final del trabajo incluimos como *Apéndice I* un esquema de la estructura pero lamentamos la imposibilidad tipográfica de presentarlo como un cuadro de conjunto con los tres actos desarrollados uno frente a otro, como era nuestro intento, pues ello permitiría comprobar la coincidente distribución de las situaciones. Como en nuestra explicación agregamos junto a cada subdivisión, de mayor a menor, las escenas, subescenas y la suma de versos que las componen, lo omitimos en el esquema. En el *Apéndice II* se agrega la lista completa, verso a verso de esta división con los cambios métricos.

con el toro,³⁰ símbolo usado frecuentemente en el teatro del Siglo de Oro que representa al hombre arrastrado por sus pasiones,³¹ provoca su irrupción en las alegres celebraciones de las bodas aldeanas, y el surgir de "un gran deseo" (v. 378) y "un pensamiento loco" (v. 383) como define su pasión por la belleza de Casilda. Aparece así la nueva fuerza opositora [B].

I.1.3. *Reafirmación de la pareja* (subesc. 9 = 128 vv.)

Una vez producida la irrupción del Comendador y su posterior partida, quedan solos en escena Peribáñez y Casilda para retomar la temática del amor, pero ahora en lugar de estar presentado como un hecho social compartido por sus iguales, se trata de una escena íntima en que recitan los *abecés* del amor. Nuevamente tenemos aquí la presencia en acción de la fuerza [A].

¿Cuál es la resultante de este primer choque de fuerzas que no llega a ser aún un combate, sino su puesta en juego o presentación? R = ³² el matrimonio representa el amor en la armonía de la sociedad y del individuo. Veamos ahora la segunda situación dramática, o sea el nudo del ACTO I.

I.2. *DESEO* (escenas 2, 3 y 4 = 393 vv.)

Desde el punto de vista temático, se ofrece un avance de la fuerza [B] en la prosecución de su impulso egoísta, impulso al que ayudarán otros integrantes del microcosmos del Comendador. En el plano expresivo conviene poner de relieve la presencia de los metros italianos, en los momentos en que prevalece la fuerza [B] (estrofas aliradas de seis versos, soneto, endecasílabos sueltos) que le confieren a esta situación un tono más elevado y acorde con el

³⁰ Sobre el valor polisémico del símbolo del toro hay interesantes observaciones en E. M. Wilson, art. cit. supra.

³¹ Sobre las probables relaciones entre esta caída del Comendador y la del Infante D. Enrique al comienzo de *El médico de su honra* en Calderón véase nuestro artículo: "De Lope de Vega a Calderón: sobre las dos versiones de *El médico de su honra*", *BIT*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2 (1982), 49-60.

³² El signo R = equivale a *resultante final de la situación* planteada.

decoro que conviene al personaje del Comendador, pero que realzan hasta fónicamente el contraste. Consta también de tres situaciones en sutil despliegue de paralelismos y oposiciones.

I.2.1. *Planes del Comendador: comprar la DESHONRA* (escena 2 = 150 vv.)

La puesta en marcha de los planes del Comendador para conquistar a Casilda suponen el intento de comprar el favor del marido, actitud que comporta desorden moral y social. En este proyecto colaborará Luján, el lacayo de don Fadrique. Un momento, pues, de exposición de la fuerza [B].

I.2.2. *Armonía de la vida hogareña de los labradores* (escena 3 = 124 vv.)

Paralelamente, se nos presenta como visión yuxtapuesta la armonía que reina en el hogar de los labradores, a través del elogio que Casilda hace de su vida matrimonial, actúa así por oposición semántica la fuerza [A] como contención frente a la puesta en actividad por [B].

I.2.3. *Desorden en la armonía estamental* (escena 4 = 122 vv.)

Otro cambio de escena nos sitúa nuevamente en el mundo de la Corte. Peribáñez, seguro y respetuoso de su condición, acude en vasallaje a su señor para pedirle le preste reposteros para adornar el carro con que irá a Toledo para las fiestas de la Virgen del Sagrario. Pero el señor, que en su condición estamental debe protegerlo, actúa con una segunda intención al querer comprar su voluntad con dádivas que superan lo solicitado. Tergiversa, pues, su función como componente del sistema estamental, provocando así una serie de desajustes que se acentuarán con el curso de la acción. Prevalece en este caso la fuerza [B].

De los tres momentos de la segunda situación dramática, se pone de manifiesto como R = una inversión en la relación del no-

ble y su vasallo, en la medida en que, quien debe comportarse con el honor de su clase y hacerlo extensivo por sus actos a quienes de él reciban protección, solo procura su deshonor, mientras que en el caso de Peribáñez su conducta muestra la rectitud moral que acredita una condición superior a su estamento.

El funcionamiento del sistema correlativo de fuerzas se muestra en perfecta armonía en las dos situaciones comentadas, así formulariamente tendríamos: I.1. = [A] + [B] + [A] y I.2. = [B] + [A] + [B]. Veamos ahora cómo se da en la última de las situaciones dramáticas del ACTO I.

I.3. SISTEMA DE JERARQUÍAS ESTAMENTALES (escena 5 = 142 vv.)

Aquí la acción, como se recordará, se traslada a Toledo ya que los aldeanos, y también el Comendador aunque oculto, acuden a las festividades de la Virgen del 15 de agosto. En la ciudad se encontraba el Rey Enrique III con su Condestable, Ruy López Dávalos, preparando una expedición contra Granada. De este modo se presenta en escena la tercera fuerza que entrará en movimiento [C] para actuar finalmente como árbitro, pero a la vez, en esta situación adquiere una función de importancia al presentarse los microcosmos enfrentados en relación con el sistema jerárquico en el cual se integran. Señalaremos los componentes de los tres momentos, que suponen más que una progresión, la simultaneidad propia del despliegue de los personajes en escena en un cuadro teatral.

I.3.1. *El Rey* (subsec. 1 y 2 = 56 vv.)

El Rey que hace el elogio de Toledo al Condestable, recibe de dos regidores de la ciudad el ofrecimiento de mil hombres y cuarenta mil ducados para los preparativos de guerra. La figura del monarca cobra así el papel de superior ordenador de la jerarquía social. La fuerza actuante es [C].

I.3.2. *Los labradores en vasallaje* (subsec. 3 = 39 vv.)

La presencia de los labradores, en respetuosa actitud ante el Rey, confirma el sistema de jerarquías a la vez que el Comendador, embozado para seguir a Casilda, trata de no ser reconocido por la gente del séquito real. Nueva actitud desordenada. La dominante es la fuerza [A].

I.3.3. *La nobleza en desequilibrio social* (subsec. 4 = 45 vv.)

La perturbación amorosa lleva a don Fadrique a desinteresarse por sus funciones y deberes y, en cambio, contratará a un pintor para que haga el retrato de Casilda. En este caso vuelve a actuar la fuerza [B].

Así, vemos cómo la última situación del ACTO I (I.3 = [C] + [A] + [B]), con sus tres elementos manifestados en acción da como R = el equilibrio de la Aldea en la armonía superior (la Monarquía como representante de Dios) y el desorden de un miembro de la Corte. Al finalizar el planteamiento nos encontramos con la formulación del contraste entre los dos personajes masculinos en marcha hacia un probable enfrentamiento, junto al tercer elemento estabilizador, representado por el Rey.

2.2. *Estructura del ACTO II* (7 escenas = 1036 vv.)

En el ACTO II se observa un tipo de estructura muy peculiar cuya incidencia en otras comedias será necesario estudiar para establecer si tan solo es constitutiva de ésta o tal vez sea concomitante del género. Se trata de una estructura que, dentro de la formalización tripartita en tres situaciones dramáticas, presenta a cada una de ellas, no como en el acto anterior subdividida en tres momentos progresivos, sino en dos fases que muestran el accionar de cada contendiente en un juego paralelo, en un balanceo de fuerzas que se despliegan simultáneamente para confrontar su rivalidad.

II.1. *JUEGO DE ACCIONES CONTRAPUESTAS* (escenas 1 y 2 = 318 vv.)

En esta primera situación vamos a encontrarnos nuevamente

a modo de planteamiento con una demostración de actitudes dispares en el desenvolvimiento de las fuerzas A y B que suponen una lectura paralela o enfrentada como la hemos propuesto en el esquema de la estructura (*Apéndice I*) pero que en nuestro caso expondremos sucesivamente. Veamos su funcionamiento en el caso de *Peribáñez* en dinámica oposición para cuya representación empleamos la abreviatura vs. (versus).

II.1.1. [A] *Cordura* (escena 1 = 150 vv.)

La reunión de la cofradía de San Roque, en la que se decide restaurar la estatua del santo, es una nueva demostración de la vida ordenada en la Aldea, de la que es siempre su representante máximo Peribáñez quien junto con Antón partirán hacia Toledo para cumplir su cometido.

vs. II.1.2. [B] *Locura* (escena 2 = 168 vv.)

La otra cara de la moneda, o el polo negativo de lo anteriormente representado, se da en el caso del Comendador quien para alcanzar su objetivo de llegar hasta Casilda, además de la ayuda de Luján, que disfrazado se hace pasar por un segador de los que trabajan con Peribáñez, cuenta ahora también con Leonardo, que ha enamorado a Inés la prima de Casilda. Su propio desorden ha arrastrado en sus planes a quienes lo rodean y llevará a Inés a comportarse dentro de su microcosmos como una fuerza negativa.

Esta polaridad expresa como R = una nueva representación de la oposición: ORDEN vs. DESORDEN. Veamos a continuación la segunda situación dramática.

II.2. ENFRENTAMIENTO CON EL PELIGRO (escenas 3 y 4 = 428 vv.)

Como corresponde a una situación nudo dentro del desarrollo formal del acto, se plantea ahora el enfrentamiento de cada rival con el peligro, retardando Lope el enfrentamiento personal de ambos hasta el desenlace final, pero, aprovechando al máximo esta

técnica comparativa en sus más sutiles matices acordes con la marcha de la acción y el sentido del tema.³³ Así, de ambos lados del movimiento pendular se ponen de manifiesto los mismos planteos temáticos.

II.2.1. [B]. *Deseo vs. amor* (escena 3 = 284 vv.)

La acción se sitúa en Ocaña. El Comendador al pretender entrar hasta la habitación de Casilda, es hábilmente rechazado por ésta que sale airoosamente del enfrentamiento DESHONRA vs. HONRA.

vs. II.2.2. [A]. *Celos vs. amor* (escena 4 = 144 vv.)

Casi simultáneamente la acción transcurre en Toledo. Peribáñez descubre en casa del pintor el retrato de Casilda, lo que ha de sumirlo al principio en la duda de los celos, que vencerá luego, aunque de hecho el conflicto temático planteado sea otra vez DESHONRA vs. HONRA. El peligro superado en ambos casos (Casilda vence al Comendador y Peribáñez vence a sus celos) queda latente como situación futura pues todo hace suponer que los rivales ya conscientes de sus posibilidades, aguardarán el momento de actuar en su propio provecho.

Del doble enfrentamiento obtenemos como R = el triunfo de la moral social sobre las tendencias egoístas del individuo.

II.3. CONSOLIDACIÓN DE POSICIONES OPUESTAS (escenas 5 a 7 = 290 vv.)

Es esta una situación de menor tensión, aunque al ser la última del acto central muestra cómo en ambos microcosmos se recomponen las fuerzas en tensión; las comparaciones paralelísticas no carecen de menor preciosismo que en la situación anterior.

II.3.1. [B]. *Aprestos para el COMBATE* (escena 5 = 61 vv.)

³³ Para los conceptos de acción y tema, véase A. Parker, art. cit. en n. 6.

El sustantivo *combate* se carga de connotaciones bisémicas, ya que por una parte se refiere a los aprestos del Rey en Toledo para luchar contra los moros (nuevo juego arbitral de [C] al finalizar el acto) a la vez que, igualmente denota el combate por su deseo, de ahí la oposición ORDEN-DESORDEN, porque proyecta enviar tropas al Rey librándose de Peribáñez al que nombrará capitán del batallón de cien labradores que acompañarán a cien hidalgos.

vs. II.3.2. [A]. *Conflicto por la HONRA* (escenas 6 y 7 = 229 vv.)

Aun cuando Peribáñez sepa que Casilda es inocente debe enfrentarse al conflicto de su honra, tanto desde una perspectiva social, en cuanto ésta reside en lo que los demás creen de uno, como en su propio hogar, de donde para evitar suspicacias hace retirar los reposteros del Comendador y los envía a la ermita de San Roque, simulando que en el camino ha sufrido una caída, y que le ha prometido al santo en agradecimiento por haberlo protegido ofrecerle ese presente. A la primera perspectiva corresponde la escena 6, donde el cantar de los segadores le comprueba que su honra social está intacta, y a la segunda la escena 7, resolviéndose así ambos casos semánticamente como demostración de ORDEN.

Los paralelismos antitéticos se multiplican de continuo: recuérdese que el Comendador llega a casa de Peribáñez después de haber sufrido una caída de su caballo; lo que supone como símbolo su verdadera caída moral que se acrecienta al avanzar la acción; Peribáñez finge una caída, hecho irreal, que implica la elevación moral al rechazar hasta lo que podría significar una especie de soborno. También se dan en el nivel expresivo: el monólogo en décimas de Peribáñez al final de la situación anterior (escena 4, vv. 1736-1795) se halla en correspondencia con el soneto del Comendador (escena 5, vv. 1843-1856). ¿Nuevamente la métrica es manejada como rasgo diferenciador de los rivales?³⁴

³⁴ Lope por lo general refuerza estas geminaciones insistiendo con el mismo esquema métrico, tal vez aquí no tuviera tan perfeccionado el recurso, o insisto, puede estar empleado precisamente para destacar la antítesis.

En esta situación final del ACTO II vuelve a consolidarse como R = la oposición DESORDEN vs. ORDEN manifestada desde el desorden del individuo al desorden social con que el Comendador envuelve cada uno de sus actos, lo que provocará la lógica reacción desordenada de su oponente.

Finalmente, esta peculiar estructuración del ACTO II con el movimiento pendular de cada una de sus situaciones, nos lleva a poner de relieve que el teatro de Lope de Vega no está concebido como el teatro aristotélico, sino más bien que podemos calificarlo de teatro épico, ya que es evidente que cada escena puede parecer aislada o no estar condicionada por la que sigue, en una diversidad espacio-temporal de múltiples recursos, y sin embargo, obsérvese cómo cada mutación le permitía, en el plano semántico, jugar con los contrastes, con las oposiciones. De esta manera el espectador (= el lector) no se encuentra inmerso en la acción, no la vive como en el teatro aristotélico sino que está frente a la acción, por tanto debe estudiarla y debe participar activamente en ella.³⁵

2.3. Estructura del ACTO III (7 escenas = 1036 vv.)

En el ACTO III vuelve a darse la tripartición en situaciones dramáticas, subdivididas en tres momentos como encontramos en el ACTO I.

III.1. PREPARATIVOS PARA EL COMBATE (escenas 1 y 2 = 416 vv.)

Tal como vimos en la última situación del acto anterior estos preparativos se orientan por contraste hacia dos intenciones de signo opuesto en lo que al desarrollo de las fuerzas oponentes se refiere. El análisis de los momentos nos esclarecerá este aspecto.

³⁵ Sobre esta oposición entre teatro aristotélico y teatro épico según lo entiende Bertolt Brecht y sus relaciones con el teatro español, véase C. A. JONES: "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Seg.*, 5-8 (1967), 39-54.

III.1.1. *Puesta en marcha para el combate [C] y por el deseo [B]* (escena 1, subesc. 1 = 128 vv.)

El proyecto anterior ha sido concretado por el Comendador. Leonardo le cuenta los preparativos de Toledo y éste le informa que ya ha nombrado a Peribáñez capitán de los labradores que partirán a la guerra.

III.1.2. *Elevación social de Peribáñez [A]* (escena 1, subesc. 2 y 3 = 96 vv.)

