ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº1, 1982

Rafael ALEMANY
El *Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alfonso de Palencia

Stéfano ARDUINI
La teoría de la elipsis en Francisco Sánchez de las Brozas

Dolores AZORIN
Aspectos del discurso repetido en *El Diablo Cojuelo*

Giovanni CARAVAGGI
Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari

Fernando R. DE LA FLOR
Un sermón en jeroglíficos de Alonso de Ledesma

Antonio GARCIA BERRIO
Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro

Francisco AGUILAR PIÑAL
Anverso y reverso del *quijotismo* en el Siglo XVIII español

Juan Antonio RIOS
García de la Huerta y el *antiespañolismo* de Gregorio Mayans

Tomás ALBALADEJO
Sobre un texto dramático del Duque de Rivas

Miguel-Angel CUEVAS
Ideas de Blanco White sobre Shakespeare

Enrique RUBIO
Novela histórica y folletín

Giovanni ALLEGRA
Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista

Guillermo CARNERO
El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno

Miguel-Angel LOZANO
El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales

Brian HUGHES
Cernuda and the Poetic Imagination

Francisco GIMENO
El seseo valenciano

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Anales de la Universidad de Alicante
Literatura Española

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Depósito Legal: A-503-1983
Imprime: Gráficas CIUDAD, S.A. - San Juan de Ribera, 30 - ALCOY

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 1, 1982

INDICE

Pág.

Rafael ALEMANY
Dimensión humanística de una obra menor de Alfonso de Palencia: el *Tratado de la perfección del triunfo militar* (1459) 7

Stéfano ARDUINI
La teoría de la elipsis en Francisco Sánchez de las Brozas: ¿una anticipación de la gramática generativa? 21

Dolores AZORÍN
Aspectos del discurso repetido en *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara 55

Giovanni CARAVAGGI
Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari 69

Fernando R. DE LA FLOR
«Picta poesis»: un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610 119

Antonio GARCÍA BERRIO
Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro 135

Francisco AGUILAR PIÑAL
Anverso y reverso del *quijotismo* en el siglo XVIII español 207

Juan-Antonio RÍOS
García de la Huerta y el *antiespañolismo* de Gregorio Mayans 217

Tomás ALBALADEJO
Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas 225

Miguel-Angel CUEVAS
Ideas de Blanco White sobre Shakespeare 249

Enrique RUBIO
Novela histórica y folletín 269

Giovanni ALLEGRA
Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista 283

Guillermo CARNERO
El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno 301

Brian HUGHES
Cernuda and the Poetic Imagination: *Primeras poesías* as Metaphysical Poetry 317

Miguel-Angel LOZANO
El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales 333

Francisco GIMENO
El seseo valenciano de la comunidad de habla alicantina 345

RESEÑAS

Rafael ALEMANY
Una nueva antología de romances 365

Guillermo CARNERO
Jardines abiertos para todos 369

Juan-Antonio RÍOS
Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII 373

DIMENSIÓN HUMANÍSTICA DE UNA OBRA MENOR DE ALFONSO DE PALENCIA: EL *TRATADO DE LA PERFECCIÓN DEL TRIUNFO MILITAR (1459)*

Rafael Alemany
Universidad de Alicante

Alrededor de 1490 la imprenta sevillana de los Cuatro Compañeros Alemanes edita un opúsculo de cuarenta y siete folios y cuarto, bajo el título de *Tratado de la perfección del triunfo familiar* (1), del que es autor

(1) Cf. B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos,* II, Madrid, 1863, columna 1.007, número 2.176. En la actualidad no disponemos de ningún ejemplar del incunable, aunque hay constancia de que al menos en el último tercio del siglo XIX aún era posible dar con un par de ellos localizados, respectivamente, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la particular de D. Ricardo Heredia —este último procedente de la colección Salvá— *(cf.* A. M. Fabié, ed., *Dos tratados de Alfonso de Palencia,* Madrid, 1876, pág. XCIV), cuyo rastro ya desaparece a mediados de nuestro siglo *(cf.* M. Penna, ed., *Prosistas castellanos del siglo XV,* I, Madrid, 1959, pág. CLXXIX). En 1876 el opúsculo fue reeditado por Fabié (en *op. cit.,* págs. 105-167) sobre el texto del incunable de la Nacional, y en 1959 volvió a publicarlo M. Penna (en *op. cit.,* págs. 345-392) tomando como punto de partida la edición de Fabié, si bien introduciendo correcciones y mejoras derivadas de la utilización del manuscrito de la versión latina primitiva de la obra *(vid.* nuestra nota 4). Por otra parte, ni se tuvo ni se tiene noticia de la existencia de manuscritos de la traducción castellana.

el cronista, lexicógrafo y relevante burócrata de la curia y cancillería de Enrique IV y los Reyes Católicos Alfonso de Palencia (Palencia, 1423-Sevilla, 1492) (2). La obrita finaliza con un colofón que reza haber sido redactada «en el anno de nuestro salvador Ihesu Christo de mill e quatrocientos e cincuenta e nueve annos» (3) aunque, habida cuenta de que se trata de una traducción al castellano efectuada por el propio Palencia a partir de una también suya originaria versión latina que no ofrece datación alguna (4), es lícito suponer que el año 1459 sea sólo el de la redacción castellana y no el del primitivo texto en latín. En cualquier caso este último no puede ser anterior al 6 de septiembre de 1456, fecha exacta en que Palencia es nombrado secretario de cartas latinas y cronista oficial de Enrique IV, en sustitución del ya fallecido Juan de Mena, (5) puesto que en el prólogo con que se abre el original latino, dirigido al arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo, el autor ya se refiere a sí mismo como en ejercicio de tal cargo, tanto en el título que lo encabeza («alphonsi palentini regie maiestatis historiographi de perfectione militaris triumphi prefacio incipit» (6), como en el contenido que desarrolla, cuando, a guisa de *captatio benevolentiae,* pide a su destinatario disculpas por haberle dedicado un relato de ficción siendo así que «no es dado a los historiadores escrivir fablillas» (pág. 346).

Si de cuanto antecede se sigue ineludiblemente que el *De perfectione militaris triumphi* hubo de escribirse entre 1456 y 1459, convendrá ya, de entrada, ponerlo en relación con otras dos obras menores del mismo autor, la elegía latina por la muerte del obispo abulense Alfonso de

---

(2) *Vid.* A. M. Fabié, *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la pública recepción de...,* Madrid, 1875 (el discurso de Fabié se reproduce, con levísimas modificaciones, como estudio preliminar de la edición de *Dos tratados...* cit); *T. Rodríguez, «El cronista Alfonso de Palencia», La Ciudad de Dios,* XV (1887-1888), págs. 17-26, 77-87, 149-156, 224-229 y 298-303; y A. Paz y Meliá, *El cronista Alfonso de Palencia,* Madrid, 1914 (cuya parte sustancial se reproduce como estudio introductorio en A. de Palencia, *Crónica de Enrique IV,* I, Madrid, 1973, págs. IX-LXIV). Me limito a citar aquí la antiquísima, aunque única, bibliografía de carácter general sobre el autor. En los últimos diez años se ha venido incrementando, cuantitativa y cualitativamente, el arsenal bibliográfico acerca de aspectos concretos de su vida y obra; tan sólo en la medida en que estas nuevas aportaciones son pertinentes a nuestro propósito aparecen citadas puntualmente a lo largo del presente trabajo.

(3) Página 392 de la edición de Penna, por la que cito siempre en lo sucesivo, indicando la correspondiente paginación entre paréntesis en el cuerpo del trabajo.

(4) *De perfectione militaris triumphi* (letra del siglo XV, sin foliar), actual manuscrito 10.076 de la Biblioteca Nacional de Madrid *(olim* s. III, 14 y, luego, 101-2 del Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo).

(5) *Vid.* Archivo General de Simancas: Quitaciones de Corte, legajo 2, *apud* A. M. Fabié, *Discursos...,* págs. 73 y 74, nota 5.

(6) Manuscrito citado, primera hoja.

Madrigal (*ca.* 1455) (7) y la *Batalla campal de los perros contra los lobos* (*ca.* 1455) (8) junto con las cuales viene a constituir el tríptico alegórico, de clara intención política y cívica de corte humanístico, con que se inaugura la carrera literaria del cronista de Enrique IV. En efecto, el estrecho parentesco que poseen estos opúsculos se pone de manifiesto si consideramos, sin ir más lejos, detalles tales como: que los tres se escriben originariamente en latín en fechas muy cercanas, no antes de 1455 y no después de 1459 —justo, por cierto, al poco tiempo del regreso de Palencia a España tras diez años de permanencia en Italia— (9); que los tres ofrecen un entramado alegórico de características sustancialmente análogas; y, por último, que en todos ellos sublate un perceptible sentimiento de frustración derivado, sin duda, del desajuste que se produce en el ánimo del escritor al entrar en pugna los paradigmas de su universo intelectual, que se había forjado en el decenio juvenil vivido en

---

(7) Manuscrito 9/6482 (1 Apart.) de la Real Academia de la Historia. Inédito hasta la fecha, hoy se halla en curso de publicación al cuidado de R.B. Tate y R. Alemany en *Epistolario latino de Alfonso de Palencia (con traducción española),* Publicaciones del Seminario de Literatura Medieval y Humanística de la Universidad Autónoma de Barcelona. Aunque el texto no ofrece datación alguna, no resulta demasiado forzado suponer que se escribiera muy poco después de la muerte de Alfonso de Madrigal, acaecida en septiembre de 1455, como parece deducirse de la propia naturaleza de la obrilla.

(8) Al igual que *La perfección del triunfo militar,* se trata de una traducción al castellano de un primitivo texto latino, hoy perdido, según afirma el propio Palencia en el prólogo a su versión en romance dirigido a Alfonso de Herrera (*cf.* Fabié, *Dos tratados...,* pág. I de la *Batalla campal...).* Se conserva un ejemplar del incunable original, que, pese a no llevar lugar ni fecha, pudo haberse impreso, casi con toda seguridad, en el taller sevillano de los Cuatro Compañeros Alemanes en 1490 (*cf.* F. Vindel, *El arte tipográfico en España en el siglo XV. Sevilla y Granada,* Madrid, 1949, págs. 69-70). Fabié lo editó por vez primera en 1876 (*Dos tratados...)* y Matilde López Serrano publicó una reproducción del incunable en «El incunable *Batalla campal de los perros contra los lobos», Revista de Bibliografía Nacional,* VI (1945), págs. 255-302. La versión romance lleva fecha de 1457, aunque la primera redacción latina ha de ser necesariamente anterior; en efecto, en el epílogo que cierra la obra Palencia manifiesta su seguridad de que el arzobispo de Sevilla, Alfonso de Fonseca, que está de acuerdo en que se merece el puesto de historiador oficial, intercederá con éxito para la obtención de dicho cargo; por otra parte, en ninguna rúbrica aparece todavía la denominación de «historiador real», a diferencia de lo que ocurre en *La perfección del triunfo militar.* Como, según dijimos *supra,* el nombramiento de cronista se extendió el 6 de septiembre de 1456, el original ha de fecharse, por tanto, en torno a 1455, o incluso 1456, y nunca demasiado antes, ya que, como indica el propio autor, el opúsculo está concebido como ejercicio literario previo e inmediato a su dedicación historiográfica, que ya en el momento en que escribe adivina como segura (*cf.* Fabié, *Dos tratados...,* pág. VI *de Batalla campal...),* a lo cual hay que añadir que hasta mediados de 1453 Palencia aún residía en Italia, lejos de las preocupaciones políticas españolas que se apuntan en su relato alegórico (*cf.* R. Alemany, «En torno a los primeros años de formación y estancia en Italia del humanista castellano Alonso de Palencia», *Item. Revista de Ciencias Humanas,* 3 (Alicante, 1978), págs. 61-72; ver especialmente págs. 65-66).

(9) *Vid.* R. Alemany, «En torno a los primeros años...».

la sugestiva atmósfera de la Italia del *quattrocento,* y la decepcionante realidad social, política y cultural que presenta la corona castellana a su retorno a la península. Quizá la ingente y diversa actividad intelectual y política que Alfonso de Palencia despliega desde su regreso a España en 1453 hasta los últimos días de su vida —muere en 1492— permita no sólo explicarse sino también justificarse en clave de superación positiva esta dialéctica de opuestos apuntada y, quizá también, *La perfección del triunfo militar* sea una buena maestra esclarecedora de cuanto acabo de apuntar. Veámoslo.

La obra, en la forma en que actualmente la conocemos consta de los siguientes elementos: un prólogo a la versión romance dirigido al Comendador de Calatrava don Fernando de Guzmán (págs. 345-346); un segundo prólogo —aunque primero en redactarse—, traducción del original latino que encabezaba la versión primitiva del opúsculo, dirigido al arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo (págs. 346-347); una introducción que sirve de planteamiento de la trama argumental, al tiempo que de punto de arranque de la acción propiamente dicha; treinta y un capítulos que vienen a constituir el núcleo de la obrilla, a lo lago de los cuales se desarrolla un relato alegórico; y, finalmente, una despedida dirigida al mismo arzobispo Carrillo a quien, como se ha señalado, se dedicó la primitiva versión latina de la obra (págs. 391-392).

En el prólogo a la redacción romance, dirigido al Comendador de Calatrava, Palencia nos da cuenta de sus reparos iniciales a «romançar la lengua latina», por lo que —según afirma—, antes de tomar la decisión de efectuar la traducción de su propio texto original, se debatió en largas meditaciones acerca de la conveniencia o no de «reprimir la mano e no presumir lo que non pode carecer de reprehensión» (pág. 345). Sin embargo, al fin, guiado por el deseo de hacer la obra accesible a un público más amplio que el que dominaba la lengua latina, resolvió hacerlo «viendo que si no se vulgarizase vendría en conocimiento de pocos, lo cual repugnava a mi deseo, antes cobdiciava que muchos viesen cómo muchos erraban, e lo que trae grandes daños por no se enmendar, pudiese recibir enmienda por se notificar» (pág. 345). De ello se desprende un evidente propósito didáctico sobre el que habremos de volver más adelante, pese a que ya queda anunciado en este mismo pórtico al justificar Palencia su dedicatoria a don Fernando de Guzmán puesto que, afirma, «en ti solo concurren las tres cosas sin las quales juntas no se puede alcançar perfecto triunfo militar, conviene a saber: orden, exercicio e obediencia, en que está cementada la invinción de este mi librillo» (pág. 346), tal y como veremos de inmediato.

A continuación sigue el prólogo primitivo de la versión latina, dirigido al arzobispo don Alfonso Carrillo, que se mantiene aquí, si bien, lógica-

mente, traducido al castellano. En esencia podemos afirmar que nos hallamos ante un intento de justificación de la técnica alegórica —desde luego no la más apropiada para un historiador profesional— elegida para desarrollar el tema y dar cobertura al propósito didáctico que se pretende. De aquí que escriba el autor:

> Cuando primeramente ove pensado muy Reverendo Padre e muy noble Señor, de qué enfermedad más veces recibiese trabajo la cosa militar, por donde la gloria del triunfo menos razonablemente decidiese intervenir, delibré escrivir una fábla moral e aún referirla a tu grandeza, que qualesquier negocios, assí santos como militares abraça; pero conmigo tove muy luenga e muy prolongada contienda, si sería lícito reduzir tan extendida materia de digna escriptura so forma de fablas (pág. 346).

Tras puntualizar y reconocer que «no es dado a los historiadores escrivir fablillas, antes seguir derechamente la propiedad de las cosas» (pág. 346), se autojustifica, de algún modo, invocando el uso de la fábula por parte de autoridades tales cual «el muy buen maestro de razonar Demóstenes», por ejemplo, por lo que «con propósito quel presente librillo ponga fin a las fablas e de aquí adelante dé lugar a la historia» (pág. 347) —como, en efecto, iba a súceder—, se lanza a la invención de su relato fabulado con el deseo de que la moraleja que de él se deriva sea de provecho «a todos los principales desta nuestra provincia», lo que viene a añadir un nuevo matiz al ya anteriormente citado propósito didáctico: Palencia pretende dar una lección provechosa a la clase dirigente; escribe, en consecuencia, guiado por una finalidad práctica, ya que, si todo didactismo *per se* tiende siempre hacia lo pragmático, más aún, si cabe, aquél que pretende incidir sobre quienes rigen y determinan mediante su acción los destinos de un pueblo o comunidad.

El eje en torno al cual se sustancia el argumento del tratado es el viaje a Italia que se ve impelido a realizar un personaje alegórico que se nos presenta bajo la denominación de Ejercicio. Viene a ser éste la personificación simbólica de las excelencias del militar español de la época, «de alta estatura, fermoso en todos sus miembros, no covarde, antes principal en fuerte manera de guerrear, de ánimo despierto, valiente e no perezoso, e muy sofridor de qualquier trabajo» (pág. 347). Precisamente por ello, concurriendo en él como concurren tan espléndidas cualidades y virtudes, no alcanza a comprender cómo, aun así, es incapaz de lograr que su provincia, España, sea visitada por el Triunfo —símbolo de la victoria plena—, a pesar de que ese sería su ferviente deseo «por cuanto oviera oído ninguna cosa ser en este siglo más gloriosa que conseguir su loable conversación, alcançar su familiaridad, e, si ser pudiese, cerca

dél morar perpetuamente» (pág. 347). Tal hecho es el que conduce al Ejercicio a «escudriñar y perquerir con mayor diligencia por qué causa el Triunfo juzgase por bien fecho menospreciar el suelo muy abondoso de España» (pág. 347), tarea que decide iniciar consultando a «una vejezuela que nunca feneciendo por muerte, después de la fábrica del mundo, andando por todas partes, curava visitar las moradas de todos», la Experiencia, que «de cualesquier cosa da testimonio» (pág. 347). Esta, a su vez, excusándose de no poder ofrecerle satisfactoria respuesta por estar ocupada en diversos menesteres, le remite a su hija, la Discreción, la cual «aunque por el mundo toviese algunas pequeñas moradas [...] el deleite de la antigua casa la costreñía permanecer con los italianos» (págs. 347-348), es decir, tenía su vivienda habitual en Italia.

Al objeto de entrevistarse con ella, nuestro alegórico personaje decide emprender viaje a Italia. De esta suerte se abre el primer capítulo, que recoge el primero de los muchos sucesos que le acaecerán a lo largo de su peregrinaje: el encuentro con unos labradores con quienes entabla una discusión acerca de la pertinencia o no del arte de la cetrería para según qué clases sociales. Llega luego a Cataluña, donde, concretamente en Barcelona, dialoga con uno de sus ciudadanos, a la vez que se le presenta la ocasión de comprobar y ponderar las excelencias de aquellas tierras y de sus hombres, a quienes Palencia, por cierto, elogia en otro lugar calificándolos como «los más sobrios de los españoles» (10). Prosiguiendo el trayecto, penetra en Francia, en cuyo suelo, altamente sorprendido por la contemplación de «corros de moças con mezcla de mancebos, que dançaban e cantavan» (pág. 346) por doquier, inquiere si, acaso, «se celebra alguna grand fiesta por religión», pregunta a partir de la cual su interlocutor francés deduce que quien se la formula ha de ser de origen español, puesto que, según le responde, «esta tal pregunta acostumbrada son de fazerla los españoles que primeramente entran en Francia: porque la común tristeza atormenta la España, assí como el muy limpio sangre alegra la Francia» (pág. 346). Tras unos cuantos episodios acaecidos al Ejercicio durante su estancia en territorio francés, en todos y cada uno de los cuales tiene ocasión de poner de manifiesto su destreza física ante las miradas de los extranjeros (capítulos 5-9), llega, por fin, a su objetivo: Italia (capítulo 10).