Entran ahora en funcionamiento, junto a la continuada oposición personal de los rivales, una duplicidad de proyecciones de ascensos y descensos. El Comendador eleva socialmente al labrador al designarlo capitán pues lo convierte en hidalgo, solo que como se trata de una farsa, porque un noble no podía conceder tal rango a un villano de primera generación, resulta así moralmente un descenso. Sin embargo, Peribáñez acepta esta situación porque así podrá defender su honra, ya que como villano al no poseerla no puede hacerlo. Por ello, obliga al Comendador a que le ciña la espada y lo arme caballero, dejando después a su cuidado su honor. De este modo su fuerza [A] se enfrenta al plan puesto en marcha por la otra [B].³⁶

III.1.3. *Labradores en oposición a hidalgos* (escena 2 = 192 vv.)

La confrontación individual se consolida en el plano social por la oposición de las compañías de hidalgos y de labradores. Las pullas entre bandos y la alusión a la condición de cristianos nuevos de los nobles frente a la de cristianos viejos de los labriegos, le permite a Lope de Vega montar en el escenario un vistoso cuadro sobre un contexto de enorme vigencia en la sociedad a la que pertenecían los espectadores de su comedia. Así nuevamente [A]

³⁶ Véase sobre este tema GUSTAVO CORREA, "El doble aspecto de la honra en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*", *HR*, XXVI (1958), 187-199.

se opone a [B], llegándose como R = a una inversión del orden provocada por el ascenso social de Peribáñez con el consecuente descenso moral del Comendador.

III.2. *COMBATE DEFINITIVO DE LOS Oponentes* (escenas 3 a 6 = 406 vv.)

Llegados al desenlace de todas las oposiciones antitéticas sobre las que se ha ido sustanciando el proceso y encadenamiento de los hechos, vuelve a reiterarse en la estructura de esta situación dramática, la bipartición balanceada de cada uno de sus miembros, que no podemos desarrollar más que sucesivamente, pero el esquema que agregamos en el *Apéndice I* permite observar mejor sus significativas combinatorias.

III.2.1. [B]. *Aprestos ofensivos* (escena 3 = 112 vv.)

El Comendador se prepara a entrar en la casa de Peribáñez que se ha marchado a Toledo con las tropas.

vs. III.2.2. [A]. *Aprestos defensivos* (escena 4 = 100 vv.)

Regreso de Peribáñez a Ocaña pues ha adivinado las intenciones del Comendador por lo que pone en marcha sus planes de defensa.

III.2.3. [B]. *Asedio exterior* (escena 5 = 42 vv.)

El Comendador y sus gentes a la puerta de la casa de Peribáñez. Breve escena en que la canción: "Cogióme a tu puerta el toro/ linda casada..." (vv. 2718-2727) se carga de lirismo por las notables relaciones simbólicas a que antes aludimos. Entran finalmente.

vs. III.2.4. [A]. *Defensa interior* (escena 6, subsec. 1 = 48 vv.)

Peribáñez también ha penetrado secretamente en su casa para la decidida defensa de su honra.

III.2.5. [B]. *Ataque a Casilda* (escena 6, subesc. 2 y 3 = 34 vv.)

Casilda oye voces de hombres y se encuentra con el Comendador que se confiesa su señor y esclavo.

vs. III.2.6. [A]. *Muerte del oponente y de los traidores* (escena 6, subesc. 4 a 7 = 70 vv.)

Al resistirse Casilda, el Comendador intenta forzarla y Peribáñez con su espada le da muerte, y luego a Luján e Inés también por traidores, cumpliéndose así la justicia poética.

Esta situación dramática, cuyo continuo vaivén de un campo a otro, hace pensar en un juego de tenis por la rapidez con que se sucede cada uno de los miembros duales de los tres momentos, confirma la habitual comparación del teatro del Siglo de Oro con el ritmo y el montaje cinematográfico. Un primer desenlace se propone como R = de toda la situación: desenlace en el plano individual de la serie de oposiciones de las dos fuerzas en conflicto [A] vs. [B]. Pero como este primer final supone un acto de justicia personal, queda aún pendiente la convalidación social que en la concepción de la monarquía absoluta solo puede partir del Rey.

III.3. RECOMPOSICIÓN DEL EQUILIBRIO SOCIAL (escena 7 = 224 vv.)

La fuerza arbitral [C] cobrará, pues, en esta situación dramática su mayor potencia, preanunciada como vimos al final del ACTO I en la exposición del sistema de relaciones jerárquicas. Comprende también tres momentos.

III.3.1. *Reyes = Matrimonio y Justicia* (subesc. 1 a 3 = 70 vv.)

Un cambio en la métrica, circunscripta desde la apertura del acto final hasta la situación anterior al octosílabo en sus distintas combinaciones, eleva el tono de la escena que se abre con octavas reales. Cabe destacar la presencia del Rey y de la Reina en su función ordenadora como símbolo del matrimonio, así como la insistencia en el carácter justiciero de Enrique III. Al ser informado de lo acaecido en Ocaña, pone precio a la cabeza de Peribáñez, vivo o muerto.

III.3.2. *Peribáñez y Casilda: defensa del matrimonio y de la honra* (subesc. 4 a 7 hasta el v. 3101 = 124 vv.)

Retorno al octosílabo (redondillas y luego romance) que anuncia el final del acto, pero que también se enlaza con el plano expresivo de [A]. Los esposos se presentan ante los Reyes para explicar qué impulsó a Peribáñez a obrar como lo hizo. (Uso formalizado del romance para la "relación").

III.3.3. *Justicia de los Reyes: convalida el ascenso social de Peribáñez* (subesc. 7 a partir del v. 3102 = 30 vv.)

Armonía final y vuelta al equilibrio mediante el perdón del Rey y la confirmación del ascenso social de Peribáñez. Así se reinstaura el equilibrio de fuerzas: [C] + [A] + [B], con lo cual la R = de esta situación, en que Lope propone el segundo final de la obra, consiste en aunar en el desenlace final el modo de superar el "injusto deseo" individual en función de la armonía de la comunidad.

3. CONCLUSIONES

Del análisis de la estructura de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* surgen algunas observaciones, que dentro de las limitaciones que supone el haber sido analizada casi desde una única perspectiva formal, pueden no obstante servirnos para intentar otros trabajos futuros o para deslindar otras cuestiones pertinentes a la comedia como género, en razón de las probables relacio-

nes que podrían establecerse con otras muestras del mismo subgénero o con otras comedias de la diversa producción temática de Lope.³⁷

Nuestra búsqueda se limitó, en principio, a uno de los rasgos constructivos que desde diversas propuestas se señalaba, coincidentemente, como esencial a la fórmula de la comedia de Lope-Lope, por tanto ya consolidada: de la tripartición en actos a la probable tripartición de cada acto, a la vez que cada una de esas unidades era susceptible de dividirse en otras tres menores.

Nuestra propuesta de estructura demostraría, al menos para el caso de *Peribáñez*, que esa distribución formal coincide aun cuando no llegue a darse más que en los ACTOS I y III la exacta subdivisión menor de cada situación en tres momentos, como señalaba C. Bruerton para *Las ferias de Madrid*. La particular estructura del ACTO II y de la *situación* 2 del ACTO III, que muestran una bimetración antitética de la acción en sentido pendular, parece ser un rasgo determinado por el hecho de que esta tragicomedia presenta una alternancia de "dos elementos constructivos de la sustancia";³⁸ Peribáñez = Aldea vs. Comendador = Corte. Sin la confirmación de otros casos similares resulta difícil considerarlo concomitante o coincidente.

También nos parece interesante señalar como un rasgo formalmente significativo cómo en la *situación* 2 de cada acto, o sea en el nudo, se producen los enfrentamientos, tanto semánticos como —asimismo— resueltos en la acción de ambos rivales, lo que determina un probable eje central que interesaría comprobar con otros ejemplos. Un hecho para destacar, dentro de este sistema de construcción, es que en el ACTO II los oponentes no se encuentran nunca juntos sobre el escenario. También puede seña-

³⁷ Aunque no hemos podido consultarlo sabemos que el Prof. Juan Manuel Rozas ha publicado un trabajo sobre *Fuente Ovejuna*, para cuyo análisis en sus clases aplicaba el esquema tripartito de cada escena. También un minucioso análisis semiológico puede verse en la *Introducción*, pp. IX-L, de MARIA GRAZIA PROFETI a su ed. de *Fuente Ovejuna*, Madrid, Cupsa, 1978, que revela rasgos coincidentes en este sub-género que sería conveniente estudiar en forma conjunta.

³⁸ F. W. de Kurlat, art. cit., p. 116.

larse al respecto que la presencia del Rey coincide simétricamente en la *situación* 3 de los ACTOS I y III.

En cuanto a las probables interrelaciones entre las divisiones en escenas y subescenas con sus correspondientes cambios métricos y la estructura propuesta, resulta imposible por el momento detenernos a estudiarlas aunque en algunos casos hemos visto que se podrían obtener significativas concordancias.

Asimismo, y aunque probablemente solo se trate de un hecho irrelevante, sucede que al estudiar C. Bruerton en *Las ferias de Madrid* los porcentajes de versos de las divisiones mayores de la comedia, encuentra —ante la hipótesis de que la parte central de cada acto sea la más extensa— que esto se da así en los ACTOS II y III, mientras que en el I no. Pues bien, no dejó de sorprendernos el verificar que en *Peribáñez* esto vuelve a repetirse porque la extensión de la *situación* 1 (511 vv.) del ACTO I, desequilibra también las cantidades de versos correspondientes a las otras dos situaciones.³⁹

Para concluir, nos quedaría por retomar, después de nuestro estudio, los juicios divergentes con que Aubrun-Montesinos por una parte y E. M. Wilson por otra valoraron a *Peribáñez*. Para los primeros, se recordará que era una improvisación, y al respecto, lamento disentir con tan eminentes críticos, porque el grado de improvisación en lo que a una creación artística se refiere poco importa si el resultado es valioso, ya que podría ser genial o desastrosa. En este caso, como bien dice E. M. Wilson “la contextura poética es rica”, y no solo por los símbolos e imágenes que aparecen en los más notables pasajes líricos, sino porque ellos se nos imponen a través de una acción que debe llevarnos al sentido del tema, el que para A. Parker en este tipo de dramas es: “la rebelión del individuo contra el orden social”.⁴⁰ Nuestro análisis

³⁹ En el *Apéndice III*, agregamos un cuadro con los porcentajes correspondientes a cada una de las situaciones y solo el número de versos de las restantes subdivisiones.

⁴⁰ Aunque así define el tema de *Fuente Ovejuna* en “Reflections on a new definition of ‘Baroque’ drama”, *BHS*, XXX (1953), 142-151, creemos que el mismo es válido para *Peribáñez* y el resto del sub-género de las “comedias de Comendadores”.

de la estructura ha demostrado que todas y cada una de las situaciones dadas nos llevan siempre hacia ese planteamiento temático, lo cual supone, por consiguiente, una orgánica construcción interna donde todos sus componentes, integrados en un sistema dramático, valen en función de los demás, pero no, independientemente y por sí solos. En eso estriba, y hacemos nuestras las palabras de E. M. Wilson, la riqueza de la contextura poética de *Peribáñez* y el que sea considerada una de las más bellas comedias del Siglo de Oro.

MELCHORA ROMANOS

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"



APÉNDICE I

ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA DE PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR
DE OCAÑA

ESTRUCTURA COMPUESTA SOBRE UN SISTEMA DE FUERZAS
EN OPOSICIÓN

[A] = ALDEA versus (vs.) [B] CORTE. ARBITRO ES [C] = REY

PLANTEAMIENTO

ACTO I : 5 escenas

Escena 1

1. **MATRIMONIO** = la pareja en el orden social

1. Las bodas: festejos aldeanos [A]

2. Presencia del Comendador: DESEO [B]

3. Reafirmación de la pareja [A]

.....
R = Matrimonio es amor en armonía del individuo
y de la sociedad

Escenas 2, 3 y 4

2. **DESEO** = impulso egoísta

1. Planes Comendador: comprar DESHONRA [B]

2. Armonía vida hogareña labradores [A]

3. Desorden armonía estamental [B]

.....
R = Inversión en la relación
NOBLE - VASALLO
Deshonor - Honor

Escena 5

3. **SISTEMA DE JERARQUIAS ESTAMENTALES**

1. El Rey [C]

2. Los labradores en vasallaje [A]

3. La nobleza en desequilibrio social [B]

.....
R = Equilibrio de la Aldea en la armonía superior
(Monarquía) y desorden de la Corte

NUDO
ACTO II : 7 escenas

Escenas 1 y 2

1. *JUEGO DE ACCIONES CONTRAPUESTAS*

1. [A] vs. 2. [B]

Cordura: Cofradía
San Roque

Locura: Comendador
preparativos

Peribáñez-Antón

Leonardo + Inés
Luján como segador

.....
R = Representación de la oposición:

ORDEN vs. DESORDEN

Escenas 3 y 4

2. *ENFRENTAMIENTO CON EL PELIGRO*

1. [B] vs. 2. [A]

Deseo vs. amor

Celos vs. amor

DESHONRA " HONRA

DESHONRA " HONRA =

Casilda vence ataque

Peribáñez vence duda

.....
R = Triunfo de la moral social sobre las
tendencias egoístas del individuo

Escenas 5, 6 y 7

3. *CONSOLIDACIÓN DE POSICIONES OPUESTAS*

1. [B] vs. 2. [A]

Aprestos para

COMBATE

Conflicto por la

HONRA

del Rey [C]

Deseo

Sociedad

Hogar

↓
ORDEN

↓
DESORDEN

↑
ORDEN

.....
R = Reiteración de las oposiciones

DESORDEN vs. ORDEN

del desorden del individuo al desorden social

DESENLACE
ACTO III: 7 escenas

Escenas 1 y 2

1. PREPARATIVOS PARA EL COMBATE

- 1. Puesta en marcha para el combate [C]
y por el de su deseo [B]
- 2. Elevación social de Peribáñez [A]
- 3. Labradores en oposición a hidalgos [A] vs. [B]

.....
R = Inversión del orden: ascenso social de [A] y
descenso moral de [B]

Escenas 3, 4, 5 y 6

2. COMBATE DEFINITIVO DE LOS Oponentes

[B]	vs.	[A]
1. Aprestos ofensivos		2. Aprestos defensivos
3. Asedio exterior		4. Defensa interior
5. Ataque a Casilda		6. Muerte del oponente y de los traidores

.....
R = Desenlace en el plano individual de la serie de
oposiciones [A] vs. [B]

Escena 7

3. RECOMPOSICIÓN DEL EQUILIBRIO SOCIAL

- 1. Reyes = Matrimonio y justicia [C]
- 2. Peribáñez y Casilda: defensa del
Matrimonio y la HONRA [A]
- 3. Justicia de los Reyes: convalida
ascenso social de Peribáñez. ARMONIA
[C] + [A] + [B]

.....
R = Desenlace social: se supera el injusto deseo in-
dividual para la armonía de la comunidad

APÉNDICE II

Desarrollo de la división en escenas y subescenas. Cambios métricos.

ACTO I: vv. 1-1049

Escena 1: vv. 1-511. Festejos por la boda de Peribáñez en su casa de Ocaña.

- Subesc. 1: vv. 1-165. Quintillas, romancillo; folía.
" 2: vv. 166-207. Redondillas
" 3: vv. 208-225. Redondillas
" 4: vv. 226-271. Romance
" 5: vv. 272-289. Redondillas
" 6: vv. 290-357. "
" 7: vv. 357-364. "
" 8: vv. 365-383. "
" 9: vv. 384-511. "

Escena 2: vv. 512-661. En casa del Comendador

- Subesc. 1: vv. 512-521. Quintillas
" 2: vv. 522-557. Estrofas aliradas de seis versos.
" 3: vv. 558-661. Quintillas; soneto; quintillas.

Escena 3: vv. 662-785. En casa de Peribáñez.

- Subesc. 1: vv. 662-765. Redondillas
" 2: vv. 766-785. "

Escena 4: vv. 786-907. En casa del Comendador

- Subesc. 1: vv. 786-819. Endecasílabos sueltos.
" 2: vv. 820-841. " "
" 3: vv. 842-900. " "
" 4: vv. 901-907. " "

Escena 5: vv. 908-1049. A la entrada de la Catedral de Toledo

- Subesc. 1: vv. 908-942. Redondillas
" 2: vv. 943-965. 2 vv. redondilla y romance.
" 3: vv. 966-1049. Romance.

ACTO II: vv. 1050-2085

Escena 1: vv. 1050-1199. Reunión cofradía San Roque, en Ocaña.

- Subesc. 1: vv. 1050-1078. Quintillas
" 2: vv. 1079-1199. "

Escena 2: vv. 1200-1367. En casa del Comendador

- Subsec. 1: vv. 1200-1279. Redondillas
" 2: vv. 1280-1367. "

Escena 3: vv. 1368-1651. Portal de la casa de Peribáñez.

- Subesc. 1: vv. 1368-1413. Redondillas
" 2: vv. 1414-1424. "
" 3: vv. 1425-1443. "
" 4: vv. 1444-1487. " ; trébole; redondillas
" 5: vv. 1487-1408. "
" 6: vv. 1499-1518. "
" 7: vv. 1519-1533. "
" 8: vv. 1534-1651. " ; romance

Escena 4: vv. 1652-1795. En casa de un pintor en Toledo.

- Subesc. 1: vv. 1652-1671. Redondillas
" 2: vv. 1672-1681. "
" 3: vv. 1682-1694. "
" 4: vv. 1694-1735. "
" 5: vv. 1736-1795. Décimas

Escena 5: vv. 1796-1856. En casa del Comendador.

- Subsec. 1: vv. 1796-1842. Endecasílabos sueltos.
" 2: vv. 1843-1856. Soneto.

Escena 6: vv. 1857-1943. Campo cerca de Ocaña donde están los segadores.

Subesc. 1: vv. 1857-1873. Quintillas.
 „ 2: vv. 1874-1943. „ ; romance; quintillas.

Escena 7: vv. 1944-2085. En casa de Peribáñez.

Subesc. 1: vv. 1944-1988. Redondillas; romance.
 „ 2: vv. 1889-2070. Romance.
 „ 3: vv. 2071-2085. Romance.

ACTO III: vv. 2086-2309.

Escena 1: vv. 2086-2213. En la plaza de Ocaña.

Subesc. 1: vv. 2086-2213. Redondilla; romance.
 „ 2: vv. 2214-2293. Redondillas.
 „ 3: vv. 2294-2309. „

Escena 2: vv. 2310-2501. Calle de Ocaña.

Subesc. 1: vv. 2310-2329. Redondillas.
 „ 2: vv. 2330-2449. „ ; romance.
 „ 3: vv. 2450-2477. „
 „ 4: vv. 2478-2501. „

Escena 3: vv. 2502-2613. Casa del Comendador

Subesc. 1: vv. 2502-2573. Redondillas.
 „ 2: vv. 2574-1613. „

Escena 4: vv. 2614-2713. Calle de Ocaña.

Subesc. 1: vv. 2614-2676. Redondillas.
 „ 2: vv. 2676-2713. „

Escena 5: vv. 2714-2755. Calle exterior de Peribáñez.

Subsec. 1: vv. 2714-2727. Redondillas; canción.
 „ 2: vv. 2728-2755. „

Escena 6: vv. 2756-2907. En casa de Peribáñez.

Subsec.	1:	vv. 2756-2803.	Redondillas.
"	2:	vv. 2804-2813.	"
"	3:	vv. 2814-2837.	"
"	4:	vv. 2838-2857.	"
"	5:	vv. 2858-2885.	"
"	6:	vv. 2886-2894.	"
"	7:	vv. 2895-2907.	"

Escena 7: vv. 2908-3131. El Toledo, galería del Alcázar.

Subsec.	1:	vv. 2908-2929.	Octavas.
"	2:	vv. 2930-2951.	"
"	3:	vv. 2952-2978.	"
"	4:	vv. 2978-2995.	Redondillas.
"	5:	vv. 2996-3005.	"
"	6:	vv. 3006-3008.	"
"	7:	vv.3009-3131.	vv. redondilla; romance.

Total de escenas de los tres actos: 19; total subescenas: 74.

APÉNDICE III: Porcentaje de versos por situación.

Cantidad de versos por cada momento.

ACTO I: 1049 vv.

I.1. *Total* 511 vv. = 49 por ciento.

I.1.1. = 225 vv.

I.1.2. = 158 vv.

I.1.3. = 128 vv.

I.2. *Total* 396 vv. = 38 por ciento.

I.2.1. = 150 vv.

I.2.2. = 124 vv.

I.2.3. = 122 vv.

I.3. *Total* 142 vv. = 13 por ciento.

I.3.1. = 56 vv.

I.3.2. = 39 vv.

I.3.3. = 45 vv.

ACTO II: 1036 vv.

II.2. *Total* 428 vv. = 41 por ciento.

II.1.1. [A] = 150 vv.

II.1.2. [B] = 168 vv.

II.2. *Total* 248 vv. = 41 por ciento.

II.2.1. [B] = 284 vv.

II.2.2. [A] = 144 vv.

II.3. *Total* 290 vv. = 28 por ciento.

II.3.1. [B] = 61 vv.

II.3.2. [A] = 229 vv.

ACTO III: 1046 vv.

III.1. *Total* 416 vv. = 40 por ciento.

III.1.1. = 128 vv.

III.1.2. = 96 vv.

III.1.3. = 192 vv.

III.2 *Total* 406 vv. = 40 por ciento.

III.2.1. [B] = 112 vv. }
 III.2.2. [A] = 100 vv. } = 212 vv.

III.2.3. [B] = 42 vv. }
 III.2.4. [A] = 48 vv. } = 90 vv.

III.2.5. [B] = 34 vv. }
 III.2.6. [A] = 70 vv. } = 104 vv.

III. *Total* 224 vv. = 21 por ciento.

III.3.1. = 70 vv.

III.3.2. = 124 vv.

III.3.3. = 30 vv.

EL SON DULCE ACORDADO EN LA ODA A LA “VIDA RETIRADA”

En la oda a la “Vida retirada” el son aparece como meta final de una búsqueda humana, percibida desde la experiencia de ella. La beatitud es resultado de la adhesión fiel a la armonía que produce el plectro sabiamente meneado. Y este son dulce acordado da sentido al otro término de la correspondencia: el sujeto de la búsqueda, el sabio. Así, la corona de hiedra y lauro será signo, no sólo de inmortalidad, sino estrictamente, del triunfo de la creatividad artística. Quien la usa se define en el canto, y su búsqueda tendrá una cualidad, la poética, cuya nota específica es la concordancia. Sabio será pues quien acuerda su canto con el “dulce son”.

El propósito del trabajo es demostrar cómo esta línea de sentido, la *póiesis*, se articula con la contemplación, según la conocida idea expresada en el nombre “Monte”¹:

[La poesía] sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los profetas casi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios, como los que incitados por otras causas sobrehumanas habla-

¹ En lo posible —no siempre lo será— trataré de ceñirme a los significados literales —o casi literales— y los derivados de la aplicación de la ley impuesta por el texto, la concordancia. Mi intención es aislar la especificidad de la creación como sentido primero sobre el que se apoyan los alegóricos. También trataré de reconstruir lo escondido de la senda con fragmentos de la cita transcrita, a modo de comprobación de la hipótesis de este trabajo.

ron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no veían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes.²

I

La imagen de creación más acabada aparece una vez transpuesto el centro del poema: en el huerto.

El huerto ocupa la ladera del monte, inteligente precisión de Senabre,³ ya que la diferencia entre dos niveles crea un eje —la inclinación de la ladera— por el que transitarán creadores de distinta naturaleza: *mi mano*, desde el huerto; la fuente, el aire, desde la cumbre.

Por mi mano plantado: la agricultura, obra del hombre sobre la naturaleza, contiene en sí la historia de éste, gracias al perfectivo que vuelve presente el cultivar en el tener. El objeto creado, el huerto, asegura la continuidad en un ritmo ordenado: la flor, el fruto / la esperanza, la certeza: el futuro en el presente.⁴

La fuente. En el corazón del huerto ocurre la acción creadora. El creador es esta vez un elemento natural, la *fontana pura*, y el mundo creado se compone también de elementos naturales. La alusión a la naturaleza creada por el hombre es mínima. Aparece en el *su* que puede indicar tanto al huerto como a la misma fuente. Cualquiera sea la interpretación, subsiste la imagen visual de un paraíso immaculado, una creación *ex-nihilo*. Si superponemos poéticamente ambas referencias del *su*, la creación se presentaría como

² *De los nombres de Cristo*, en *Obras completas*, 4ª ed., Madrid, BAC, 1975, I, p. 492.

³ "La 'escondida senda' de Fray Luis", en *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

⁴ El análisis de este verso puede leerse en "El ideal clásico de la forma poética", *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1980, de AMADQ ALONSO.

una recuperación de la pureza original en la que el creador se goza en la contemplación (ver) del despliegue (acrecentar) de sí mismo (su=fuente) en el otro (su=huerto). De modo que la fuente perfecciona en el poema la idea de re-creación implícita en la actividad de la agricultura.

La acción de la fuente se demuestra más compleja que la de la mano, ya que combina las dos coordenadas de espacio y tiempo. Además, el ángulo de visión abandona la primera persona y se instala en la fuente misma. Primero la *fontana pura* desciende de la cumbre airosa —desde la tensión del hipérbaton— para espiritualizar la codicia —combatida por el sabio a lo largo de su ascesis— porque es codicia de hermosura: es el momento de la búsqueda. Y *luego*, el sosiego de la creación fecundante, el cumplimiento del deseo inicial de ver y acrecentar. De contemplar y hacer.

Sin embargo, la imagen va a desarrollar sólo el acto creador, no la contemplación. El encabalgamiento muestra el paso-pasada de la fuente que se interna (¿se esconde?) por los árboles para revestir y esparcir, gestos de visible donación. La obra es verdura, esencia misma de la naturaleza, y la diversidad de sus flores, riqueza de la realidad multiforme.

¿Son equiparables *mi mano* y *una fontana pura*, los dos creadores del huerto? En principio, el "acrecentar" y el plano de altura desde donde fluye el manantial avisan de la superioridad de la fuente sobre *mi mano*. Además, si la fuente crea naturaleza, si se recrea en la contemplación de sí misma en el otro y, quizá como expresión de esta identidad entre creador y creatura, viste y esparce sus dones en un dinamismo imaginativo continuo, no es *mi mano* sino el huerto —la naturaleza, creatura creadora— el que muestra flor y fruto. Y es por contemplación del orden que ellos crean que el hombre —creador creado— transforma el tiempo de la flor en un tiempo único, el de la certeza, experimentada desde la esperanza.

∴ *El aire*. La lira que cierra la secuencia coloca los eslabones y confirma esta sospecha. Reaparece el huerto, traspasado de aire (el aire-el huerto-orea). El aire-la cumbre airosa. Es por lo tanto aire que desciende, y desde el mismo lugar —y una vez que— la

fuelle acrecentó la hermosura del huerto. Ahora el aire vuelve sutil a la naturaleza en mil olores y en ruidos mansos que penetran el sentido del hombre (y notemos: no "mi sentido"). El aire actúa sobre el huerto, el huerto sobre el hombre. El huerto, creado por el hombre y luego recreado por la fuente, es mediador entre el agricultor y los creadores más altos. ¿Que lo fecundarán como la fuente al huerto, es decir, que lo crearán creador?

La sugerencia nos remite al final de la oda. Allí descubrimos al poeta como tal: cantando. Esta vez el huerto no es creatura mediadora sino ámbito apenas esbozado; dos creadores ocupan diferentes planos de altura, pero son músicos; y de las dos fases, acción y contemplación, se extiende el movimiento ascendente de la contemplación, mientras que apenas se registra el acto creador.

La contemplación tiene lugar exactamente en la última lira, que revela en su último verso la acción de un creador personal (*del plectro sabiamente meneado*). Hasta él parece ascender el poeta, quien se visualiza a sí mismo en fija atención del *son dulce acordado*. En realidad, la idea del ascenso no está explicitada, como la del descenso de la fuente, sino que surge de la composición de la imagen puesto que el poeta se ubica en el plano inferior (*tendido a la sombra*; recordemos, por donde pasó la fuente, hasta donde llegó el aire). Esta marcación del espacio, desde la percepción del poeta, sugiere inevitablemente un recorrido hacia lo alto: el oído, el son, el plectro y finalmente la mano (no: el menear).

Se trata, en muchos de sus caracteres, de una unión mística, posible por la semejanza (sabio / sabiamente en la música) en la diversidad (cantor, guitarrista), en la que el *yo* desaparece para trascender su condición humana y asimilarse a la del creador en la participación del tiempo único de la eternidad (*de hiedra y laureo eterno coronado*)

El silencio interestrófico, la elisión del verbo conjugado, la anteposición del circunstancial *A la sombra* parecen aislar esta unión en un espacio cerrado, en un tiempo absoluto, más allá del ritmo cósmico de las estaciones.

Cantar y escuchar. Sin embargo, cantar y escuchar son acciones simultáneas. Justamente la duplicación enfática de la circunstancia (*tendido a la sombra*) lo subraya. Además de sugerir la unidad complementaria de ambas.

La dificultad estriba en que no se aclara ninguna relación entre las dos músicas. Valga notar, por el momento, antes de que nos ocupemos de este impreciso final, que el texto dispone la contemplación entre dos actos creativos: el del poeta, el del citarista.

De ellos sí podemos decir algo, si volvemos nuestros ojos a los creadores del huerto.

Esté cantando. El poeta elige el canto como actividad contrapuesta a la de "los otros" que consumen su interior por el afán de consumir el exterior. Deducimos de la antítesis que el poeta entrega su canto en un acto de donación, que curiosamente significa al mismo tiempo su afirmación personal (*yo* aparece en el poema tras una progresión que lo justifica, como veremos), por lo que es coronado para asumir un mando durable. La transformación de la codicia en generosidad, el sosiego de quien está tendido en el *suelo* a la sombra de los árboles (¿plantados por *mi mano*?) asimilarán esta creación a la de la fuente, y rescatan dos notas distintivas: la reparación, la paradójal personalización en el desasimiento. La fuente es entonces paradigma de actividad creadora. Y el canto se mirará en ella para imitar su ley: el acuerdo rítmico de la diversidad en la unidad.

Otra ambigüedad nos recuerda la de la fuente: ¿quién menea el plectro? Para Vossler⁵ es el mismo que canta; para Celina Sabor de Cortazar (*ut infra*) es Dios. A diferencia de la fuente, la ambigüedad está puesta en el sujeto, no en el objeto, pero la intención puede ser la misma: superponer dos lecturas (¿*Vivir quiero conmigo, gozar quiero del bien que debo al cielo*?). La fuente goza consigo misma en el otro; el que canta encuentra al otro en sí mismo.

⁵ CARLOS VOSSLER, *Fray Luis de León*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1946, p. 112.

El plectro sabiamente meneado. Tanto en la creación del huerto como en la contemplación final, existe un creador personal representado por una sinécdoque significativa: la mano.⁶

Por asociación con la que menea, *mi mano* también será mano que crea una obra de arte. En apoyo de esta idea —que usaremos más adelante— recurrimos al valor que la tradición atribuyó a la agricultura: por una parte es obra del hombre que continúa la creación divina y repara el resquebrajamiento de la perfección paradisiaca producida por la caída; pero además, las artes, y en especial las escritas (que encuentran en la tierra y en los surcos arados vasto acervo para la construcción metafórica) son homologables a la agricultura por cumplir idéntica función: recrear el mundo.⁷ Por lo tanto, cuando el sujeto de la búsqueda canta, fructifica un huerto cultivado y florecido porque devela un símbolo y se devela a sí mismo (*yo*) en obra de arte.