Allí, ciertamente, como le había asegurado la Experiencia, encuentra a la Discreción en su morada de la Toscana, muy cerca de Florencia. Con ella tiene la oportunidad de convivir por un breve lapso de tiempo, el suficiente para quedar maravillado tanto de la magnificencia de la

---

(10) *Crónica de Enrique IV,* II, Madrid, 1975, pág. 80.

mansión en que habita como de las sabias costumbres de sus moradores. La Discreción da cumplida respuesta al tema planteado por el Ejercicio y que, no hay que olvidarlo, ha motivado su viaje a Italia; lo que ésta viene a responderle, en síntesis, es que la razón por la que el Triunfo no visita España radica en que el valeroso y esforzado Ejercicio no goza allí de la compañía del Orden y de la Obediencia. Precisamente, con el fin de que el personaje español pueda conocer a estos dos últimos, la propia Discreción le remite al capitán Gloridoneo, prestigioso soldado italiano junto al que suelen morar habitualmente Orden y Obediencia posibilitando, así, frecuentes consecuciones del Triunfo.

Reemprendido nuevamente el viaje, después de haber cruzado Florencia, Siena, Perosa y Rímini, llega el Ejercicio a Roma. Allí acude a las tiendas del campamento de Gloridoneo, lugar en que, según apunta con destacado interés Palencia, «no solamente por arreo estavan las armas, mas libros; e ninguna cosa se dezía salvo con sabieza» (pág. 375). Tras tener lugar una conversación entre el Ejercicio y Gloridoneo, se toma el acuerdo de que el personaje español participe con los italianos en un combate contra el enemigo Recenguberio, con el fin de observar los resultados a que puede llevar la colaboración de Ejercicio, Orden y Obediencia. Y, efectivamente, como era de prever, la batalla acaba con la consecuente victoria para las huestes capitaneadas por Gloridoneo, victoria que se materializa en la venida del Triunfo.

Por último, la alegoría concluye con el debate sostenido entre el Ejercicio, Orden y Obediencia para decidir el lugar que ocuparía cada uno de ellos en la pompa final con que se celebraría la victoria. Después de exponer los tres personajes, cada uno en un día, sus puntos de vista, el Triunfo, que ha escuchado los distintos argumentos esgrimidos, resuelve lo que juzga más apropiado:

> [...] El Orden, a cavallo, fuese delante del carro, vestido de vestiduras preciosas, teniendo en su mano derecha un cetro.
>
> El Exercicio, varón poderoso en armas, también a cavallo, e resplandeciente con coraça e escudo e capelina, ceñida la espada e su lança en la mano, guardase la diestra parte del carro triunfal, cercado en torno e acompañado de los guerreros veteranos.
>
> La Obediencia fuese a man siniestra del carro, sobre cavallo blanco, guarnida de perlas, e también acompañada de guerreros veteranos (pág. 390).

El capítulo número trentaiuno, en el que se describe «la pompa triunfal e de los juegos», sirve de colofón al núcleo argumental de la obrilla. Se añade, finalmente, una «Expedida de la obra», dirigida también

—como el prólogo a la versión original latina— a don Alfonso Carrillo, en la que el autor, al margen de los convencionales elogios a la figura del prelado, insiste una vez más en la neta intención didáctica que subyace bajo el discurso alegórico.

Resulta ocioso abundar en que tanto el propósito —didactismo— como el recurso —alegoría— se inscriben en la más genuina tradición literaria culta del Medievo. Pero es llegado este punto cuando conviene hilar más delgado para verificar si el contenido exacto de la «enseñanza» del tratado y los motivos en que se fundamenta la alegoría que la contiene responden asimismo a una perspectiva propiamente medieval o si más bien, al contrario, preconizan nuevos horizontes.

Alfonso de Palencia nos ha plasmado en su obra un verdadero peregrinaje en pos de algo no poseído y deseado. No es difícil, pues, hablar de una insatisfacción inicial como móvil de la historia. La política —y la acción— militar española —más propiamente castellana— no obtienen resultados positivos, aun concurriendo en la milicia los valores «épicos» ancestrales: valentía, vigor físico, riesgo, etc. Según avanza el peregrinaje del protagonista-símbolo, descubrimos las razones del fracaso: tales valores «épicos» son ya insuficientes y se requiere que se incorporen otros de muy diferente signo y de absoluta «modernidad», a saber: planificación racional y puesta en práctica de los recursos del intelecto sujetos a la componente de la disciplina colectiva; un concepto de la acción militar que tiene más de técnica que de arte y, en definitiva, de «burgués» que de «feudal», muy distante, sin duda alguna de los planteamientos bélicos de la Castilla de la época, pero sobre el que se cimenta, en cambio, la victoria final de Gloridoneo.

Y todavía más: el autor nos remata su tesis sobre el feliz éxito de todo planteamiento militar aportando una serie de elementos iluminadores de cara a nuestro propósito. En efecto, si el Triunfo se presenta al caudillo italiano es, entre otras razones, porque la guerra por él emprendida «tovo tan justas causas e se havía lidiado señas tendidas, no ascondidamente por asechanças; e los enemigos no habían sido reprimidos, por les romper pletesía: e no avía sido guerra civil o sediciosa; e se avía aquistado nuevo señorío de provincia para engrandecer el imperio e no lo que antes oviese perdido el vencedor» (págs. 379-380). En suma, valoración del comportamiento ético y de la guerra expansionista frente a las luchas intestinas, modelos mucho más cercanos, desde luego, del paradigma catalano-aragonés del Magnánimo que de los constantes enfrentamientos sectarios de la nobleza castellana de la época de Enrique IV.

Sin embargo, con ser importantes las ideas hasta aquí aportadas,

existe un detalle que, a mi juicio, es fundamental para llegar a una intelección cabal de las tesis que parece defender Alfonso de Palencia. El Ejercicio halla respuesta a su ignorancia y participa del Triunfo no en un lugar cualquiera sino, precisamente, en Italia, morada habitual de la Discreción, el Orden y la Obediencia, y marco en el que acontece el Triunfo de Gloridoneo. El tributo de admiración a lo que fue patria adoptiva del autor durante un decenia decisivo de su vida es palmario, pero no sólo en lo que comporta de sentimiento de gratitud, sino en lo que supone de exaltación paradigmática del modelo cuatrocentista italiano que tanto le había deslumbrado durante su etapa de formación al lado de Jorge de Trebisonda, el cardenal Besarión o el librero Vespasiano da Bisticci, entre otros.

Es sintomático, por cierto, el estrecho paralelismo existente entre la tesis central defendida por Palencia en la obra que nos ocupa y la que Antonio Campano, prestigioso humanista de la corte del Magnánimo, atribuye al propio monarca aragonés en su *Vita Brachii*. Relata Campano cómo, con ocasión de un banquete en honor del *condottiero* Braccio por habérsele nombrado condestable de Nápoles, se enzarzó una discusión entre éste y el propio rey Alfonso en torno a las características de los soldados italianos y españoles, defendidos, respectivamente, por el condestable y por el monarca. Por parte del primero se destacaba la mayor organización, cálculo y astucia de los italianos, al tiempo que por el soberano se alegaban las excelentes cualidades físicas y dureza en el combate de los hispanos. El debate se cerró con la necesidad de fusión de las cualidades de las milicias españolas e italianas expresada por el Magnánimo (11). El hecho de que Palencia asuma en la *Perfección del triunfo militar* la tesis final del soberano aragonés según el relato de Campano, es de especial valor, ya que evidencia la proclividad del cronista hacia la corona catalano-aragonesa, que fue una de las constantes a lo largo de su vida (12) y, en especial, durante el período que antecedió al matrimonio de Isabel y Fernando, del que, justamente, fue él uno de los más dinámicos artífices. Seguramente los rasgos de modernidad que presentaba la confederación, tanto en los planos político, social y económico como en el cultural, frente a la caduca estructura feudal de su Castilla originaria, dibujaban un modelo mucho más prometedor y sugestivo de cara a la cristalización de la utopía cívica humanística.

A otro nivel, el soporte alegórico en que se contiene todo este ideario nos ofrece algunas particularidades sobre las que merece la pena fijar la atención, en la medida en que contribuyen a conferir a esta obra de Pa-

---

(11) *Cf.* M. Penna, *op. cit.*, págs. CLX-CLXII.

lencia el carácter humanístico que proponemos. Y es que el cronista se desmarca, en buena medida, de los *topoi* habituales a la hora de seleccionar los soportes de su alegoría, a beneficio de unos motivos que deben más a su propia experiencia personal que a otra fuente de la tradición escrita.