La reversión en la asociación (son que cultiva) a primera vista parece desmentida por el carácter de objeto del son (atendido por el poeta). En cambio, el aire es sujeto que penetra —por el huerto— en el sentido. Su consecuencia moral, poner en olvido el oro y el cetro, está presente en el canto (¿el aire conduce al canto?).

A su vez, el aire y aun la personificada fuente ponen en evidencia por contraste el carácter personal del creador de la última lira. Pero, la corporeidad de *mi mano*, “fructificada” en poeta *tendido* —por un lado—, y la visión de la fuente y su recorrido, terrenal y perfecto —por otro—, nos demuestran una vez más la perspectiva humana del poeta, que al terminar la oda se ajusta a la creación de una mano apenas adivinada tras el plectro, en el “meneado”.

⁶ Delfina Muschietti de Link me aclara la denominación y su sentido: la sinécdoque focaliza un elemento de la referencia y al mismo tiempo desdibuja el resto. Su trabajo sobre la “Correferencialidad y desplazamiento en el discurso poético” se publicará en Hachette, Buenos Aires.

⁷ ERNST R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina, México*, 1955, I, c. XVI “El libro como símbolo”.

La naturaleza y la música. ¿Por qué dos vehículos entre creadores de ambos planos? ¿Cuál es su diferencia y función específica? Asociamos la naturaleza a la vida del huerto, en la ladera del monte. El aire actúa en el hombre a través de él. Pero es gracias al aire que el poeta se eleva hasta la música instrumental, perceptible por el espíritu (¿porque éste posee los "números concordantes"? ¿porque el son es abstracción esencializante de los ritmos naturales? ¿Se trata del "dulce son" del *Sueño de Escipión*, o de la armonía de la divinidad misma, la "música primera" de la "Oda a Salinas"?).⁸

Antes de seguir adelante creo que vale la pena confrontar la opinión de dos críticos sobre la realidad de la unión final (disensión que lateralmente muestra otra: unión mística / experiencia poética).

En principio, los comentaristas de esta oda nunca llegaron a definiciones demasiado claras sobre el final. Pero últimamente Ricardo Senabre⁹ asume una posición radical acerca del incumplimiento del deseo de Fray Luis de incorporarse al número de los pocos sabios. Para él, la única parte de la composición que no depende de formas volitivas es la dedicada al huerto. Allí se cimenta la fe conseguida, pero se le niega la escondida senda que conduce a la unión mística. Aunque reconoce la serenidad del tono, ausente en otros poemas, recurre en su apoyo a críticos que se refieren a la obra de Fray Luis en general: Rafael Lapesa ("raptó místico jamás cumplido, ... humanidad ... dolorosamente distendida") y Dámaso Alonso ("desgarrado anhelo de unión; pero no hay nada en ella que suponga experiencia mística"). Ve posible la aplicación de las palabras de Fray Juan de los Angeles: "En busca de Dios, unos andan, otros corren, otros vuelan, otros son llevados, otros arrebatados, ¡y yo me quedo...! ¿Soy, por ventura, de peor condición que las piedras?"

En el polo opuesto, Celina S. de Cortazar afirma que en la última estrofa "El proceso ha llegado a su fin por la integración

⁸ Ver el análisis de la oda "A Salinas" de FRANCISCO RICO, en *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970, p. 184.

⁹ *Op. cit.*, pp. 34 y 35.

del hombre en el cosmos y en el ritmo de la Creación, por el acuerdo del microcosmos y macrocosmos. El orden divino ha triunfado y el hombre, coronado de eternidad, [...] acuerda su canto con el son dulce de las esferas. El adverbio sabiamente no deja lugar a dudas: Dios es quien produce el son". El final está previsto desde el huerto, símbolo del trabajo interior, que fructificará según asegura el "ya muestra en esperanza el fruto cierto". En esta alegoría del huerto, la unión es fruto cierto, cumplimiento futuro pero indudable.¹⁰

Fácil es advertir mi coincidencia con esta última interpretación. Más evidente aún es que las premisas sobre las que se basa —el papel que juega la actividad creativa en la unión, el nexo entre la imagen del huerto y la del son, el significado del verso 45 como clave para comprender no solo la vida del sabio sino también el curso del poema— son fuente de las meditaciones que anteceden, y de las que siguen.

II

Hasta ahora hemos tratado de puntualizar —siguiendo la ley de la concordancia— algunas de las analogías significativas entre dos imágenes cuyo eje vertical acuerda creador y creatura en acción y contemplación.

Para considerar su valor en la totalidad del poema, deberemos recurrir a la imagen en que ellas se insertan, la senda. Sobre este dibujo el discurso organiza su sentido.

La senda. El eje de la progresión ha sido exhaustivamente analizado como evolución de la vida del sabio (la purgación, la fe, la visión; o la purgación, la iluminación, la unión). Desde la lectura de la poética, diríamos que la senda tiene como hitos la creación del huerto, la contemplación del son. El hilo que nos conduzca a ellos será la construcción poética del yo, sujeto de la búsqueda.

El poema comienza con la alabanza exclamativa de la des-

¹⁰ "El sentido trascendente de la 'Vida retirada' de Fray Luis de León" *Letras*, I (1981), 31-37.

cansada vida, cuya determinación conocemos por la famosa opción: escondida senda / mundanal ruido. El sabio huye de la segunda para alcanzar la primera.

Luego de esta incitación, y diríamos como expansión de ella sucede la configuración "por el absurdo" del sabio, modelo humano hacia el que el poeta emerge en la lira 5.¹¹ La asunción del ideal está marcado por el *huyo* (opuesto al *huye*); por otra oposición, la de los lugares que corresponden a cada elección (el secreto seguro, el mar tempestuoso); y por la expresión exclamativa: tres rasgos que repiten con diferencias el comienzo del poema.

Se trata de un nuevo comienzo, cuya característica distintiva, la explicitación de la primera persona, mantiene el discurso desiderativo —con las excepciones que veremos— hasta la lira 16, en que el pronombre *yo* define con fuerza su identidad de poeta (*tendido yo a la sombra esté cantando*). Esta senda interior asegura su unidad por la persistencia de dos rasgos que construyen ambos comienzos: la evocación de lugares, las antítesis.

La secuencia del huerto (9-12) articula la senda interior en dos momentos (5-8 y 13-16). El primero se singulariza por los *quiero/ no quiero*, contrapartida, es claro, del *huyo*. Los valores elegidos y rechazados giran en torno a la vida en libertad (*un día puro, alegre, libre / el ajeno arbitrio*) que surge de la fidelidad a los ritmos de la naturaleza: sueño-día-despertar; lo que explica

¹¹ La estrofa 4 aparentemente contradice los posibles esquemas estructurales; de hecho la crítica duda de su autenticidad. Allí aparece la primera persona, en el pronombre *mi*, característica de la senda interior. Pero amplifica el tema de la lira 3 (introducción).

Podría considerársela una estrofa de transición: por una parte el *mi* tiene todavía valor generalizador; por otra, la hipótesis del desaliento y ansiedad impulsan al *huyo* que reinicia la senda.

Y algo más: la idea de la fama se pierde a lo largo del poema para reaparecer sugerida en la corona de hiedra y laurel. La amplificación de la cuarta lira buscaría crear un concepto fuerte que destruyera cualquier intento de interpretar "eterno" como hipérbole de una duración inmanente. Aunque recuerda a Horacio para oponérsele: "...totum muneri hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romae fidicen lyrae..." (Oda III, Libro IV), sutilmente la reminiscencia propone, desde la caracterización misma del sabio, su cualidad de poeta, además de unir poesía a la aspiración de trascendencia.

que el deseo de libertad haya comenzado con la aparente paradoja de pedir la protección del secreto seguro deleitoso.

Esta afirmación personal que se expresa en la manifestación del deseo alcanza su síntesis en la lira octava. Inmediatamente aparece el huerto.

A partir de la transmisión del huerto por el aire, el segundo momento (13-16) prepara el repliegue interior a través de las semejanzas (*no es a mí / es a mí*, 'no es para mí porque no es afín a mí').

Los bienes están ligados a la idea de posesión (bienes materiales / paz). Precisamente en este momento se desarrolla la desemejanza más importante, la tormenta, que es también una senda, lateral, con su discurso desiderativo y actualización en imagen. El viaje se inicia con el ávido *ténganse*, opuesto a la sólida confianza del *tengo*, por lo que el aire no pacifica ni fecunda sino que siembra el caos; y luego, la visión misma de él: la confusión del tiempo (no simultaneidad eternizante), el trastrueque de planos espaciales, los sonos discordantes. Las aguas alteradas —no las puras que fluyen tras la belleza— no calman la sed de la estrofa 16. La tormenta —contraimagen tanto del huerto como del son— parece, por esta relación de campos semánticos que establece la sed, dominar todo el segundo segmento. Detrás de ella, se *esconde* el poeta, conforme con un bien espiritual que los resume a todos, pues es la concordancia misma: la paz. Bien que es alimento.

El canto nace entonces del aquietamiento que comenzó cuando el aire introdujo mil olores y ruidos mansos en el interior del poeta, sumiéndolo en el olvido.

Si el canto termina la senda interior, podemos suponer que en él la senda adquiere su unidad, cumplimiento y sentido, y que por lo tanto se trata de una experiencia definidamente poética.

[Entonces volvemos a pensar en la expansión vital del poeta que elige la libertad de los ritmos naturales (*quiero / no quiero*), y que luego, vuelto sobre sí mismo, recibe el aliento del aire —el

espíritu de la poesía— que le comunica el *secreto* del huerto, el que los otros hombres no ven, pero que ahora revela la fuerza vivificante de los creadores que vienen del monte. Y *ese mismo* espíritu, el espíritu de la poesía, que ha fecundado en el poeta *escondido*, recorre una vez más el camino para elegir (*quiero / no quiero*) no ya el huerto sino palabras, que ordena y metrifica en la boca para que el estilo del decir se asemeje al sentir (*es a mí / no es a mí*). De modo que el canto brota como expresión de una doble experiencia: la espiritualización del huerto en el interior del poeta, la trasmutación del poeta en poema, en vida ritmada, paz ofrecida en obra de arte.

Por eso quizá todavía podamos imaginar que la secuencia de la co-creación del huerto sea el canto que plenifica al poeta. Huerto que es canto; canto, huerto cultivado. Primero mediación entre la experiencia exterior y la interior, el huerto será ahora culminación de esta senda de la naturaleza y vehículo de la experiencia de lo sobrenatural. (*A la sombra / A la sombra.*)]

Por oposición a las formas conjugadas, los participios pasivos resuelven el abandono a la contemplación de la armonía. Si al principio la despersonalización generalizante coincidía con la negación de bienes falsos, aquí el yo implícito (presente y ausente), ajeno de sí mismo, se abre a su más íntimo espacio, aquel incommunicable (*vivir quiero conmigo*) en el que solo él, absolutamente libre porque lleva impresos los números y concordancias del canto (sentir / decir), podrá atender, concordar y gozar del bien debido al cielo.

[Porque la poesía *sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede.*]

El cantar cósmico, suave, no aprendido, el canto del hombre, el son divino.

La simultaneidad. La senda sucesiva nos conduce hasta el huerto, hasta el son, imágenes que se recortan en el eje vertical: allí se producen los acuerdos entre los creadores de diferentes alturas. En rigor, esa simultaneidad resuena en otras de distinto orden en

el suceder de la senda: así como las imágenes de acción y contemplación contienen en sí su contrapartida y se enriquecen en una red de remisiones analógicas, lo mismo sucede en los trayectos intermedios en que predomina una u otra posición pero no desaparece su opuesta,¹² e incluso los impulsos negativos —hacia el cetro especialmente, en el primer tramo; hacia el oro en el segundo— son reordenados por la senda ascendente (que transforma el ajeno arbitrio en gozo del bien *que debo* al cielo, la esperanza ciega en esperanza cierta, el canto pregonero de la fama en canto generoso, porque la fuente redime toda codicia en codicia de hermosura. Las tres ataduras vanas que ignora el sabio parecen recogidas en la imagen final: el poeta tendido a la sombra atiende al son, no admira el dorado techo, porque el son es producido por sabia mano, no por dedo vano. La corona condensa trascendencia y poder verdaderos). Pues bien: de la misma manera se traban las concordancias entre las sendas.

La senda del poeta contiene, como hemos visto, una senda interior, partida en dos. La primera parte equivale al cultivo del huerto (9); la segunda es desarrollo de *El aire el huerto orea* (12). El huerto (9-12) es por lo tanto síntesis imaginativa de la transformación del agricultor que cultiva en poeta que aspira.

Pero para que el huerto vuelva sobre el agricultor ha debido ocurrir otra senda, la de la fuente. Imagen de la creación original que se renueva, de segundo comienzo, habita el centro del huerto que es centro del camino interior. Proporciona el acrecentamiento necesario, el modelo y sentido del acto creador (deseo que se cumple, sosiego generoso y fecundo).

El son. Como coronación y síntesis final de la senda, la imagen del poeta (*tendido*, asombrosamente corporal, abarcando una y otra acción, una y otra estrofa) se recorta como totalidad unitaria que sugiere —porque no representa— la concordancia entre canto y son.

¹² Y aun puede advertirse en la mitad de la primera etapa, caracterizada por los *quiero*, el subjuntivo *despiértente*. En la segunda, la progresión a la pasividad avanza en simetría invertida: en los extremos, dos subjuntivos (*ténganse, esté cantando*) encierran los *es a mí, no es a mí*.

La unión —aludida y eludida— es final característico de la poesía mística. Esta analogía busca la contemplación pasiva del oído, que supone y evita la imagen copular de la penetración y recepción del son divino. Pero aquí la tradicional unión de los esposos ha sido reemplazada por otra unión, la musical. La referencia es el arte.

Tampoco interesa la fidelidad a la tradición clásica del tópico del pequeño mundo. El "contemplar e imitar", consecuencia de la concordancia entre ambos cosmos, está alterada en su sucesión lógica por la disposición en el texto (cantar y escuchar), con lo que se crea un doble recorrido, una incesante armonía entre experiencia mística y poética¹³ cuyo vértice —fin y principio— es el tañedor que menca sabiamente, desde el último verso.

Los números concordes. 4 estrofas para el sabio y su senda; 8 para la senda interior del poeta (4 + 4); 4 para el huerto (1: el agricultor y el huerto; 1 para el aire, el huerto, el sentido; 2 para la fuente, pero 3 para los creadores de la altura); 1 para el poeta y el son; pero 1 estrofa + 1 verso para la unión entre cosmos; 1 verso para el tañedor, 1 para el cantor y 4 para la senda entre uno y otro. Mayores refinamientos son posibles. Y además, las combinaciones: 4 + 3, 4 × 3, 1 + 1 + 1,...

En definitiva, la construcción de la senda se revela, desde el

¹³ "L'expérience poétique est dès le départ orientée vers l'expression, et elle a son terme dans une parole proférée, ou une oeuvre produite; tandis que l'expérience mystique tend vers le silence et a son terme dans une fruition immanente de l'Absolu (JACQUES MARITAIN, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, 1966, p. 221). Para la reconstrucción hipotética de la experiencia creadora he tenido en cuenta la descripción que se expone en el c. IV "L'intuition créatrice et la connaissance poétique" y en "Mística y poesía", de Raïssa Maritain, en *Situación de la poesía*, de JACQUES y RAÏSSA MARITAIN, Buenos Aires, 1946.

El pensamiento luisiano acerca de la experiencia mística está concentrado en la *Exposición del Cantar de los cantares de Salomón* y en el nombre "Esposo" de *De los nombres de Cristo*. Por elegir una cita entre tantas, ésta, de "Esposo", *Obras*, p. 662: "Es pues, necesario para el deleite, y como fuente suya de donde nace, lo primero el conocimiento y sentido; lo segundo, la obra, por medio de la cual se alcanza el bien deseado; lo tercero, ese mismo bien; lo cuarto y lo último, su presencia y el ayuntamiento de él con el alma".

transcurso de ella como flor que anuncia el fruto cierto; desde el cumplimiento, como *son dulce acordado*.

III

El poema. Cuando aparece el *huyo* en la lira quinta, sabemos que el ideal se convierte en el deseo del poeta. La desinencia verbal en primera persona nos confirma que lo que está aconteciendo ante nuestros ojos es el poema (un nombre),¹⁴ fenómeno hasta entonces latente en las exclamaciones iniciales. Su referente es la gestación del ideal del poeta. Se trata, por lo tanto, de una poética, o mejor dicho, de la gestación de una poética que concibe a las palabras en conformidad con las cosas.

El poema como acontecimiento no solo involucra al poeta (desde el texto), sino también a todos aquellos que fuera de él asisten, una y otra vez, a esta fructificación renovada del decir.

Woodward insinúa la posibilidad de considerar la oda como una plegaria. Con lo que reconoce su cualidad de "nombre". Pero los destinatarios, creo, son los otros hombres que no ven. No la divinidad, aunque esté nombrada alegóricamente.¹⁵

Basta pensar, justamente, en la multiplicidad de significados alegóricos —tomados de la tradición familiar a Fray Luis, clásica o judeo cristiana, o del resto del corpus luisiano— con que la crítica ha intentado comprender este texto. O la asombrosa disparidad de interpretaciones. Una revisión de las inmanentistas se puede encontrar en el artículo citado de Celina Sabor de Cortazar. Woodward y Senabre con utilísima sagacidad detectan los significados trascendentes. Estos son algunos: Cristo es senda, que el hombre puede recorrer después de su redención; Cristo es monte preñado del que se derraman gracias y virtudes en nuestro pecho y lo

¹⁴ Para la teoría del nombre, aplicable al discurso, ver "De los nombres en general", en *De los nombres de Cristo*.

¹⁵ L. J. WOODWARD, "La Vida retirada de Fray Luis de León", *BHS*, XXXI (1954), p. 21.

hacen fértil; la senda es la teología mística; la fuente es la fe, de la que manan los bienes espirituales. Monte es Cristo en su naturaleza divina, Cristo es pasto. Monte es estado de perfección, unión del alma con Dios. El aire es el Espíritu Santo.¹⁶ Y mientras el huerto se recubre de tradición devota, el "dulce son" nos conecta con la filosofía pitagórica.

En resumen: la senda se quiebra repetidamente, asciende hacia una mano que desaparece, compone una concordancia en el más absoluto silencio, entre músicas apenas cercanas, busca el bien que debe al cielo pero no nombra jamás a ninguna de las personas divinas.¹⁷

¿No es esto una confirmación de que la senda del hombre está pensada desde la perspectiva del hombre y que por lo tanto experimentar su enigma es tarea propuesta a cada hombre? El poema se convierte entonces en una incitación a recorrer su "escondida senda", en la secreta aventura del encuentro con el creador.¹⁸

Pues bien, la apelación al lector está expresada por el poema mismo desde el eje vertical que resulta de la homologación de las sendas y se centra en la donación creadora.

Pero antes debemos ocuparnos de la última senda, que abarca y se entrelaza con las anteriores, la senda de la enunciación.

¹⁶ También puede agregarse, de SATURNINO ALVAREZ TURIEÑO, "Claves epistemológicas para leer a Fray Luis de León", en *Academia literaria renacentista*, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 22-45, aunque se refiera a la obra en prosa del autor. Resume sus conclusiones en p. 37: "primera, cómo en la concepción de Fray Luis se refleja una idea 'dramática', es decir, en desarrollo, del universo y del hombre en él, idea integrada de creación y redención o de historia y profecía, siendo esta integración la sustancia de su doctrina; segunda, cómo todo se centra, gira y se cumple en Cristo".

¹⁷ Francisco Rico, *op. cit.*, advierte en la "Introducción" que solo se ocupa de ejemplos indudables del tema. Por eso —suponemos— no cita este final y elige la oda "A Salinas".

¹⁸ Quizá valga recordar las conocidas palabras del "Prólogo" al "Cántico espiritual": "porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno aproveche según su modo y caudal del espíritu..."

Como la fuente, describe una circularidad perfecta en la proposición del ideal, enunciado como totalidad en las estrofas 1, 8 y 17. La primera constituye una vaga indicación, cuya lectura esclarece la formulación conceptual de la octava y finalmente “se ve acrecentada en su hermosura” en la imagen orgánica de la 16 y 17. También el secreto seguro y el mar tempestuoso expanden sus virtualidades a partir de la lira octava. Ella constituye el centro de la senda del discurso, cuya circularidad opone y superpone deseo y cumplimiento y, específicamente, concepto e imagen (simultaneidad y duración, unidad y diversidad).

Es que así como la fuente, que atraviesa el medio de la senda interior, produce la imagen de la creación, la formulación conceptual del deseo constituye el centro de la senda de la enunciación del ideal, es decir el exácto centro de la oda. Su función es producir el cumplimiento, como si entre el *quiero* y el *tengo* se repitiera el “Hágase la luz”. Visión, recuerdo, o si queremos, poema —poema que es también poética— la secuencia del huerto es nombre creado por el nombre, bien actual del poema mismo.¹⁹

Y volvemos a buscar las semejanzas: si es lícito pensar que el huerto es imagen de la senda, y que así como el agricultor planta el huerto, cuya belleza, acrecentada por la fuente, ejerce su virtud transformante gracias al aire que penetra en el sentido, y de la misma manera el *quiero* conceptual genera el *tengo* que sostiene la imagen —o poema— del huerto, entonces también podemos decir que el *quiero* poético (el “espíritu de la poesía”) es verbo concentrado que se encarna en un poema —éste— cuyo deseo

¹⁹ Tres veces se repite el esquema discurso desiderativo - imagen actual, quizá como expresión de la idea flor>fruto, deseo>cumplimiento. Sin embargo, las imágenes que predicán a *sabios* (1) y *lloro* (13) representan realidades rechazadas. Desdican, por lo tanto, la idea subyacente en la organización del discurso y al mismo tiempo crean oposición con el valor prospectivo y generador del *quiero*. Solo el *quiero*>*tengo* reafirma la fructificación, el cumplimiento del deseo.

vivo traspasa sus propios límites y desciende en todo aquel que lo reciba en sus sentidos y esté dispuesto a recrear su vida según sus números y concordancias.²⁰

ALICIA PARODI

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

²⁰ La oda "A Salinas" parece arrancar donde concluye la "Vida". Allí el incitador no es un modelo general, sino un sabio concreto y amigo. Salinas, quien se ha transformado en "semejante" al citarista. Por eso toca un "son divino" gobernando con mano sabia un instrumento.

La música instrumental (*cf.* Rico, que cita *De musica libri septem*, de Salinas) es la que pasa del sentido al entendimiento. Quizá así se entienda que, a pesar de la referencia común a la música en ambas odas, "A. Salinas" rehuya el "lenguaje insuficiente" con que la "Vida" poetiza la poesía.

Por el contrario, la acumulación de reminiscencias filosóficas (hasta la mención de Apolo, en la segunda incitación, aquí incluida), la pulcritud explicativa que establece todos los nexos (*y como; y como*) hasta la lira octava, parece subrayar el carácter intelectual de esta música y de la experiencia que ella suscita. Justamente, la expansión gozosa sucede no al encuentro con la música primera, sino después de *exuesto* todo el mito filosófico. Por eso, la "Vida", en idea y expresión, parece más cercana a la poesía mística que la oda "A Salinas".

NOTAS

SOBRE EL MANUSCRITO DE *MARIANELA*

El 2 de marzo de 1889 escribía Galdós a Pereda: "Supongo estará V. satisfecho con el gran éxito de *La Puchera*. El manuscrito de esta gran obra es para mí. Marañón ha convenido en cambiármelo por el de *Marianela*, y yo acepto gustoso, pues doy cobre por oro".¹ El trueque se hizo, efectivamente. Hoy el manuscrito de *Marianela* pertenece a don Gregorio Marañón Moya; en su casa, y por generoso ofrecimiento suyo, he podido verlo.² El estudio detenido está por hacerse —espero ocuparme de ello en fecha no muy lejana—; pero adelanto aquí algunas notas que puedan resultar de interés.

El manuscrito de *Marianela* —como todos los manuscritos galdosianos de que tengo noticia— consta de una serie de cuartillas apaisadas. Originariamente estaban sueltas (era lo normal en Galdós); pero, en el deseo de honrar pieza tan valiosa, se les hizo luego una muy rica encuadernación. El manuscrito ha ganado en belleza; en cambio, la lectura resulta más difícil: Galdós no dejaba márgenes.

¹ CARMEN BRAVO VILLASANTE, "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *CHA*, nº 250-252 (octubre 1970-enero 1971), p. 45. Comentó Pereda: "De veras que es honra no soñada para los papelotes esos el precio a que V. los ha pagado" (carta del 6 de marzo; publicada por SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 140). Ver también cartas del 3 de diciembre de 1888, el 21 de marzo y el 15 de abril de 1889 (*id.*, pp. 132, 141 y 143); y carta de Galdós, del 4 de enero de 1889 (Bravo Villasante, art. cit., p. 41).

² Dejo constancia de mi agradecimiento a doña María de las Mercedes Carrión, marquesa de Morbecq, por quien conocí al doctor Marañón Moya; y, naturalmente, a éste, que al enterarse de mi interés por los estudios galdosianos puso a mi disposición el manuscrito.

Son cuatrocientos nueve folios; el último lleva el número 391, pero esta cifra debe aumentarse porque el autor intercaló hojas, folios, en cambio, reúnen dos números (ff. 134-135, 243-244, etc.). recurriendo a indicaciones como 39½, 94½, 330½, etc. Algunos folios, en cambio, reúnen dos números (ff. 134-135, 243-244, etc.).

Treinta y tres folios están escritos también en el reverso. La proporción (menor que en los otros manuscritos estudiados) revela quizás, contra lo que podría parecer en una primera mirada, que Galdós trabajó muy detenidamente esta novela, y que ello muchas veces lo llevó a desechar ambos lados de la cuartilla. Solamente un estudio minucioso de las partes conservadas permitirá afirmarlo con alguna certeza.

Es ya sabido que Galdós, no conforme con escribir varias versiones de sus obras antes de enviarlas a la imprenta, corregía mucho en las galeradas.³ El manuscrito permite también conocer (con bastante aproximación, pues, por lo que se sabe, el autor prácticamente no hacía modificaciones en las pruebas de página) esta etapa del proceso de elaboración de *Marianela*. Un cotejo somero con el texto impreso señala una serie de cambios, leves si se quiere, pero reveladores de ese cuidado por el estilo que el novelista observó siempre. No es cosa de acumular ejemplos ahora (queden para el momento de presentar el estudio completo), sino de dar solamente algunas muestras.⁴

a) ... "basto de facciones, *derecho como un huso*, ligero a pesar de su regular obesidad"...

... "basto de facciones, *de mirar osado y vivo*, ligero, a pesar de su regular obesidad"... (cap. I; p. 685 a)

b) ... "mirando a *toda la redondez* del horizonte"...

... mirando a todo el *círculo* del horizonte"... (*ibid.*)

³ Véase un interesante ejemplo en el estudio de JAMES WHISTON, "Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta*", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, vol. I, pp. 258-265.

⁴ Pongo en primer término el texto del manuscrito, y luego la versión editada (para facilitar al lector las confrontaciones, las referencias corresponden a las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, vol. IV, pp. 684-756). Señalo con bastardilla la parte modificada.

- c) ... "buenos informes *geográficos*"...
... "buenos informes *topográficos*"... (*ibid.*)
- d) ... "por *la abundancia de lodo* que hay en sus calles y caminos..."
... "por *el buen surtido de lodos* que hay en sus calles y caminos..." (*ibid.*)
- e) "Si ese holgazán satélite quisiera alumbrar un poco, ya *le diría yo a usted cuántas son cinco*..."
"Si ese holgazán satélite quisiera alumbrar un poco, ya *nos veríamos las caras usted y yo*..." (*id.*, p. 685 b)
- f) ... "mejor dicho, *un canto melancólico*"...
... "mejor dicho, *melancólico canto*"... (*id.*, p. 686 a)
- g) ... "aquel desconocido abismo que ante sí *creía tener*."
... "aquel desconocido *o supuesto* abismo que ante sí *tenía*". (*id.*, p. 686 b)
- h) ... "un hombre que, *inmóvil y sin expresión*"...
... "un hombre que, *inmóvil y sin expresión*"... (*ibid.*)
- i) ... "el misterioso joven, *que continuaba rígido y sin movimiento*"...
... "el misterioso joven, *permaneciendo inmóvil y rígido*," ... (*id.*, p. 687 a)
- j) "Conque *time usted mi brazo y déjese llevar*."
"Conque *sígame usted y déjese llevar*." (*ibid.*)

Hay muchos más ejemplos, aun sin salir de este capítulo inicial; para una primera aproximación, basta con los que se acaban de ver. Algún cambio tiende a caracterizar mejor el personaje (ejemplo *a*); razones de sonoridad han de haber sugerido modificaciones como las del ejemplo *f*. Otras veces Galdós procura mayor precisión léxica (ej. *c*) o más verosimilitud en la escena (ej. *j*); sustituye una palabra que quizás le parece rebuscada (ej. *h*), o busca una manera menos obvia —y más sugeridora— de referirse al barro de la aldea (ej. *d*).

Casos semejantes se dan en el resto de la novela. Un único ejemplo más: el apellido de Nela —ese "Télez" que estimula las fantasías de unos turistas ingleses (cap. XXII; p. 755 b)— era "López" en el manuscrito.

Se observa aquí, una vez más, el cuidado con que Galdós se

ocupaba de lo relacionado con la división en capítulos.⁵ La separación entre los que se publicaron como primero y segundo se hizo después de escrita la versión final, casi seguramente para darles una longitud semejante a la de los otros. Los títulos del tercero y el quinto eran, respectivamente, "Un diálogo que enseñará algo" y "Es de día. ¡Al trabajo!"; Galdós los cambió (en el primer caso, en las pruebas) por los más originales de "Un diálogo que servirá de exposición" y "Trabajo. Paisaje. Figura".⁶

El nombre del lugar se modificó en el curso de la redacción. La primera vez que, en la versión manuscrita final, aparece el nombre de "Sócrates", sustituye a un tachado "Cornoï", respecto del cual una nota a pie de página —tachada también— informaba: "El verdadero nombre de estas célebres minas es otro".

El manuscrito permite conocer la posible fecha en que Galdós comenzó la redacción definitiva: en el ángulo superior derecho de f. 1 r. se lee "6 diciembre 1877"; así como el lugar que asignaba entonces a *Marianela* en la clasificación de su obra: en el ángulo superior izquierdo de la misma página escribió "Novelas españolas contemporáneas".⁷

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

⁵ Véanse mis "Notas sobre la titulación de capítulos en Galdós" (por publicarse), y la comunicación del profesor CARLOS ROMERO MUÑOZ, "Los capítulos de Galdós" presentada en el Primer Coloquio Internacional de Literatura Hispánica, de Santander (actas en prensa).

⁶ Nótese que los nuevos títulos muestran el interés del autor por aspectos técnicos de su obra. El capítulo tercero es, precisamente, una exposición; en el otro caso, se ha designado con lo que parece una serie de nombres de cuadros un capítulo casi puramente descriptivo.