Cierto es que, aunque el concepto de «triunfo» goza de importante raigambre en la antigüedad clásica, buena parte de los elementos que contribuían a prestar cuerpo y forma a tan fastuosos acontecimientos se hallaban también presentes en muchas de las celebraciones festivas típicas de la Baja Edad Media, entre las que llegaron a poseer una especial significación las famosas cabalgatas de matiz alegórico en que se representaban personajes y gestas de la antigüedad o de tradiciones más o menos legendarias. Pero, establecida esta premisa general, conviene hacer notar también que, desde el punto de vista de las fuentes escritas, es más que probable que Palencia conociera obras de tan amplia circulación como —a título de muestra— el *De amore* de Andrea Capellanus o los *Trionfi* del Petrarca. En la primera de estas dos obras se representa la corte del dios Amor con mujeres montadas a caballo y ricamente ataviadas, que se le aparece a un caballero que anda tras su caballo extraviado por los montes. En la segunda se perfilan los triunfos del Amor, la Pudicitia, la Fama, el Tiempo y la Eternidad. Mas una cosa es dar por cierta la familiarización de nuestro autor con estas obras y otra bien distinta afirmar que se inspirara de un modo directo en ellas para su *Triunfo*. No me parece, por el contrario, excesivamente temerario proponer la hipótesis de que Palencia tomara como modelo próximo para su obra un «triunfo» real y del que, quizá, incluso pudo haber sido testigo ocular; me refiero a la fastuosa ceremonia celebrada por Alfonso el Magnánimo cuando entró victorioso en Nápoles en 1443 —Palencia

---

(12) Repárese, por ejemplo, sin ir más lejos, en la elogiosa visión de Cataluña y sus gentes plasmada en el capítulo tercero de la *Perfección del triunfo militar:*

> Después de aver caminado algunos días, entró el Exercicio en una cibdad de Cataloña muy más rica que las otras de aquella provincia, e, como maravillado, andovo mirando con diligencia las partes della dignas de loor. Es la ciudad asaz populosa, situada junto con el mar Mediterráneo e bien llena de riquezas, de las quales no pequeña quantidad se veía en una pública morada: e todas cosas davan al Exercicio no pequeño deleite. Veía aun más con deseo los muy devotos e guarnidos templos fechos e dotados con grandes espensas, e las moradas de los cibdadanos fabricadas de piedra esquadrada, e acogidas sagradas constituidas con gran aparato para consuelo de los peregrinos e pobres.
>
> Et miró assimesmo una casa pública cerca del mar, en la qual se ajuntavan los cibdadanos por razón de entender en negocios, la qual era edificada sobre columnas e veíala llena de muy ricos mercandantes. (págs. 353-354).

estuvo en Italia desde 1442 hasta 1453 (13) —, siguiendo las pautas de la más pura ortodoxia clásica: carro áureo tirado por cuatro caballos blancos, gran acompañamiento de instrumentos musicales, representantes de las diversas naciones y, cómo no, personajes alegóricos tales cual las tres virtudes teologales, las cuatro cardinales y las propias del rey, a saber, magnanimidad, constancia, clemencia y liberalidad (14). De aceptarse mi hipótesis nos hallaríamos ante un elemento más de constatación de la buena imagen de la confederación catalano-aragonesa ante los ojos del cronista castellano y, así las cosas, el tratado no sólo habría que entenderlo en términos de exaltación de los modelos cívico-culturales italianos, sino también aragoneses, sin olvidar, por supuesto, la interrelación existente entre ambos desde el asentamiento de la corte del Magnánimo en Nápoles. En cualquier caso, el intento de ofrecer alternativas renovadoras a las estructuras de la corona castellana con la mirada puesta en ambos sugestivos panoramas me parece indiscutible.

Existe aún otro factor a considerar, sobre todo desde la reciente llamada a la atención de R.B. Tate (15): la descripción de la morada de la Discreción en la Toscana (capítulo 11) y de las ocupaciones y modos de vida de sus habitantes (capítulo 15). ¿Nos encontramos ante la reelaboración de un mero tópico literario o, por el contrario, Palencia se ha inspirado, una vez más, en un modelo real y vivo con una bien definida intencionalidad? Lo primero que llama poderosamente la atención, a este propósito, es la abundancia y precisión de detalles arquitectónicos y de localización en los que el autor se recrea. El marco que se nos describe es algo más que un *locus amoenus* al uso, pues a las ya familiares fontanas que riegan frutales y arbustos, a los ornamentales laureles, mirtos y cipreses, vienen a sumarse elementos que trascienden los recursos del motivo común para entrar de lleno en el campo de una precisa concepción arquitectónica: materiales empleados en la construcción de la villa, distribución exacta de habitaciones y patios, situación de los desagües... Pero hay algo más ¿en qué se ocupan Discreción y cuantos con ella habitan la morada? Palencia dedica el capítulo quince a dar cumplida respuesta:

---

(13) Veáse R. Alemany, «En torno a los primeros años...», págs. 64-66.

(14) Véase la descripción que nos ha dejado Beccadelli el Panormita en «Alphonsi regis triumphus», libro IV del *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum,* Valencia, 1526, págs. 229-239.

(15) *Vid. «El Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alfonso de Palencia (1459): la villa de Discreción y la arquitectura humanista», *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Franck Pierce,* Oxford, 1982, págs. 163-176.

Et en un lugar enseñavan los primeros rudimentos de las letras: et en otra se tratava de la congruidat; et en otra se absolvían los argumentos: et en otra avía quien con humanidad, enseñase cuánto puede el apuesto fablar. En otro lugar los nobles recebían enseñança de las disciplinas morales; en otra parte de la casa varones principales en gravedad escodriñavan los secretos de la natura. Otros procuravan conoscer las dimensiones para alçar fábrica; algunos, assí mesmo, se esforçavan alcançar facultad en el contar qual les parescía necessaria para aquistar fazienda; otros muchos vacavan a la suave armonía.

Más de todos la mesma Discreción enseñaba los más escogidos e más aptos a las armas [...] (pág. 364).

O más claro aún, si es que no lo estaba lo suficiente: en la casa de la Discreción se enseña, y se aprende, gramática, geometría, dialéctica, retórica, astronomía, música, filosofía natural y moral y técnica militar. A tenor de todo lo cual parece absolutamente correcto afirmar, con Tate, que en *La perfección del triunfo militar* «la tradición clásica del recogimiento rural y la fuga del negocio se casan con el estudio de las armas y las siete artes liberales bajo la dirección de la Discreción» (16). El propio Tate, mediante un depurado análisis de concomitancias, propone la villa mediceana de Careggi —justo a pocos kilómetros de Florencia— como fuente directa de Palencia en su descripción de la casa de Discreción (17). Careggi, villa fortificada en sus orígenes, había pasado a ser, en tiempos de Palencia, un lugar de meditación e instrucción en el que Cosimo de Medici —que moriría precisamente allí el 1 de agosto de 1464— había pretendido no «fonder une nouvelle école mais s'assurer, loin des affaires, une retraite philosophique où il méditait les grands textes antiques redécouverts» (18). No hay razón para rechazar que nuestro autor hubiera conocido la villa mediceana durante su estancia en Italia, mas bien sí las hay para afirmar lo contrario, no sólo por la evidencia de las estrechísimas analogías existentes entre la vivienda que nos describe en su obra y Careggi, ya estudiadas por Tate, sino también por su posible relación —quizá sólo conocimiento indirecto y admiración— con el propio Cosimo de Medici, según puede deducirse de los elogios que le dedica en una de sus cartas latinas (19). Incluso en el supuesto de que Alfonso de Palencia no se inspirara de una forma tan concreta en la villa apuntada, lo que sí se puede sostener, sin ningún género de dudas, es

(16) *Ibid.*, pág. 171.
(17) *Ibid.*, págs. 168-170.
(18) André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, 1954, pág. 8.

que la morada descrita se ajusta totalmente a los gustos arquitectónicos conforme a los cuales se levantaron las más significativas muestras de la arquitectura semiurbana —no se trata de emplazamientos dentro de la ciudad, pero tampoco demasiado alejados de la misma— estimuladas por la burguesía alta del *quattrocento* italiano. En definitiva, un diseño urbanístico equilibrado y armónico acorde con la actividad de formación y reflexión que había de acoger en sus muros.

Y, antes de concluir, incompleto quedaría el rastreo de motivos en que se fundamenta la alegoría si no incidiéramos en el que me parece capital desde muy diversos puntos de vista. Me estoy refiriendo al propio protagonista de la obra, a ese personaje-símbolo llamado Ejercicio que, más allá del significado inmediato que encarna en el contexto de la tesis de renovación en la técnica militar que sostiene el opúsculo, es susceptible de otra lectura: ¿no existe, acaso, una sintomática afinidad entre él y el propio Alfonso de Palencia? Como el Ejercicio, también Palencia salió de España camino de Italia y permaneció en ella a lo largo de un dilatado decenio para volver a repetir el viaje posteriormente por un tiempo inferior. Como el Ejercicio, tuvo ocasión Palencia de admirar y valorar en más de una ocasión —ahí está su obra historiográfica y su epistolario— la cultura cuatrocentista italiana, en la que se formó, y el paradigma cívico de la corona aragonesa. También, como el alegórico personaje, alcanzó en Italia un cierto género de triunfo: el del prestigio y reputación personal en los más solventes e influyentes círculos de la Florencia y Roma de la época. Quizá la diferencia entre uno y otro estribe en que, frente al final feliz del Ejercicio, con que concluye el tratado, el cronista tuviera que enfrentarse a una realidad política, social y cultural adversa a su llegada de nuevo a suelo español. Quizá, en esta dirección, quepa intepretar la obra como producto de esa frustación a la que ya me refería páginas más atrás, pero frustación, a no dudarlo, esperanzada, de ahí la impronta didáctica, de enseñanza práctica que no oculta —antes bien, reitera— querer transmitir.

El periplo a Italia del Ejercicio español en busca del triunfo; la crítica a la nobleza ociosa que se apunta en el episodio inicial de la obrilla sobre

---

(19) «Quadam tamen velut contemplatione non invida videor semper floridam, nunc vero florentissiman urbem, fabricas, structuras, sculpturasque intueri Romane antiquitati non impares, et conspicere canos illos venerandissimos lentosque gressus, sed reipublice utilissimos, clarissimi Cosme, cujus ampliandam mille laudibus vitam, memorandaque perpetuo beneficia, quum satis extollere litteris nequeam, tum nostri seculi turbulentia reprimit (apud nos vitia, non virtutem, probari contendens)». (Carta dirigida al librero florentino Vespasiano da Bisticci, *Manuscrito 882 del Monasterio de Montserrat*, folio 15; hoy en curso de edición en Tate y Alemany, *Epistolario latino...* citado).

el tema de la caza; la admiración por Barcelona, modelo de actividad mercantil y de esplendor urbano más cercano de las urbes italianas que de las de la corona castellana; la adopción de una villa mediceana, en su vertiente arquitectónica y ambiental, como fuente de la residencia de la Discreción —que, no hay que olvidar, es quien «ilumina» al Ejercicio—; la consecución y ulterior celebración del Triunfo final en Italia gracias al empleo de una técnica militar fundamentada en los pilares de la dirección inteligente y la disciplina y no sólo en los valores individuales; el hecho de que esta victoria se celebre bajo los auspicios de un capitán en cuyo campamento, amén de armas, pueden hallarse libros en abundacia y cuya identidad y *habitat* presenta perceptibles resonancias de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo; el Ejercicio, en fin, como trasunto del mismo Alfonso de Palencia... son elementos, todos ellos, que contribuyen a perfilar un didactismo y un alegorismo que confluyen en un especimen genérico sin nítidos precedentes y sin notorios consecuentes en la literatura española, precisamente por corresponder a un momento cronólogico bien delimitado, justo el que coincide con la eclosión de la corriente ideológica y cultural que sentó en nuestra península buena parte de las bases de la ulterior conciencia renacentista: el primer humanismo cívico.