⁷ Galdós parece haber vacilado acerca de la obra que iniciaría el grupo de las "Novelas españolas contemporáneas": algunos testimonios indican que antes había pensado en *Doña Perfecta*. En la contratapa de libro publicado en 1881 por la editorial La Guirnalda (que entonces se ocupaba de las obras de Galdós) se anuncian *Gloria* y *Marianela* como "Novelas españolas contemporáneas"; el anuncio de *Marianela* la presenta como "la tercera de la serie de las novelas contemporáneas"; el anuncio de *Marianela* la presenta como "la tercera de la serie de las novelas contemporáneas". Cfr. ROBERT RICARD, "La classification des romans de Galdós", en su *Galdós et ses romans*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1961, pp. 9-17.

UN EJEMPLAR PERDIDO DE *LOS PAZOS DE ULLOA*

Al estudiar el texto de *Los pazos de Ulloa* para una edición anotada que preparo cotejé —como es habitual— el de la primera (Barcelona, Daniel Cortezo, 1886) con el de ediciones posteriores. No es de extrañar que haya numerosas diferencias entre aquélla y la que doña Emilia incluyó en sus *Obras completas*.¹ Quede para otro lugar estudiarlas, ver hacia dónde apuntan, y discutir en qué medida muchas de ellas —por su índole— no requerían la mano de la autora. Quiero alertar aquí sobre otra serie de variantes.

La comparación entre los textos de la primera edición y de *OC* por un lado, y el de las *Obras completas* que publicó Aguilar² por otro, muestra cambios que no pueden atribuirse a error tipográfico, o a la intervención de un corrector de pruebas.

Cabe alguna duda cuando, con referencia a una imagen religiosa, en lugar de “la colocó de pie sobre la mesa” (construcción totalmente normal aún hoy en el castellano de Galicia; cap. II; *OC*, p. 22), encontramos “la colocó en pie sobre la mesa” (*OCAg*, p. 174 a); o ante cambios en el orden de las palabras (por ejemplo, “un cosquilleo grato” —cap. IV; *OC*, p. 40— se transforma en “un grato cosquilleo” —*OCAg*, p. 181 a—); y aun cuando aparece un normal “croar” (cap. VII; *OCAg*, p. 192 a) en lugar del “cuarear” de las ediciones anteriores (*OC*, p. 8). Pero en otros casos se hace más difícil admitir la posibilidad de un error, o de una intervención oficiosa.

Doy algunos ejemplos. En los otros textos, Nucha da a Perucho “un beso” (cap. XIV; *OC*, p. 142); en *OCAg*, “un sonoro beso”

¹ Madrid, Renacimiento, s.a.; vol. III. Abrevio *OC*.

² Cito por la edición de Madrid, 1973; abrevio *OCAg*.

(p. 220 b). Los “señores [...] de rango” (cap. XIX; *OC*, p. 187) pasan a ser “señores [...] de alcurnia” (*OCAg*, p. 238). En la escena de la cartomancia, leemos en las versiones anteriores que “tendidos en hilera, había hasta doce naipes” (cap. XIX; *OC*, p. 190), mientras *OCAg* muestra, “tendidos en hilera, hasta media docena de naipes”... (p. 239 a).

Diferencias de este tipo llamaban la atención, y procuré averiguar lo ocurrido. Me dirigí para ello a quien tuvo a su cuidado la edición de Aguilar: don Federico Carlos Sáinz de Robles. Me atendió con la cordialidad con que siempre recibe a quienes lo consultan, y no solamente me autorizó, sino que me instó a hacer público su relato.

Cuando, en los años cuarenta, la editorial resolvió emprender la publicación de las obras de doña Emilia, se recurrió a la familia de la escritora en procura de textos fidedignos. Vivían entonces sus dos hijos (doña Carmen, y doña Blanca, marquesa de Cavalcanti) y su nuera (doña Manuela Esteban Collantes, condesa de Torre de Cela); pero, según recuerda el señor Sáinz de Robles, quien trataba con ellos era principalmente doña Blanca. Ella entregó a la editorial los volúmenes que su madre guardaba, con correcciones de su mano, en previsión de futuras ediciones.

Estaban encuadernados con la mayor sencillez, y para facilitar el trabajo de la imprenta se los desarmó. Don Manuel Aguilar dispuso entonces que, para devolverlos a sus dueñas, se les hiciese una encuadernación muy lujosa, en piel, con cantos dorados. Así volvieron a manos de las herederas de doña Emilia.

No estaban ya en su biblioteca cuando, en 1971, la Real Academia Gallega se hizo cargo de los bienes que las ilustres damas le habían dejado en herencia. En los casi treinta años transcurridos hasta entonces pudieron haber pasado muchas cosas; lo cierto es que, por el momento, nada se sabe de esos volúmenes que podrían tal vez conservar la última voluntad de su autora respecto de los textos de sus obras. Mientras no se dé con ellos (y se pueda estudiar pericialmente la grafía de sus anotaciones) hay que atenerse a las últimas ediciones que ella pudo cuidar; pero conviene ad-

vertir sobre este hecho, porque esos tomos —o algunos de ellos— pueden aparecer en colecciones públicas o privadas, y quizás pasen inadvertidos al no conocerse su historia.

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE

R E S E Ñ A S

JUAN DE MENA, *Obra lírica*, edición, estudio y notas Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Editorial Alhambra, 1979, 309 pp.

Obra lírica. El libro a que nos referimos contiene la edición de la obra lírica del más famoso poeta del siglo XV castellano, obra lírica que hasta la fecha de aparición de este tomo no se podía apreciar en su conjunto. Así como ocurre con muchos otros clásicos españoles, también de Juan de Mena falta una edición completa de todas las obras, por lo que hasta la fecha debemos de estar agradecidos cuando salen ediciones útiles aún de partes de ellas. El volumen de lo que en este tomo se presenta abarca la totalidad conocida del campo de la poesía "menor" del autor: a las poesías auténticas y de atribución probable (estos problemas se discuten en cada caso en un aparato de texto que acompaña los poemas), que suman una cantidad de 49 piezas, se han añadido en dos apéndices las composiciones de atribución dudosa, en número de 10, y las glosas, reelaboraciones, réplicas y versiones diferentes, que son 11 poesías. La ordenación de los textos sigue primero un criterio formal, hay un apartado de canciones y otro de decires, luego dentro de los decires, ya que las canciones son todas amorosas, un criterio de contenidos: poesía amorosa, poesía de circunstancias a) política y de elogio, b) preguntas y respuestas, y enigmas, y por último, coplas satíricas. Todo ello forma un conjunto bien razonado y de fácil manejo, aun cuando se hace sentir la falta de una lista alfabética de los *incipit*.

Edición. De las obras editadas, cuatro (35, 37) y Apéndice I, 7, 8) hasta ahora estuvieron inéditas, según consta en los respectivos aparatos textuales. En cuanto a las otras, el estado de edición es muy diverso, algunas, como las del *Cancionero de Baena* y las que editó Várvaro, se encuentran en ediciones críticas, otras se editaron con menos esmero. Este estado desperejo de edición no se describe sistemáticamente: la lista de ediciones, p. 56, no incluye todos los poemas que ya estuvieron editados, sea en cancioneros colectivos, sea aisladamente, en tiempos modernos, y muchos poemas no incluidos en ella carecen de información bibliográfica suplementaria. A nuestro criterio, al editar textos previamente editados, convendría o bien, basarse en la edición que los contiene, corrigiéndolos y discutiendo la edición

donde se considere necesario, o bien desecharla y ofrecer otra en vez de ella. En el libro comentado no se procedió así; las ediciones existentes no se tomaron en cuenta para economizar el aporte propio, de este modo todas las poesías se acompañan de su aparato textual de variantes importantes de todas las fuentes disponibles. De otra parte, la edición de Pérez Priego no es una edición propiamente crítica: para cada texto se seleccionó una mejor fuente, determinada según su antigüedad y según la reproducción más o menos completa de la poesía en cuestión, adoptando, en todo caso, en la evaluación de los manuscritos lo establecido por estudiosos anteriores, en especial por Várvaro (véase p. 59); una discusión expresa del valor respectivo de las fuentes, pensamos, hubiera facilitado la evaluación del texto presentado tanto como la del aparato textual.

Los textos fueron modernizados, según pone de manifiesto el editor, en cuanto a puntuación, acentos, mayúsculas, límites de palabras y en el uso de *i/j/y* y *u/v* (véase p. 60), tanto como en la simplificación de letras dobles al comienzo de las palabras. Obedece, por ende, la presentación de los textos a un sistema de unificación parcial, no sólo con respecto a acentos, signo de elisión, signos de puntuación, que se añaden, sino también en el cuerpo del texto. La finalidad debe de haber sido la de conservar todas las particularidades que tuvieran un valor fonemático, y quizás hubiera sido conveniente explicitar esto como la pauta (así como lo hizo Aubrun en su edición del *Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, París 1951, pp. XXIII-XXV), pues un cotejo con algunos textos accesibles en ediciones modernas muestra que Pérez Priego simplificó también consonantes dentro de la palabra, cuando se escriben después de consonante, eliminó la *u* muda entre *g* y vocal abierta, cambió *s* por *z* sistemáticamente donde la fricativa sorda es interdental en castellano ahora, y ocasionalmente llegó a eliminar dificultades de su fuente sin comentarlo en las notas. Por ejemplo el cotejo con dos poemas editados en el *Cancionero de Baena* por Azáceta, Madrid 1966, muestra lecturas divergentes según la lista que sigue: poema 23 "Rey virtud, rey vencedor", línea 21 *persiga* (Azáceta: *persigua*), línea 22 *persigüéredes* (*perssigüéredes*); poema 26 "Pue's la paz se certifica", línea 1 (*pas*), línea 12 *fazen zeniza* (*fasen senisa*), línea 42 *si trompieza* (*ssyntropiesa*), en este último caso se esperaría una nota en el aparato. En cambio el cotejo con los textos editados por Aubrun, 1951, muestra divergencias más ocasionales, como para el poema 21 "El sol clarescía los montes acayos", donde en la línea 8 nuestro texto tiene *zodiaco* y Aubrun leyó *sodiaco*.

Evidentemente una modernización de los elementos fonológicamente irrelevantes constituye una ayuda, quizás no tanto para el lector de los textos, como muchas veces se afirma (pero, ¿los lectores interesados en esta clase de textos realmente no pueden adaptarse a las grafías que encuentran?) sino en primer término para el editor, pues la impresión y la lectura de pruebas de una reproducción gráficamente fiel de textos de grafía no unificada es un trabajo muy arduo, y pienso que es legítimo preguntarse en cada caso

si este esfuerzo se justifica o no. El problema es aún más complejo cuando se dispone de varias fuentes que, por encima de las variantes gráficas, presentan otras divergencias de texto importantes, tal como es el caso con muchos de los poemas de Juan de Mena. Pienso por ello que el criterio que se siguió en esta edición es en sí un criterio sano, tanto más si aceptamos como argumento que se trata de un volumen destinado a un público amplio, cuyo interés primario está centrado en conocer las composiciones menianas como tales y que no busca una quizás hipertrofica exactitud filológica. Pero evidentemente conviene que se enuncien con exactitud las normas de transcripción, para no exponerse a dudas en cuanto a la veracidad de los pasajes transcritos de fuentes de difícil acceso.

Estudio y notas. Cada poema, excluyendo las composiciones del segundo apéndice, está acompañado de un segundo aparato que contiene notas explicativas de las particularidades lingüísticas y de contenido. Esta labor ha sido realizada con una notable claridad y concisión, abarcando prácticamente todas las dificultades que los textos presentan, tanto para los especialistas como para el "curioso" público, sin incurrir en explicaciones innecesarias. Para ilustrar el uso de palabras o giros se adujeron ejemplos de su ocurrencia en otras obras del propio Juan de Mena, de contemporáneos de él, en especial Santillana, o de autores un poco más alejados en el tiempo, como Juan de Valdés. Los nombres eruditos, que en algunos poemas aparecen en gran número, se explican pertinentemente, cosa muy importante en los pasajes aludidos, ya que Mena no introduce estos nombres en meros catálogos enumerativos, sino que a cada nombre se une alguna imagen característica del personaje en cuestión, de modo que el rasgo así indicado es realmente digno de ser explicado. También se relevan las citas literarias, con suma honestidad hacia los filólogos que las descubrieron. Quedan dos palabras aisladas, una que me gustaría me la explicaran: *probe*, que está en el verso 53 del poema 22 "El fijo muy claro de Yperión", y que Aubrun propuso enmendar en *pobre*, de acuerdo con otros códices que el *Cancionero de Baena*, que a ambos editores sirvió de base textual; la otra, *serin* (por *serán* o *serían*) que ocurre tres veces y se explicó inmanentemente: sería conveniente remitir a formas similares fuera del *corpus* considerado (ya que todas las ocurrencias parecen remontarse al mismo manuscrito), aludiendo por ej. al párrafo correspondiente de R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, vol. I, 1964, párrafo II, 100. En cuanto a la copla que figura como tercera de la composición 48, copla que comienza "Don cara de aguzadera", parece más convincente la solución aportada por Emma Scoles, "Due note di filologia quattrocentesca", *Studi di letteratura spagnuola* (vol. II), Roma, 1965, pp. 177-80: "mas, dolada calavera ('testa pigliata': cabeza despojada), / flacos hechos, ruines manos, / lança vil, sesos livianos, / ándaos bien la parladera".

El libro va acompañado de un estudio preliminar, dedicado en sus dos capítulos introductorios a la biografía del poeta cordobés —Pérez Priego argu-

ye a favor de considerarlo originario de una familia de vieja alcurnia— y a la escasa fortuna que acompañó hasta ahora su labor poética “menor”. Sendos nutridos capítulos se ocupan de la poesía amorosa y la de circunstancias, abarcando las cuestiones formales, temáticas y estilísticas. Toda esta labor de historia y explicación literaria está notablemente bien realizada, de modo que este tomo se utilizará con provecho en las aulas académicas y no podrá dejar de ser tomado en cuenta por los investigadores que en el futuro se ocuparán de las obras de Juan de Mena.

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

RUY DÍAZ DE GUZMÁN, *Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1980, 307 pp.

La obra de Ruy Díaz de Guzmán, cuya dedicatoria está fechada en Charcas, en 1612, y que fuera editada por primera vez en 1835, ha merecido hasta el presente trece ediciones completas, incluyendo la que comentamos.

Estas ediciones surgen de tan sólo tres de los numerosos manuscritos conocidos: el de Río de Janeiro, vendido por Pedro de Angelis, una de Buenos Aires, que Groussac llamara Seguro, y el de Asunción del Paraguay.

El códice Asunción presenta particularidades notables e interesantes para su estudio filológico: está recopiado en casi un séptimo de su extensión total y, a partir de la mitad, aparece corregido por una segunda mano posterior a las mencionadas, que tacha e interlínea o enmienda directamente sobre lo escrito.

La primera edición de este manuscrito publicada por la Imprenta de la República del Paraguay en 1845, reprodujo con escasa fidelidad la segunda mano, y de ella surgieron, en forma directa o indirecta, siete ediciones posteriores (Montevideo, 1846; Asunción, 1895 y Buenos Aires, 1882, 1900, 1943, 1945 y 1974) que sumaron diferencias y errores a un texto inicialmente viciado y que sólo reproducía una parte del códice, producto de una corrección tardía aunque no por ello desacertada en general.

Un manuscrito que ha tenido tan buen éxito editorial, al punto que la obra de Guzmán se cita casi siempre a través de las ediciones que lo siguen, merecía, y aún merece, que se aclarasen los problemas que encierra. La única indicación sobre el criterio seguido aparece en la tapa inferior donde se anuncia que se ha usado el texto "del códice de Asunción, copia del paleógrafo Rubén Pérez a pedido del profesor Oscar Paciello. La grafía es actual y los nombres fueron desarrollados con mayúsculas". Pero de la confrontación de un capítulo —el primero de la segunda parte— con el microfilme del original surge un criterio más laxo. Se edita la primera mano del manuscrito, y esto es lo valioso, aunque con claudicaciones (*del por de este*), sobre todo en el caso de los nombres propios (*de Estopiñán por Perpiñal*), pero no se observa una norma adecuada, ya que, además de la actualización del uso de las mayúsculas y de la grafía, se advierte que se despliegan, sin indicación alguna, las numerosas abreviaturas, que se

modernizan ciertas formas arcaicas (*este* por *leste*), que se corrigen aparentes erratas del original (*Consejo* por *Cosejo*) y que no se señalan las lecturas dudosas, muy frecuentes debido a las características ya apuntadas del manuscrito.

A manera de prólogo este libro de Ediciones Comunerós incluye tres trabajos que fueron presentados en un seminario sobre *Ruy Díaz de Guzmán, el hombre y su época*, organizado por el Centro Cultural Juan de Salazar, de Asunción, en junio de 1979, al cumplirse trescientos cincuenta años de la muerte del autor. Se trata de un artículo de Roberto Quevedo, de otro de Germán de Granda y, para nuestra sorpresa, de uno que entonces leímos y que debió publicarse como los restantes, en el tomo de las ponencias del seminario.

Entre las páginas 96 y 97 se inserta, sin indicación de fuente ni título alguno, una reproducción parcial y defectuosa del mapa atribuido a Ruy Díaz de Guzmán, objeto de tantos controvertidos estudios.

Como epílogo se imprime un poema de José-Luis Appleyard en el que, como en muchos otros detalles de este libro, la sustitución, por ejemplo, del título tradicional —*La Argentina*— por otro insólito hasta el presente, se advierten manifestaciones nacionalistas, o quizás localistas, que consideramos impropias para una obra de y sobre nuestro común pasado colonial.

Esta edición, que se completa con un índice de nombres y otro de lugares, prolijos y muy útiles, aporta un conocimiento más preciso, aunque no tanto como desearíamos, de un manuscrito importante de la obra de Guzmán y alerta sobre la urgente necesidad de editar los textos fundamentales del pasado hispanoamericano con un criterio filológico claro.

MIGUEL ALBERTO GUÉRIN

JUAN MELÉNDEZ VALDÉS, *Poesías*, edición, estudio y notas de Emilio Palacios, Madrid, Editorial Alhambra, 1979, 403 pp.

JUAN MELÉNDEZ VALDÉS, *Poesías selectas. La lira de marfil*, edición, introducción y notas de J. H. R. Polt y Georges Demerson, Madrid, Editorial Castalia, 1981 (*Clásicos Castalia*, 108), 305 pp.

La edición de *Poesías* lleva un extenso prólogo (pp.3-134), dividido en seis capítulos, en que se comentan estrechamente unidas la vida y la obra del poeta, y en que se destaca especialmente el último capítulo ("Análisis formal de la poesía de Meléndez"). Siguen un breve "Esquema biográfico de Meléndez Valdés" (pp. 135-136) y una excelente "Bibliografía selecta" de ediciones y estudios (pp. 137-139). La amplia antología poética (pp. 151-396) va precedida por el muy importante y esclarecedor "Prólogo del autor", escrito en Nîmes en 1815 (pp. 143-150). Esta antología se basa fundamentalmente en la edición póstuma de Madrid, 1820; pero se incluyen además poemas no contenidos en ella, indicándose, en cada caso, su procedencia (poesías publicadas por R. Foulché-Delbosc, M. Serrano y Sanz, Pedro Salinas, María Brey Mariño y A. Rodríguez Moñino). Se anotan las variantes de las ediciones de 1785 y de 1797, no así las de los manuscritos, "que complicarían excesivamente el aparato crítico" (p. 140).

El propósito de Emilio Palacios es "recoger los poemas más significativos que representan con la mayor perfección las distintas maneras poéticas" de Meléndez Valdés. Son, en conjunto, ciento cuatro composiciones clasificadas por géneros: anacreónticas, letrillas, idilios, romances, sonetos, silvas, odas, epístolas, odas filosóficas y sagradas, elegías; asimismo se insertan algunos ejemplos de poesías eróticas (de *Los besos de amor*, con acierto). Aproximadamente ciento ochenta notas, muchas de ellas de carácter léxico, contribuyen a la mejor comprensión de los textos.

Cabe señalar algunas erratas: Feis (p. 103, n. 84) debe ser Fess (como en la p. 138). Mansuri (p. 3) y Munsori (p. 26, n. 51) es Munsuri (como en la p. 139). En la p. 51 se da como fecha de la muerte de Cadalso el año 1786 (debe ser 1782), error que ocasiona otro en la p. 53: "...la boda de Meléndez, *ese mismo año*, con doña María Andrea de Coca" (boda que se realizó en 1782 y no en 1786). *Las Mélanges à Marcel Bataillon*, Helsinki,

1962 (p. 65, n. 51) son, en realidad, las *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, *BHi*, tomo LXIV bis (1962). La fecha de 1875 debe ser 1785 (p. 66, n. 54).

En la "Bibliografía" hubiera convenido citar también las reimpresiones de algunos artículos, por ejemplo el de José Luis Cano sobre la influencia de Gessner en España (reimpreso en su *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Ediciones Júcar, 1975, pp. 191-227) o el de Ángel González Palencia, "Meléndez Valdés y la literatura de cordel" (reimpreso en su *Entre dos siglos*, segunda serie, Madrid, 1943, pp. 181-211).

Precede a las *Poesías selectas. La lira de marfil* un prólogo que consta de dos partes bien diferenciadas: una "Introducción biográfica" (pp. 7-30), escrita por uno de los mejores conocedores de la vida y obra de Meléndez Valdés, Georges Demerson, autor del notable *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, Paris, 1961, cuya traducción española (Madrid, Taurus, 1971, 2 vols.) es la que se cita en el texto; y una "Introducción crítica" (pp. 31-56), elaborada por J. H. R. Polt, que parece ser síntesis de un amplio estudio que —como se nos advierte— prepara este hispanista norteamericano de origen checoslovaco. La bibliografía (pp. 57-61), de Georges Demerson, incluye las principales ediciones de las obras en verso de Meléndez Valdés, y una acertada selección de estudios sobre su poesía.

De los casi quinientos poemas, la mitad de temas amorosos, del poeta español del Setecientos, Demerson y Polt escogen setenta y ocho, aproximadamente la sexta parte del total. Han procurado mostrar los diversos aspectos de la poesía de Meléndez: "...en nuestra antología hemos tratado de reflejar las distintas facetas del poeta" (p. 31). El propósito ha sido, pues, hacer asequibles al lector "los versos mejores y más representativos de don Juan Meléndez Valdés" (p. 63). Para ello clasifican los poemas elegidos en ocho grupos temáticos y adoptan —dentro de cada grupo—, en lo posible, un orden cronológico. Cabe observar que, si bien los tres primeros grupos y, con alguna salvedad, el sexto, responden a un criterio claramente temático (el amor, la naturaleza, los amigos y la familia), no sucede lo mismo con los cuatro restantes. Cada uno de los poemas escogidos lleva una breve noticia, que comprende: clasificación genérica hecha por el poeta, título (si lo tiene), número de orden según la edición crítica de Polt y Demerson (*Obras en verso*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981), fecha —casi siempre probable— de composición y sus circunstancias (cuando corresponde), indicación de imitaciones y fuentes.

Los textos, con excepción de los romances, son los de las últimas versiones preparadas por el autor; no se señalan variantes: se remite siempre a la mencionada edición crítica de los mismos editores. Las notas, solo cuarenta y dos, relativamente pocas de carácter léxico y alguna vez simples citas de advertencias del poeta a la edición de 1820, no siempre resuelven todas las dificultades (véase, por ejemplo, "La gran fiesta del lunes de aguas" [pp. 161-169], donde hubieran sido útiles ciertas explicaciones).

Dos antologías con sus respectivos prólogos de índole biográfico-crítica que responden a criterios diversos. Antologías y prólogos igualmente satisfactorios y acaso también —en parte, por lo menos— controvertibles. Sólo mencionaremos un punto de discrepancia que tiene —justo es reconocerlo— un trasfondo verdaderamente polémico: el del prerromanticismo de Meléndez y Valdés. Lo admite J. H. R. Polt (pp. 45 y ss.); ya lo había afirmado Demerson en su libro (Paris, 1961, p. 513). Para Emilio Palacios, por el contrario, Meléndez es “un poeta sentimental” y no existe el “supuesto prerromanticismo” (pp. 117-121). ¿Habría que hablar, quizás, de “sensibilidad prerromántica”, como prefiere Joaquín Arce en el capítulo VII de *La poesía del siglo ilustrado* (Madrid, Alhambra, 1981)?

JOSÉ FRANCISCO GATTI

JORGE CAMPOS, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 127 pp.

Este breve libro, que lleva una "Presentación" de Julio Caro Baroja (pp. 7-10), desarrolla en nueve capítulos una semblanza de Pío Baroja —por que la obra total de este autor "nos descubre al hombre inseparable del escritor" (p. 11)— y un esquema de su labor narrativa y de sus ideas sobre la novela. La estructura del libro adolece de alguna inconsistencia al separar en dos distintos capítulos —el V y el IX— el análisis de los conceptos barojianos acerca del género novelístico, separación tanto más objetable cuanto que Jorge Campos reconoce que Baroja "fue fiel toda su vida a aquellas primeras ideas sobre la novela que expuso esbozadamente al comienzo de su carrera..." (p. 111). Los capítulos IV, VI, VII y VIII se dedican al estudio de la obra narrativa; verdad es que esta ordenación responde a un criterio cronológico, pero ciertamente no contribuye a la claridad de la exposición. También podría discutirse la clasificación de la obra narrativa de Baroja en "novelas generacionales" y "novelas contemporáneas", menos precisa que otras que se han intentado. Y en lo que concierne a un aspecto de la creación de los personajes, Jorge Campos, fundándose en el "Prólogo" de *La dama errante* (ed. Nelson, 1914), afirma: "Habla igualmente de su modo de concebir los personajes principales apoyándose en tipos reales" (p. 81). En efecto, esto dice Baroja en el mencionado "Prólogo", pero tal procedimiento tiene sólo validez respecto de los personajes de la dicha novela y de su continuación, *La ciudad de la niebla*, y acaso de algunas otras. La norma general, sin embargo, es la que el novelista declara en el "Prólogo" de *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1918: "Yo, como los demás escritores, en mis novelas casi siempre invento el tipo principal y copio de la realidad los secundarios" (p. 17).

En la "Bibliografía sobre Baroja" (pp. 121-122) habría que agregar algunos títulos importantes: JOSÉ ALBERICH, *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara, 1966; ISABEL CRIADO MIGUEL, *Personalidad de Pío Baroja. Trasfondo psicológico de un mundo literario*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974; MARY LEE BRETZ, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1979; EUCENIO MATUS, *Introducción a Baroja*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972; CARLOS ORLANDO NALLIM, *El problema de la novela en Pío Baroja*, México, Ediciones Ateneo,

1964. El libro de CARLOS LONGHURST, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974, citado en el texto y en las notas, no aparece en la "Bibliografía", por errata, al repetirse la mención de los *Escritos de juventud* (prólogo y selección de Manuel Longares). En fin, de MIGUEL PÉREZ FERRERO, hubiera sido conveniente reemplazar la primera versión —*Baroja en su rincón* (1941)— por la posterior y más completa *Vida de Pío Baroja. El hombre y el novelista*, Barcelona, Ediciones Destino, 1960.

Algunas erratas: Sthendal (pp. 25 y 73); Barthet (p. 32), que debe ser Berthet. Al protagonista de la trilogía *Agonías de nuestro tiempo* se lo llama Carlos Larrañaga (p. 101, dos veces) y como corresponde: José (p. 103).

JOSÉ FRANCISCO GATTI

AGNES GULLÓN, *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981, 167 pp.

La profesora Agnes Gullón presenta en este libro seis estudios sobre otras tantas novelas de Miguel Delibes, en las que encuentra su preocupación por el problema del lenguaje en relación con su concepto negativo del "progreso".

En la *Introducción* reconoce que, si bien no acepta la clasificación de las novelas delibeanas en realistas y experimentales, la sigue porque la escritura de Delibes cambió en determinado momento. El método de Agnes Gullón se basa sobre la lectura de las novelas y sobre la reflexión en torno al arte de Delibes. Elude la terminología de la crítica literaria para usar palabras comunes, conocidas. No clasifica para no destruir la unidad del texto.

Las seis novelas "exploradas" son experimentales porque presentan una cuidada elaboración del lenguaje de acuerdo con las circunstancias y el personaje; los temas se corporizan en seres cuyas estructuras lingüísticas descubren las estructuras de la novela; en cada novela, el narrador se acomoda a la situación y se acerca al personaje. La riqueza léxica de Delibes y su habilidad para manejar la lengua hacen esto posible.

En el primer capítulo se analiza *Las ratas*. El narrador se ajusta a la visión de los personajes rurales, comprende la comunicación entre el hombre y el animal, pues en este mundo "entenderse no implica hablar". El estilo se caracteriza por el empleo reiterado de los siguientes elementos lingüísticos: los nombres del Santoral, el apodo y el léxico rural. La investigadora especifica seis funciones de los nombres del Santoral y examina sus efectos narrativos. Hay dos tipos de apodos en esta novela. Como los personajes principales no tienen nombre, el apodo destaca su primitivismo y su oficio. Los secundarios cuentan con nombre, sus apodos son caracterizadores, y algunos, humorísticos. El contraste entre los apodos y los nombres de santos, inusuales, pintorescos, colorea y vigoriza la prosa. El léxico rural cobra en esta obra mayor interés que en las precedentes.

A *Cinco horas con Mario* se dedica el segundo capítulo. Su lenguaje es urbano. Excepto en el marco narrativo, las páginas del comienzo y las finales, el habla de Carmen da forma a la novela. Ella dialoga con su marido

muerto que había subrayado pasajes de su Biblia. La división en veintisiete capítulos de su discurso le pertenece. Esta realización citas-capítulos muestra ya una diferencia entre el lenguaje de los personajes. El que Mario se apropió es moralizante, culto, sobrio. El de Carmen, caótico, prosaico. Carmen va creando los personajes a su gusto, guiada por sus intereses; el arte de Delibes obtuvo excelentes resultados de esta creación indirecta: las reacciones de los lectores forjan imágenes que contrariarían a la hablante; ella misma se presenta distinta de cómo se imagina. Carmen habla mucho porque busca alivio; cuando puede confesar, calla. Su habla recrea "el lenguaje real de un tiempo y un grupo social y de un personaje-persona muy representativo". Para crear un estilo se subrayan en su discurso ciertos rasgos en los niveles estilístico, sintáctico y semántico. En forma clara, Agnes Gullón los precisa, y da ejemplos, sobre todo de los diferentes usos de la partícula "que".

El habla de Carmen y la de Mario constituyen dos tipos de articulación verbal: la aserción y la sentencia. Surgen así nuevos antagonismos. Todo indica que la estructura novelesca se basa sobre la antítesis. Carmen es el eco de lo institucional; Mario, de lo esencial humano.

Este capítulo, pese a su excelencia, adolece de cierta imprecisión en la denominación del discurso de Carmen, que considerado primero diálogo, pasa a ser monólogo interior después (p. 58).

La relación entre los temas principales de la *Parábola del naufrago* y el lenguaje con que se los trata ocupa el tercer capítulo, el más extenso del libro. Los temas son: el miedo que engendra un estado totalitario; la deshumanización de sus habitantes y la renuncia al lenguaje porque no sirve para comunicarse en un medio en que no se permite pensar libremente.

El narrador usa dos maneras en su discurso: el contar y el dictar. Pasa a ser dictador cuando reemplaza los signos diacríticos por sus nombres. El lector, unas veces se informa, y otras se instruye.