LA TEORÍA DE LA ELIPSIS EN FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS: ¿UNA ANTICIPACIÓN DE LA GRAMÁTICA GENERATIVA?

Stefano Arduini
Universidad de Bolonia

Cuando una teoría de algún modo innovadora se impone en la comunidad científica de una disciplina determinada, produce normalmente ciertos intereses, discusiones e incluso cambios en las disciplinas más diversas, según un movimiento de ondas concéntricas que afecta directa y más intensamente a las áreas próximas y va disminuyendo paulatinamente a medida que nos alejamos del área de estudio originaria (1). Tal expansión tiene, como contrapartida, una cierta influencia también

(1) Con esto no quiero dar, naturalmente, ninguna ley general; solamente digo que con frecuencia observamos de modo empírico tal difusión por ondas concéntricas en campos muy diversos; piénsese, por ejemplo, en la expansión de la teoría de la relatividad, del psicoanálisis y del estructuralismo, expansión tan fuerte que ha visto a veces cómo disciplinas colindantes han recibido estímulos y sugerencias de las tres «teorías» al mismo tiempo (son ampliamente conocidos los enlaces entre estructuralismo y psicoanálisis, especialmente en el ámbito francés).

en el campo de origen (aquél desde el que la teoría inició su difusión), descubriendo horizontes inéditos, vivificando ramas secas y dando una nueva autonomía a aquellas secciones consideradas secundarias. También con la *gramática generativa* de Noam Chomsky hemos tenido un proceso semejante. En particular Chomsky ha funcionado como agente provocador de un renacido y dinámico interés por la historia de nuestra disciplina, por aquella historia de la lingüística que en los últimos quince años ha producido un conjunto de notables intervenciones en numerosas direcciones (2). No es, pues, casual que en cierto número de trabajos pertenecientes a este área de investigación circule el nombre de Chomsky en cierto modo como el holandés errante circulaba por los mares del mundo, apareciendo en los momentos y en los lugares más inesperados: de Wittgenstein a Ockham, de Descartes a Aristóteles, de Port Royal a la gramática renacentista (3). De todos modos, es cierto que Chomsky es, en este sentido, un punto de referencia importante y que en su *lingüística cartesiana* funciona como el centro alrededor del cual giran las polémicas. Por lo que a mí concierne, no podía prescindir de la presencia, explícita o implícita, de Chomsky (también porque no es posible eludir los problemas por él planteados) al considerar el papel de la gramática renacentista, estudiada aquí en la figura de uno de sus representantes más importantes: Francisco Sánchez de la Brozas. Es más, se verá cómo, incluso cuando me ocupe de un problema relativamente particular en el ámbito de la obra del Brocense —la elipsis—, las críticas que se levantarán a las diversas interpretaciones serán las mismas que, más en general, tienen a Chomsky como blanco (y esto a pesar de las diferencias que hay entre las lecturas chomskyanas y las de otros intérpretes). El de Chomsky es, pues, un tipo de acercamiento que ha creado escuela y que más allá de cada una de las interpretaciones estudia la historia de la lingüística en función de la gramática generativa (es bello e interesante sólo lo que en alguna medida es una anticipación de ella), perdiendo de vista con frecuencia el valor autónomo de muchas teorías lingüísticas del pasado (4).

---

(2) Esto no significa que anteriormente no estuviéramos interesados en la historia de la lingüística (si bien con frecuencia tal historia estaba limitada, y a veces lo está todavía, a la historia de la glotología, considerándose el año 1800 como punto de partida de la lingüística científica), pero Chomsky ha removido, y esto es innegable, las aguas, dando nuevo oxígeno a las viejas discusiones.

(3) Considérense, a tal propósito, las representativas antologías de Parret, 1976, y Joly-Stéfanini, 1977.

(4) Legibles y muy aprovechables (piénsese en Pānini o en el primer gramático islandés) propiamente en cuanto son autónomas y no en cuanto son un simple apéndice de la modernidad en el pasado.

1. FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS Y EL PROBLEMA DE LA GRAMÁTICA RENACENTISTA

El motivo fundamental de la inmediata resonancia y del actual interés por la lingüística cartesiana de Chomsky (5) probablemente tiene que buscarse en la contribución dada al resurgimiento de la atención hacia los estudios sobre el lenguaje anteriores al siglo pasado, en el haber planteado claramente, en suma, la cuestión de la imposibilidad de establecer con certeza un inicio para una hipotética «lingüística científica» y en el haber subrayado la existencia de una serie de recorridos del pensamiento que sólo con dificultad podríamos interrumpir en una cierta fecha definiendo, aunque de modo convencional, un punto de partida (6). En realidad, Chomsky no ha mantenido después cuanto parecía prometer y su posición en el examen concreto de cada uno de los autores y períodos, al privilegiar la importancia de la gramática de Port Royal, ha terminado por confiar un papel secundario a gran parte de la producción siguiente (y representativa es, a este respecto, la cita de Whitehead) y anterior (la gramática humanístico-renacentista, por ejemplo). Naturalmente, hay que entender esto no en el sentido de que los estudios sobre el lenguaje anteriores y posteriores a la fecha de publicación de la *Grammaire générale et raisonnée* sean considerados irrelevantes, todo lo contrario —piénsese en el papel de Humboldt—, sino en el sentido de que la teorización de aquellos siglos tiene una función propia sólo en relación con el gran trabajo realizado en el siglo XVII (7); sucede así que todo lo que no pertenece al «genio del siglo XVII» es concebido, bien como anticipación de Port Royal (Sánchez de las Brozas), bien como su consecuencia (la Enciclopedia, pero también en parte Humboldt) (8). Se han presentado muchas críticas a Chomsky, sobre todo insistiendo en la importancia de la tradición empirista de Locke (Aarsleff, 1970; id. 1971; id. 1974) y, más en general, en la necesidad de una mayor profundidad y una más atenta consideración de las fuentes. De particular interés es la posición de Luigi Rosiello, quien en diversos trabajos (cfr. Rosiello,

---

(5) Incluso con todas las críticas a que esta actitud puede ser sometida; cfr. Aarsleff, 1970; id., 1971; Miel, 1969; Rosiello, 1967; Bracken, 1972; Dorstet, 1972; Uitti, 1969-1970.

(6) Cfr. Chomsky, 1977; Rosiello, 1967.

(7) Del mismo modo que éste tiene importancia sólo en función de la gramática generativo-transformacional; como se ve, se trata de una concepción sensiblemente teleológica.

(8) Con esto no pretendo decir que Chomsky lleve a cabo esta desvalorización voluntariamente, sino que tal es el resultado implícito de su falta de relativismo histórico. Para una interpretación del Brocense en ese sentido chomskyano, cfr. Otero, 1973; Moreau, 1967.

1967; id. 1979a; id. 1979b) ha estudiado con profundidad las teorías lingüísticas de la Ilustración llegando a conclusiones opuestas en muchos aspectos a las de Chomsky y reconociendo a la lingüística de la Ilustración toda su importancia y originalidad (9). Análogamente, a propósito de la gramática humanístico-renacentista se ha hecho y se va haciendo con gran atención algo semejante (10), pero es necesario profundizar mucho en la materia y aclarar la contribución de los principales autores de este perído; hace falta sobre todo, dejada a un lado toda filosofía de la anticipación, examinar en qué sentido los estudios de este período sobre el lenguaje revestían en la época un cierto interés y cómo podemos estudiarlos hoy.

Un trabajo de esa índole, un estudio global de la lingüística renacentista, podría dejar claro un resultado que se entrevé ya en diversas intervenciones sobre los diferentes autores del período, me refiero al reconocimiento de la originalidad y autonomía de los estudios lingüísticos del Humanismo y del Renacimiento (11), de este período que vio a gramáticos, filólogos y filósofos ocupados en un trabajo verdaderamente extraordinario de revisión teórica en torno a los problemas concernientes al lenguaje.

Entre los hombres que contribuyeron al remozamiento de la cultura tradicional, en aquel arco de tiempo extremamente fluctuante para los historiadores, pero en el cual haremos entrar por razones de claridad los siglos XV y XVI, Francisco Sánchez de las Brozas fue sin duda un representante típico de la «vanguardia intelectual» de la época. Una época que en el plano de la teorización lingüística podrá reservar notables sorpresas al investigador moderno.

---

(9) «Nella storia del pensiero linguistico... il settecento illuminista segna un momento cruciale in cui si spezza quella tradizione di ontologismo logico che faceva corrispondere le categorie grammaticali alle categorie del pensiero e quindi all'ordine razionale della realtà. Nell'assumere le varie realtà linguistiche come fatti empiricamente e storicamente definibili, il pensiero illuminista apre la strada all'instaurazione della linguistica come scienza empirica e agli sviluppi che essa avrà nel secolo decimonono» (Rosiello, 1979a, pág. 263).

(10) Cfr. R. Lakoff, 1969; Breva Claramonte, 1977; id., 1978a; id., 1978b; id., 1980a; id. 1980b; Michelena, 1975; Percival, 1976; Viljamaa, 1976. Más en general cfr. Padley, 1976 y las compilaciones cuidadas por Joly-Stéfanini, 1977 y Parret, 1976.

(11) Originalidad y autonomía en el área de la teoría del lenguaje (y en todo caso sin excluir componentes heteronómicos sobre todo con respecto a la Edad Media), lo que no significa una toma de posición historiográficamente más amplia, donde se conocen las críticas, procedentes de más partes (en particular a la ciencia de los siglos XV y XVI), al concepto mismo de Renacimiento y a su valor autónomo. Para la historia del problema, cfr. Prandi, 1971.

Los motivos del proceso que llevó de la gramática medieval de tipo especulativo a aquélla en la que razón y experiencia son dos polos de igual importancia (la *Minerva,* por ejemplo) son múltiples y de difícil sistematización; podemos solamente intentar, aunque sólo sea por tener un cuadro general del período, resumirlos brevemente. En primer lugar, el desarrollo del conocimiento y análisis del árabe y sobre todo del hebreo tiene gran importancia (12); el «homo trilinguis» (griego, latín y hebreo), ideal renacentista del hombre de cultura, es un ejemplo elocuente del relieve totalmente nuevo asumido por la lengua bíblica (13); pueden verse a este propósito las gramáticas de Reuchlin (1506) y Clenard (cfr. Robins, 1974, pág. 99). No por casualidad puede sostener Jacques Dubois (Silvio) en su *Isagôge* la derivación de la «declinación» francesa a partir de la hebrea. No hay que olvidar tampoco al autor del que nos estamos ocupando, el Brocense, cuya división tripartita de la «oratio» ha sido considerada (si bien hoy se tiende a negar tal posibilidad) de origen árabe y hebreo (14), hipótesis sostenida tanto por Delbrück (Delbrück, 1983 I, pág. 16) como por Wackernagel (Wackernagel, 1950 I, pág. 23) y contradictoriamente recogida por Pagliaro (Pagliaro, 1930, págs. 33-34), Tovar (Tovar, 1941, pág. XLIII), Bassols (Bassols, 1946, pág. 50). Por lo demás, el propio Brocense escribe: «Sunt autem tria, nomen, verbum, particulae. Nam apud Hebraeos tres sunt partes orationis, nomen, verbum et dictio consignificant. Arabes quoque has tantum tres orationis partes habent» (libro I, capítulo 2°). No es de la misma opinión Constantino García, quien defiende, en cambio, la raíz aristotélica de la teoría sanctiana:

Si la oración es la expresión de un juicio y éste consta funda-

---

(12) Robins justifica este interés con «el relajamiento de los vínculos clericales durante el Renacimiento» (Robins, 1974, pág. 99), pero esto no me convence demasiado; piénsese, por ejemplo, que precisamente éste es el período en el que nace la Inquisición española (y por consiguiente un organismo de control no sólo político sino también cultural) y en el que se lanzarán los ataques más severos contra las comunidades hebrea y árabe. En la acusación de la Inquisición de Madrid contra el Brocense se lee: «el tal reo es hereje, temerario, muy insolente, atrevido y mordaz como *lo son todos los gramáticos y erasmistas» (Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Francisco Sánchez de las Brozas,* en *Documentos inéditos para la Historia de España,* Madrid, 1843; reedición, Vaduz, 1964, págs. 5-170). Cfr. también Tovar-De la Pinta Llorente, 1941.

(13) La importancia del hebreo se mantendrá hasta todo el siglo XVIII e incluso más tarde; véase, por ejemplo, Fabre d'Olivet, *La langue hébraïque restituée et le véritable sens des mots hébreux,* 1815. Cfr. Kukenheim, 1951; Lázaro, 1949; Arens, 1975; Padley, 1976.

(14) Pero véase también Merril, 1970, con un análisis bastante útil sobre el resurgimiento, después de la tradición griega, árabe y hebrea, de la clasificación tripartita de la oración.

mentalmente de sujeto y predicado, que identifica con nombre y verbo, y añadimos a ellos, en vez de la palabra de enlace aristotélica, las partículas, tenemos la coincidencia del Brocense con el Estagirita. (C. García, 1961, pág. 82).

Me resulta difícil, personalmente, dar un juicio preciso; sin duda parece más obvio pensar en un préstamo aristotélico que en uno árabe o hebreo, pues a fin de cuentas la tradición clásica resulta más próxima que la oriental, pero haría falta ver si esto era igualmente obvio para el Brocense (15).

Un segundo punto que podría caracterizar el paso a la cambiada perspectiva de la gramática renacentista es el interés, del todo nuevo, por la latinidad y el deseo de una vuelta, lo más pura posible, a aquélla; sesgo intelectual éste que acompaña a las nuevas posibilidades de estudio del griego debidas a la expatriación de los maestros griegos después de la caída de Constantinopla (16). La filología recibió un empuje enorme de tal situación (17); en el campo gramatical nacieron, por otra parte, una serie de obras originales caracterizadas por el retorno riguroso a la «latinitas» y por el desprecio hacia todo lo que recordase la Escolástica (18). Los autores que pueden ser de utilidad en relación con el Brocense

---

(15) Constantino García sostiene, además, que el Brocense no hace ninguna otra mención del árabe en su obra. En mi examen de las *Opera omnia* de Sánchez de las Brozas (edición de Mayáns y Siscar, Ginebra, 1766), dirigido en principio precisamente a investigar estas posibles influencias, no he conseguido encontrar algo que no sea el uso obvio y continuo de tales lenguas en las *Etimologías.* Del mismo parecer es Liaño Pacheco, 1971, pág. 85: «Antes de terminar este capítulo debemos insinuar, al menos, que estamos conformes con la opinión de Constantino García al no admitir ningún influjo ni de la gramática árabe ni de la hebrea en la división que el Brocense hace de las partes de la oración... No le hacía falta por otra parte mucho conocimiento de las lenguas semitas para saber, en contacto con Profesores de la Universidad de Salamanca, que en esas lenguas sólo consideran los gramáticos tres partes de la oración». Es necesario, sin embargo, recordar que la gramática hebrea de Reuchlin, que divulgaba en Europa el uso de una clasificación diferente por parte de los gramáticos hebreos, es ochenta y un años anterior a la *Minerva;* cfr. también Bell, 1925.

(16) Cfr. Geanakoplos, 1967.

(17) Sobre el nuevo interés por la latinidad y el consiguiente nacimiento del método filológico, cfr. Sabbadini, 1922.

(18) Cfr. Kukenheim, 1932; Arens, 1975; Padley, 1976; Apel, 1963 (la obra de Apel es muy importante para todas las cuestiones lingüísticas del Renacimiento y creo que en ella se pueden encontrar notables temas de interés que pueden ser desarrollados ulteriormente; desagrada solamente que sea tan poco citada —lo cual es debido con toda probabilidad a su posición filosófica— en los trabajos de historia de la linguïstica.

son: Valla, Scalígero y, en el ámbito español, Vives y Nebrija (19). Lorenzo Valla (20) fue el maestro de la resurgida latinidad, fue el que se revolvió contra el estado de decadencia en que estaba abandonada la lengua latina y subrayó la importancia de devolver aquella lengua célebre y casi reina (como dice en el prológo de las *Elegantiae*) al estado original, exigencia ésta que no era un fin en sí misma, sino que hallaba su significado profundo en el uso que del latín hacían otras disciplinas fundamentales: por ejemplo, el derecho y la lógica; y si la metodología presente en las *Dialecticae disputationes* estaba «destinata a trasformare la modesta pratica grammaticale in uno strumento estremamente efficace di critica speculativa e storica (C. Vasoli, 1968, pág. 40), con las *Elegantiae* (21) se ofrecen, a través de un examen minucioso de las «auctoritates» que recuerda en parte la *Minerva,* las reglas de oro del perfecto lenguaje clásico (del «bene loquendo»). Valla es citado por el Brocense numerosas veces, casi nunca positivamente (22); Sánchez Barrado (1919a; 1913b), y con él Constantino García, sostiene que tal oposición deriva del carácter estilístico más que gramatical de las observaciones vallianas y, añadiría yo por mi parte, procede de la continua confusión de los dos planos en la que incurre el humanista italiano; el Brocense, con su principio «Aliud est grammaticae, aliud latine loqui» (libro IV, último capítulo, respuesta a la primera objeción), no podría aceptar semejante modo de actuar. Pero es Julio César Scalígero (23), con su obra *De causis linguae latinae* (1540), el más directo antecedente sanctiano; el propio título escogido por el Brocense para su libro lo confirma: «At de linguae Latinae causis iam scripserat Caesar Scaliger, quem, quia in multis sequor, nonnumquam tamen ab eo disentiens, titulum non abisciendum putavi» *(Minerva,* libro I, 1°) ¿Cuál es la posición de Scalígero? Jean Stéfanini ha esbozado con agudeza unas líneas generales:

---

(19) No hay que olvidar, sin embargo, a Erasmo de Rotterdam, que tuvo gran importancia en el ámbito español (cfr. Bataillon, 1966; Abellán, 1976), ni a Linacre, considerado por Liaño como un importante antecedente para la teoría de la elipsis; cfr. T. Linacer, *De emendata structura Latini sermonis Libri sex,* Lyon, 1544; id., *Grammatices,* Lyon, 1546.

(20) Sobre Valla, cfr. Vasoli, 1968; Gaeta, 1955; Saitta, 1961-1962; Fois, 1979; Apel, 1963.

(21) Para las *Elegantiae,* que es quizá el texto más interesante con respecto al Brocense, no existe todavía hoy una edición crítica, y la bibliografía es casi inexistente; cfr. Marsh, 1979; Casacci, 1926. Cfr. tambien Percival, 1976 y Apel, 1963, págs. 235-236.

(22) Desde las primeras páginas de la *Minerva;* cfr. el prólogo dedicado a la Universidad de Salamanca.

(23) Sobre Julio César Scalígero cfr., además naturalmente de las usuales obras generales, Apel, 1963; Stéfanini, 1976; Hall, 1950.