La técnica concuerda con la degradación sufrida por el protagonista a causa de la tiranía; él busca inútilmente una salida, primero por medio del silencio y luego en la creación de una lengua nueva. La novela sigue la regresión genética de un ser esclavizado y el lenguaje acompaña el proceso con ciertos elementos, entre los que se destacan: lo equívoco, lo irracional, lo vocal y el vacío verbal. Muy bien elaborada resulta la ilustración de cada uno de estos aspectos que aclaran el sentido de la novela.

Con el título "El umbral de la expresión", en el cuarto capítulo se estudia la formación de un modelo lingüístico en *El príncipe destronado*. La investigadora deja la inquietud de un posible acercamiento psicológico a la novela y brinda una lista de los subtemas interesantes para hacerlo.

La profesora Gullón llama "naïve" al discurso narrativo en que se logra una perspectiva infantil del mundo novelesco y del lenguaje. El registro del tiempo, el ritmo y el espacio se acomodan al niño protagonista. Las once horas del tiempo narrativo corresponden al tiempo en que Quico

está levantado. El ritmo es uniforme porque el chiquillo está siempre activo. El espacio, muy limitado, parece amplio, con su visión.

Pese a que la investigadora descubre cinco oportunidades en que el narrador pasa a la perspectiva adulta, en general se instala en la del niño. Su sistema reside en la alternación de diálogo y la descripción; en la manera de nombrar a los otros personajes y en la reiteración de lo auditivo. Trece rasgos infantiles caracterizan el diálogo, como se observa en las citas elegidas. Se destaca el esfuerzo artístico de Delibes para evidenciar todo lo que el niño debe asimilar antes de entender y ser entendido. Todos los diálogos son breves y están formados por oraciones cortas. El narrador los interrumpe para describir la actividad infantil. Los nombres de todos los seres del mundo del niño aparecen simplificados y los apellidos no cuentan. Lo auditivo ocupa lugar importante. Las voces y los sonidos de la casa se complementan con otros ruidos. La señora Gullón dice que en la novela hay "una reconsideración de los aparatos mecánicos como juguetes: la radio, la televisión y el teléfono". Cabría interpretar, no obstante, que ellos aumentan las dificultades del aprendizaje, falsean la realidad y contribuyen al ingreso de la agresividad. Lo mismo ocurre, a nuestro parecer, con la violencia que surge de las lecturas de Juan o de los cantos de la criada.

Se examina en el capítulo quinto *El disputado voto del señor Cayo*, obra que parece más un cuento que una novela, como declara acertadamente la estudiosa. En ella se presenta el marcado contraste entre un ambiente político-urbano y uno apolítico rural.

En el primer ambiente predomina un lenguaje hablado y escrito insustancial, que presupone vacuidad. Los ejemplos abundan en el material político escrito que le interesa al narrador por una cuestión moral: pone en evidencia la falsedad que encubre. De acuerdo con el medio, la narración es pobre, infunde sensación de monotonía, aburrimiento. Los personajes políticos son planos. El mejor, Víctor, habla sinceramente, reflexiona, gusta de la música. Es anterior al desarrollo tecnológico. Sus compañeros utilizan una jerga actual, manipulan continuamente aparatos mecánicos, gustan de la velocidad, no aprecian el paisaje ni la melodía.

El pasaje al ambiente rural influye en la narración. Surge un lenguaje sustancioso, las descripciones son más ricas, con imágenes visuales y sonoras. Como opina la profesora Gullón: "Si esta vez el logro es menor, quizá será porque el sistema lingüístico es otro y el vocabulario "natural" parece un injerto, una muestra sin verdadero valor orgánico en la novela: al juntar el lenguaje como agresión aniquiladora ("el disputado voto") con el lenguaje como nutrición espiritual ("el señor Cayo") se comprimen en el texto mundos demasiado dispares; cada uno de ellos hubiera requerido más desarrollo para no quedarse cortos, como creo que se quedaron" (p. 133).

El diálogo de Víctor con el señor Cayo entretiene e informa al ciudadano. El campesino conoce a fondo su medio, discurre sobre muchos temas

tratados en la novela y que manejan los políticos; su óptica inutiliza los enunciados del Partido. Una riña entre bandos políticos rivales descubre la violencia del mundo político.

La guerra de nuestros antepasados es la última novela tratada. El interés de un médico por ayudar a un criminal provoca un diálogo. Hay así dos narradores: la novela es narrada por el médico, cuyos informes antes y después del diálogo lo enmarcan; la historia, por Pacífico Pérez. La actitud del médico cambia paulatinamente porque percibe su fracaso. No llega a lo que pretendía por querer imponer su ideología sobre los actos del interrogado y porque los dialogantes poseen una comunidad débil de intereses, sentimientos y pensamientos. Las diferencias se comprueban examinando el lenguaje de cada uno. El del médico es urbano, culto y científico; el del homicida, rural, semiculto y personal. Los rasgos más destacados son el vocabulario, el ritmo y el tono. El habla del médico es un castellano preciso, correcto, neutro. Su ritmo es apremiante, quiere que Pacífico cuente sin digresiones. Su tono está teñido de curiosidad y de una leve desconfianza. Organiza lo dicho por Pacífico. El uso constante de la sinonimia acentúa diferentes experiencias: uno tiende a lo conceptual y abstracto; el otro, a lo perceptivo y concreto. Ambos piden explicación de lo que pertenece a sus respectivos mundos. Así se manifiesta que todo diálogo es una falsa comunicación, si no se comparten experiencias y actitudes. El habla del homicida, corregido por el médico, que lo estima, reúne muletillas locales. Su ritmo es pausado. El tono es tranquilo. El diálogo prueba la incompatibilidad de dos maneras de pensar y la dificultad de la comunicación. La comentadora pone en evidencia sus inquietudes y conocimientos al abarcar aspectos psicológicos o médicos.

Cierra el libro una lista bibliográfica, dividida en dos partes: la específica sobre la obra de Miguel Delibes y la de carácter general.

La intención didáctica de este libro se exterioriza en su estructura, en el uso de títulos y subtítulos, de listas ordenadas de conceptos, de citas de la novela y de otros textos, de distintos tipos de letras, así como en las frecuentes comparaciones con otras novelas de la literatura española contemporánea. Lamentamos hallar errores tipográficos y algunos descuidos expresivos, producto quizás del entusiasmo puesto en la tarea.

Con este texto, la profesora Gullón alcanza su doble objetivo de explorar comprensivamente las novelas experimentales de Delibes y de contribuir a la interpretación general de su obra. Al profundizar el aspecto lingüístico, incorpora a la bibliografía sobre la obra de Delibes un libro original que debe leerse.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS BREVES

CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo*, edición, estudio y notas de Domingo Ynduráin, Madrid, Editorial Alhambra, 1981, 199 pp.

Es, en verdad, una nueva edición —renovada en el prólogo y en las notas— de un libro publicado hace algunos años (Madrid, Ediciones Istmo, 1974). Como en la primera impresión, consta de un extenso “Estudio preliminar” (pp. 1-121), seguido por una breve exposición acerca de “Ediciones y representaciones” (pp. 122-124) y del criterio adoptado: “Nuestra edición” (pp. 125-126). Asimismo los textos son dos: el auto sacramental alegórico *El gran teatro del mundo* (pp. 127-186) y la loa para el dicho auto, obra probablemente de un imitador de Calderón (pp. 187-199).

El “Estudio preliminar” conserva idénticas no pocas páginas; pero, además de algunas pequeñas adiciones en los capítulos II y III, ofrece un análisis más profundo y una reelaboración más amplia en el capítulo VII y especialmente en el VIII (pp. 76-120), en que se estudian las funciones de los personajes y sus relaciones —Hermosura y Discreción, Rico y Pobre, y fundamentalmente las que unen al Rey y al Labrador (pp. 84-120).

Respecto de las notas, cabe decir que se añaden muchas: las de los vv. 1-8, 25, 62, 173, 174, 297, 345, 352, 451, 508, 515, 529, 549, 608, 696, 800, 827, 885, 908, 921, 1194, 1286, 1458 y entre vv. 1568-1569. Ciertas notas aparecen ampliadas: vv. 3, 37, 452, 784, 1044 y acotación de la p. 152. Una nota es omitida: la del v. 474 (por un cambio de puntuación). Ha de advertirse que la nota del v. 748 no corresponde; debe trasladarse a la del v. 784.

En conjunto, una nueva edición que supera y anula —en los indicados aspectos— la anterior de 1974.

JOSÉ FRANCISCO GATTI

LEOPOLDO ALAS, "CLARÍN", *La Regenta*, edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Madrid, Castalia, 1981. 2 vols., 573 y 537 pp. (Clásicos Castalia, 110 y 111).

Esta edición de *La Regenta*, que Castalia incorpora a su colección de "Clásicos", es en lo fundamental la misma que publicó la editorial Noguer en 1976. Esto no significa que Sobejano se haya limitado a reproducir su ya muy valioso trabajo de entonces. En la "Introducción biográfica y crítica" (pp. 7-58) actualiza las referencias bibliográficas. Incorpora, además, una "Bibliografía selecta" (pp. 59-67); de que carecía la edición anterior; y en la minuciosa "Nota previa" (pp. 68-76) donde explica los criterios seguidos en materia textual, agrega información sobre la existencia de reimpresiones parcialmente corregidas de la edición de 1884-1885, así como sobre el hecho de que "para Clarín, antes de 1901 nunca hubo de existir una 'segunda edición' de su novela" (p. 75).

La edición de 1976 estaba ya copiosamente anotada. Aquí se incorporan algunas notas más (por ejemplo, vol. I, pp. 102 n. 21, 348 n. 7; vol. II, pp. 182 n. 44, 514 n. 7), y muchas se amplían (vol. I, pp. 96 n. 10, 359 n. 17; vol. II, pp. 152 n. 11, 165 n. 21, etc.); se han suprimido unas pocas (edición Noguer, pp. 149, 909...). En algunos casos se han sustituido anotaciones anteriores por otras más acertadas (por ejemplo, vol. I, pp. 115 n. 39, 125-126 n. 56).

Sobejano ha incorporado a sus notas muchos fragmentos de otros escritos de "Clarín", que explican o ilustran pasajes de la novela. Así nos enteramos —por citar un solo ejemplo— de que don Fermín de Pas está tomado, "para lo que tiene de sabio, de elocuente, de hombre de cierta superioridad en sí" (son palabras del novelista) de un personaje real: don José María de Cos, entonces magistral de Oviedo (pp. 99 n. 16). Ha insistido también en otro aspecto no contemplado en las anotaciones de la edición de 1976: la relación entre *La Regenta* y novelas como *O primo Basilio* (por ejemplo, vol. II, p. 126) y *O crime do Padre Amaro*, de José María Eça de Queiroz (vol. I, p. 573 n. 26; vol. II, p. 110 n. 1, etc.); *La conquête de Plassans*, de Emile Zola (vol. I, p. 102 n. 21; vol. II, p. 124 n. 22...), *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (vol. II, p. 10 n. 3...).

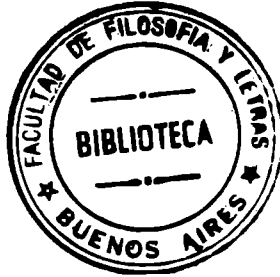
Como en la versión anterior, Sobejano sigue el texto de la edición de 1901 ("la última corregida por el autor"), cuidadosamente cotejado con el de

1884-1885; consigna y explica en nota las diferencias. Es digna de especial elogio la minuciosidad con que ha tratado los problemas textuales —que muchas veces se descuidan o subestiman al trabajar sobre obras modernas—; su respeto por la voluntad del autor abarca inclusive el campo de la puntuación, donde los editores suelen creerse con derecho a todas las libertades (cf. pp. 72-73). Reproduce, también esta vez, el prólogo de Galdós, ausente en otras ediciones de nuestra época.

Estamos ante un elemento indispensable para quien desee estudiar de manera cabal esta novela, que ha merecido ser considerada la mejor de la España decimonónica.

Ilustran estos volúmenes (impresos con la pulcritud habitual en Castalia) grabados de Juan Llimona procedentes de la primera edición, así como reproducciones de sus portadas; y el retrato de "Clarín" en la época en que escribió *La Regenta*, realizado por Víctor Hevia.

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE



Por diferentes motivos la publicación de *Filología* quedó suspendida entre los años 1978 y 1981. El presente volumen, que ha sufrido retardos de composición, corresponde al período 1982-1984. Durante el proceso de su impresión han fallecido BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI, el 19 de mayo de 1984, y ÁNGEL ROSENBLAT, el 17 de septiembre de 1984. En el próximo número recordaremos en nota necrológica la labor de quienes en diversas épocas fueron ejemplo y guía de los investigadores reunidos en el Instituto, y continuarán siéndolo con la presencia de su obra escrita. En 1985 aparecerán los números 1 y 2 en homenaje a PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA y a RAIMUNDO LIDA y a ellos se sucederán en 1986 los dedicados a FRIDA WEBER DE KURLAT y a ÁNGEL ROSENBLAT, regularizando así la periodicidad de la publicación.

S I G L A S

- Ac Real Academia de la Lengua
- BHS *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool
- BHi *Bulletin Hispanique*, Bordeaux
- BIT *Boletín del Instituto del Teatro*, Buenos Aires
- CCLC *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París
- CHA *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid
- CI *Cuadernos del Idioma*, Buenos Aires
- HuNL *Humanitas (Nueva León)*, Nueva León
- NBAE *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid
- NRFH *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México
- PMLA *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore
- RHi *Revue Hispanique*, New York-Paris
- ROcc *Revista de Occidente*, Madrid
- Seg *Segismundo*, Madrid

Í N D I C E

NOTA NECROLÓGICA 1 - 4

SABOR DE CORTAZAR, CELINA, Frida Weber de Kurlat
Bibliografía de Frida Weber de Kurlat 5 - 9

ARTÍCULOS

CARILLA, EMILIO, *El Buscón*, esperpento esencial 11 - 44

KOVACCI, OFELIA, Las construcciones con *sino* y *no* ...
pero, y los campos léxicos 45 - 60

MINIAN DE ALFIE, RAQUEL, Don Juan de Austria, per-
sonaje de la comedia barroca 61 - 76

ROMANOS, MELCHORA, La tripartición formalizada de la
comedia de Lope de Vega en la estructura dramáti-
ca de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* 77 - 111

ALICIA, PARODI, *El son dulce acordado* en la oda a la "Vi-
da retirada" 113 - 129

NOTAS

ENTENZA DE SOLARE, BEATRIZ, Sobre el manuscrito de
Marianela 131 - 134

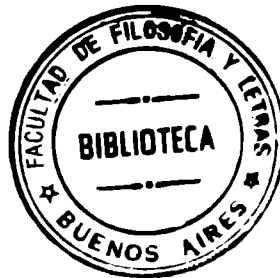
ENTENZA DE SOLARE, BEATRIZ, Un ejemplar perdido de *Los*
pazos de Ulloa 135 - 137

RESEÑAS

JUAN DE MENA, <i>Obra lírica</i> . Regula Rohland de Lang-behn	139 - 142
RUY DÍAZ DE GUZMÁN, <i>Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata</i> . Miguel Alberto Guérin	143 - 144
JUAN MELÉNDEZ VALDÉZ, <i>Poesías y Poesías selectas, La lira de marfil</i> . José Francisco Gatti	145 - 147
JORGE CAMPOS, <i>Introducción a Pío Baroja</i> . José Francisco Gatti	149 - 150
AGNES GULLÓN, <i>La novela experimental de Miguel Delibes</i> . Clotilde Pulpeiro	151 - 154

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS BREVES

CALDERÓN DE LA BARCA, <i>El gran teatro del mundo</i> . José Francisco Gatti	155
LEOPOLDO ALAS, "Clarín", <i>La Regenta</i> . Beatriz Entenza de Solare	156 - 157
SIGLAS	161



**Esta revista se terminó de imprimir
en la Imprenta de esta Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad
de Buenos Aires, en el mes de junio de 1985.**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Angel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy McMahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz. *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

Poesías varias (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