> Scaliger aborde son sujet en philosophe: les grammariens sont des sots, il le répète volontiers, mais le langage, lui, distingue l'homme de tous les autres êtres et permet seul l'exercise de la raison. Les lois de la grammaire s'imposent à la logique et à toutes les sciences. Or, rationaliste fervent, il croit à la toute-puissance de la raison et, par elle, au progrès: il sait que s'ouvrent des temps noveaux (Stéfanini, 1976, pág. 319).

Las leyes de la gramática se imponen a la lógica y a todas las ciencias, y las leyes de la gramática han de buscarse en la «ratio» que hay en la base de la forma lingüística. Por otra parte el uso y los datos de los que éste es deducido tendrán gran importancia: razón y experiencia son también aquí, como en general para toda la gramática renacentista, los dos goznes sobre los que funcionará el método correcto de investigación lingüística (24).

En España las figuras más importantes, además del Brocense, son Vives y Nebrija. El interés que ofrece Juan Luis Vives (25) cubre un ámbito más general que el exclusivamente gramatical. No obstante, con su obra *De causis corruptarum artium* (1531) había sido uno de los primeros que en España situaron la decadencia de las disciplinas en el mal estado en que se hallaban los estudios gramaticales; además, gran partè de su filosofía (y es por ésta por lo que Vives fue conocido en el extranjero) vio en el lenguaje un hecho importante en el estudio del hombre; esto es válido para muchas de sus obras: *De explanatione cuiusque essentiae, Introductio ad sapientiam,* la ya citada *De causis corruptarum artium.* En su tratado *De anima et vita* (1538), Vives «hace exclusivo de los seres humanos el lenguaje, que es tan natural al hombre como la razón... No entra de lleno en el problema del lenguaje, sino que solamente se refiere a él indirectamente en cuanto es manifestación de la razón o

---

(24) Sobre esta duplicidad se pueden adelantar diferentes hipótesis; en primer lugar, la doble influencia de Platón y Aristóteles. En el caso de Scalígero es cierta una influencia aristotélica, «En bon aristotélicien, il considére que le langage articulé est l'attribut de l'homme, c'est-à-dire qu'il est étroitement rattaché d'une part à la vie sociale (faut-il rappeler qu'Aristote a défini l'homme comme 'animal politique') et de l'autre à la raison humaine, ces deux caracteristiques n'en faisant qu'une dans la mesure où la société humaine est la seule à être l'effet, non du hasard (comme celles des fourmis), mais d'une volonté consciente et raisonnable» (Stéfanini, 1976, pág. 321).

(25) Sobre las teorías lingüísticas de Juan Luis Vives, cfr. Coseriu, 1977; sobre Vives en general cfr. Bonilla y San Martín, 1981; Ortega y Gasset, 1973; Manzoni, 1960; Guy, 1973; cfr. también Menéndez Pelayo, 1974, I; García Berrio, 1977-1980, II; Bell, 1944; Abellán, 1982.

inteligencia del hombre» (C. García, 1961, pág. 39) (26). De todas formas, el antecedente directo en España de Sánchez de la Brozas es Elio Antonio de Nebrija (27), del cual se declara directo continuador. Será útil leer las palabras del Brocense con respecto a esto en la presentación de la *Minerva:*

> lacebant itaque bonae litterae, quum abhinc annis centum noster Antonius Nebrissensis hos rebelles conatus est castigare. Sed adeo malum hoc radices egerat altas,ut innumeris monstris debellatis multo plura debellanda remanserit... Itaque quod ille non potuit tunc perficere, mihi forsitan perficiendum delegavit. (28).

Las dos obras principales de Nebrija son las *Introductiones latinae* (Salamanca, 1481) y la *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492); en ambas se nos muestra un Nebrija más filólogo que lingüista. Las *Introductiones* son un método para enseñar bien el latín según un orden racional que se apoya en la «auctoritas» y semejante intención, pero vuelta al castellano, informa también la *Gramática* (29) (la primera obra en español que propone una gramática en lengua vulgar). Sin embargo, si bien el Brocense se declara explícitamente continuador de Nebrija, creo que tal afirmación debe ser aceptada sólo hasta cierto punto y en el sentido de que el ilustre extremeño, aun partiendo de un origen común, sigue después caminos bastante diversos; es más, estoy plenamente de acuerdo con F. Riveras Cárdenas cuando afirma que el Brocense continúa la obra de Nebrija únicamente como perteneciente al mismo movimiento del viejo maestro:

---

(26) Importante es también el papel de Vives como humanista, por así decirlo, militante y seguidor de Erasmo en España; si recordamos que una de las acusaciones dirigidas al Brocense por la Inquisición (véase la nota 12) era precisamente la de ser «hereje, temerario... como los son todos los gramáticos y erasmistas», se ve claramente cuál podía ser el papel de los continuadores de Erasmo en un momento de fuerte presión intelectual del aparato eclesiástico.

(27) Sobre Nebrija cfr. *Miscelánea Nebrija,* 1946; Abad, 1982; A. Alonso, 1949; Asensio, 1960; Bahner, 1966; Bassols de Climent, 1945; Casares, 1947; Fernández-Sevilla, 1974; Galindo Romeo-Ortiz Muñoz, 1946; Gili Gaya, 1947; González Llubera, 1927; Lapesa, 1981; Olmedo, 1942; Quilis, 1980; Rico, 1978.

(28) F. Sánchez de las Brozas continúa después explicando anecdóticamente los hechos que le han llevado a asumir esta tarea.

(29) La obra se divide en un *Prólogo,* donde encontramos los problemas teóricos, y en cinco libros: 1. Partes de la Gramática y Ortografía; 2. Prosodia y Sílaba; 3. Etimología (Partes de la «oratio»); 4. Sintaxis y Estilística; 5. Reglas para los extranjeros que aprenden el castellano.

Las Introductiones Latinae y la Minerva representan dos métodos diversos de trabajo. Como indica Bassols de Climent, la actitud de Nebrija consiste en *describir* los fenómenos del lenguaje apoyándose en la *autoridad* de los grandes autores, mientras que el Brocense va a centrar su atención en la investigación de las causas que producen esos fenómenos. (Rivera Cárdenas, 1976, pág. 16).

La tercera marca distintiva de la lingüística renacentista ha de ser localizada en el estudio profundo de las lenguas nacionales. Hemos visto ya en España a Nebrija; para Francia se podría citar a Du Bellay con su *Défense et illustration de la langue française* (1549); a J. Dubois (Silvio), con su *Isagôge;* a Henri Estienne, con su *Conformité du langage français avec le grec* (1565); a A. Cauchie, con su *Grammatica Gallica* (1570); en Alemania la Reforma y la consiguiente versión de la Biblia desarrollaron una intensa problemática en torno a la lengua nacional (cfr. Rudolph Agricola); para Italia, la exposición sería demasiado compleja, baste en cualquier caso recordar las obras de Lorenzo de Medicis, de Pietro Bembo naturalmente, y de Sperone Speroni. Este cambio de dirección tiene un valor que va más allá del simple significado gramatical, y que yo llamaría filosófico; refiriéndose al Humanismo italiano, pero en un sentido que abarca un horizonte más amplio, K.O. Apel escribe con gran claridad:

Non sussiste alcun dubbio che l'idea di lingua propria dell'umanesimo, quale nelle pagine precedenti abbiamo cercato di documentare nelle sue origini e nei suoi aspetti normativi, in Italia fu commista il piú intimamente possibile con la scoperta occidentale della madrelingua. L'umanesimo potenziale e l'apertura al latino come lingua formativa conferirono già all'*instauratio* dantesca del volgare una normatività su scala europea. Ed anche l'affermazione ideologica e interpretazione teoretica della madrelingua... sono riservate all'umanesimo... Allo stesso modo è solo il sotteraneo legame fra le aspirazioni degli italiani e il risveglio della lingua nazionale e della cultura italiane... a conferire all'umanesimo linguistico del Rinascimento una nuova spitiruale capacitá plasmatica in confronto all'umanesimo del Medio Evo (Apel, 1975, pág. 245) (30).

---

(30) Para toda la cuestión cfr. Apel, 1963, cap. 7.

Un autor que en cierto modo resume todas las características vistas hasta ahora y que es importante tanto por el método general como por los análisis sobre lenguas concretas (el griego, el latín y una lengua vulgar, el francés) es Petrus Ramus, quien con dos obras sustancialmente paralelas, la *Dialectique* (1556) y la *Gramere* (1562), y con las *Scholae Grammaticae* (1595) se presenta como figura representativa para todo el Renacimiento, siendo doblemente interesante en tanto en cuanto junto a Scalígero y a Linacre forma la triada que ha influido de algún modo en el trabajo del Brocense (31). Con Ramus nos hallamos ante la propuesta de una gramática formal en la que será eliminada cualquier referencia al sentido en favor del simple funcionamiento abstracto de las formas; Chevalier (Chevalier, 1968) ha criticado este sistema tachándolo de ser capaz de realzar solamente algunas relaciones que señalan su funcionamiento; Robins ha resumido muy bien los principios que informan un trabajo de esta índole:

> Ramus escribió gramáticas del griego, del latín y del francés, y dejó constancia de su teoría gramatical en su *Scholae grammaticae.* Mientras que en su gramática del francés aprovechó las referencias al latín como recurso didáctico, mostró, no obstante, su respeto por las características individuales de cada lengua. Más que seguir una argumentación gramatical de tipo filosófico, que según él no salvó a los escolásticos de los barbarismos, resaltó la importancia de observar y seguir el uso de los clásicos en lo que concierne a estas lenguas, y a los hablantes nativos en las lenguas modernas. Sus descripciones y clasificaciones gramaticales se pueden considerar formales, ya que no se basan ni en la semántica ni en las categorías lógicas, sino en las relaciones existentes entre las formas reales de una palabra. (Robins, 1974, pág. 104).

2. LA ELIPSIS SANCTIANA: ¿UNA ANTICIPACIÓN DE LA GRAMÁTICA GENERATIVA?

Si los autores anteriores desempeñan un papel central en la definición epistemológica del estudio lingüístico y en la práctica concreta del análisis gramatical, la obra de Francisco Sánchez de las Brozas es, como ha sido anunciado al comienzo, igualmente importante y por muchos as-

(31) A propósito de las fuentes históricas es oportuno, en este punto, citar a Percival, 1971; cfr. además Hornedo, 1943.

pectos crucial; este relieve se debe, bien a un interés intrínseco de sus propuestas teóricas, bien al hecho de haber sido considerado de cuando en cuando como anticipador de Port Royal o como el último heredero de una larguísima tradición con orígenes bastante diversificados y problemáticos. Del Brocense será examinada en las páginas que siguen únicamente la teoría de la elipsis (32), se estudiarán en particular algunas interpretaciones modernas hechas sobre él y se propondrán luego algunas consideraciones personales. No creo necesaria la justificación de la elección de esta parte de la teoría sanctiana; no obstante, las siguientes palabras de Luis Michelena aclaran perfectamente el interés excepcional que desde los contemporáneos del Brocense hasta nuestros días ha revestido la problemática concerniente a la elipsis:

> En la doctrina de la elipsis se ha visto siempre, unas veces con admiración y otras con desdén, el núcleo del pensamiento lingüístico del Brocense —y refiriéndose a la obra de Constantino García—. Por ello, decir que a las anomalías o figuras de construcción *in genere* dedica éste el cuarto libro de la *Minerva,* da una idea inexacta de la misma distribución material de ese libro en que la elipsis se lleva claramente, aun en número de páginas, la parte del león. (Michelena, 1975, págs. 434-435).

En efecto, el libro entero está de algún modo tocado por la teoría de la elipsis, que es central no sólo en sentido cuantitativo, sino sobre todo en cuanto síntesis, ejemplo emblemático, de toda la argumentación sanctiana (cfr. Sánchez Barrado, 1919b).

Naturalmente, las interpretaciones recientes de la elipsis que contienen un cierto interés han nacido a continuación de la cita del Brocense hecha por Chomsky en *Lingüística cartesiana* y sobre todo en *El lenguaje y el entendimiento.* Chomsky se ocupa de Sánchez de las Brozas únicamente como precursor de Port Royal e incluso el concepto de elipsis es visto desde esa perspectiva; así, el Brocense chomskyano (33) ni siquiera es capaz de explicar plenamente el papel jugado por la elipsis en la teoría gramatical:

---

(32) Sobre la historia de la elipsis, cfr. Giuliani-Puglielli, 1975. Reservo para ulteriores trabajos la profundización de otras temáticas, como por ejemplo la relativa al problema de la alternativa entre empirismo y racionalismo.

(33) De aquel Sánchez de las Brozas al que Lancelot tributaba un largo y significativo elogio en el prefacio a la tercera edición de *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue latine.*

> No hay duda de que en su exposición del concepto de la elipsis como una propiedad fundamental del lenguaje, Sánchez dio muchos ejemplos lingüísticos que exteriormente guardan un estrecho paralelo con los que se usaron para desarrollar la teoría de la estructura profunda y superficial, tanto en la gramática filosófica clásica como en sus variantes modernas, que sin duda son más explícitas. Parece, sin embargo, que, en la intención de Sánchez, la elipsis tiene meramente la función de un instrumento para la interpretación de los textos. (Chomsky, 1980, pág. 30).

Refiriéndose a Huarte de San Juan (34), Chomsky sostiene que con Port Royal se intenta elaborar el segundo tipo de ingenio huartiano tratando de determinar cuáles son las características de la «inteligencia normal» (estamos, pues, en el ámbito psicológico); la elipsis de Sánchez de las Brozas, en cambio, es para Chomsky una simple técnica para interpretaciones textuales, útil como técnica, pero que no nos dice mucho acerca de la organización mental del hombre. Ciertamente, no era difícil descubrir que esta tesis era debida a una lectura superficial de la *Minerva* (por otra parte, no se puede pretender que Chomsky posea una erudición enciclopédica); bastaba a este propósito leer las primeras páginas de dicha obra para ver que el Brocense era un teórico verdadero y original. De esto se dio cuenta en 1969 Robin Lakoff (35), quien ha visto en las propuestas sanctianas algo mucho más importante de cuanto ha creído Chomsky: «his work [del Brocense] is interesting not only for its specific linguistic analyses, which will be discussed below, but more particularly for his general views of language as it is related to psychology» (R. Lakoff, 1969, pág. 357). Este papel fundamental del Brocense se demuestra en particular desde el primer capítulo de la *Minerva,* donde, según Lakoff, se exponen cuatro temas principales: 1) el lenguaje como producto de la mente humana y, siendo ésta racional, el lenguaje como «cosa» racional; 2) necesidad de explicaciones de los fenómenos gramaticales; 3) ausencia de accidentalidad en el lenguaje, y 4) irrelevancia de la autoridad en las consideraciones gramaticales. Para Robin Lakoff estos puntos son idénticos a los que elaboró la gramática de Port Royal; podríamos hablar, pues, de «lingüística sanctiana» con mayor propiedad de la que tendríamos usando la etiqueta de «lingüística carte-

---

(34) Huarte, 1977. Por otra parte profundamente malinterpretado, cfr. Arduini (en prensa).

(35) Cfr. Lakoff, 1969. Que esta recensión es hoy día totalmente actual lo demuestra su reimpresión idéntica —sólo faltan las primeras cuatro líneas— como artículo en el volumen misceláneo preparado por Parret, 1976.

siana». Este cuadro no ha sido comprendido por Chomsky, que ha hecho de Francisco Sánchez un lingüista aplicado y no un teórico;

> But since the *Minerva* is inaccessible to anyone who does not read Latin, Chomsky has been forced to rely on the judgments of writers like Sahlin (1928), some of whose comments on Sanctius demonstrate an amazing lack of perception, much like her lack of perception that Chomsky derides with reference to the GGR. But no one who takes the trouble to read Sanctius carefully could think of him as primarily a textual critic. (R. Lakoff, 1969, págs. 359-360).

Al considerar a Sánchez de las Brozas, Chomsky se deja desviar por las continuas citas de los clásicos, que pueden dar la sensación de un interés textual, no teórico, del gramático español; pero no es así; según Robin Lakoff, el primer capítulo, en particular, nos muestra cómo el interés del Brocense era sobre todo teórico, cómo era su intención determinar las causas (las explicaciones, para Lakoff) de la lengua latina. Es el mismo espíritu con que trabaja la gramática general y es un motivo más para afirmar la procedencia sanctiana de las consideraciones de Arnauld y Lancelot sobre la naturaleza del lenguaje. Robin Lakoff llega todavía más adelante en la valoración de la obra del Brocense al realzar no sólo un estrecho parentesco con la gramática general (con ventaja absoluta para el primero), sino también al sostener una verdadera naturaleza transformacional de la gramática sanctiana. La consideración de una base lógica para todas las lenguas es un claro indicio de este estrecho parentesco; tal base es, por otra parte, subrayada por dos conceptos fundamentales en Sánchez de las Brozas:

> One concept is the necessity of recoverability of deletion: one needs to be able to tell from the surface structure what was present in the deep structure. Second is the concept we have discussed at length above of the division between an underlying abstract structure (simple syntax) and superficial structure (figurative syntax). R. Lakoff, 1969, pág. 361).

Sobre la misma línea de Lakoff —subrayando por tanto la derivación de la gramática general a partir de la gramática sanctiana y el propósito de hacer hincapié concretamente en las estructuras lógicas dentro de su teoría del lenguaje— encontramos a Manuel Breva Claramonte con una serie de artículos y trabajos (que tienen su cumbre en la edición anastática de la *Minerva*) muy útiles para nuestros fines. Las estructuras lógi-

cas que el Brocense intenta fijar en su gramática son para Breva Claramonte una integración de los niveles histórico y lógico, prueba de ello es toda la teoría de la elipsis, en la que son necesarias tanto la razón como la «venerable antigüedad» para establecer las reglas de la gramática. Cinco son los criterios con los cuales son definidas las estructuras lógicas; «1) 'naturalidad', 2) semántica, 3) comparación de lenguas, 4) filosofía y 5) gramática» (Breva Claramonte, 1980b, pág. 354), además «en su teoría las estructuras lógicas sirven para simplificar la descripción y regularizar determinados fenómenos» (*ibidem,* pág. 355). Se considera a este propósito como ejemplo el modo en que el Brocense trata el relativo. Éste es colocado, siguiendo a dicho gramático, entre dos casos de un nombre, como en la oración «vidi hominem qui homo disputabat»; la estructura, por lo tanto, sería la siguiente: ... C_1 + relativo + C_2; dicha estructura es de gran utilidad en cuanto nos permite un elevado grado de generalización, pues somos capaces de obtener de aquélla todas las derivaciones posibles: «a veces falta el primer caso del nombre (antecedente), 2) a veces está implícito el segundo caso del nombre (consecuente), 3) a veces se hallan suprimidos los dos casos del nombre» (*ibidem,* pág. 355). Breva Claramonte también propone otro ejemplo (tomado del libro II, capítulo 9) bastante ilustrativo con respecto al modo sanctiano de resolver los problemas. La oración (procedente de las Sagradas Escrituras) sometida a examen es la siguiente: «Lunam et stellas, quae tu fundasti». La estructura lógica subyacente debería ser la siguiente:

...Lunam et stellas, quae negotia tu fundasti
F(rase)
negotia
C_1 + relativo + C_2

o bien negotia (C_2), que no aparece pero que la «grammmaticae ratio» hace necesaria, explica la oración anterior y el motivo profundo de aquel «quae» neutro justificado por los gramáticos (anteriores al Brocense y contemporáneos del mismo) como absorción de los femeninos «Lunam et stellas».

El último autor que conviene considerar brevemente es Keith Percival, el cual en un trabajo con el indicativo título de «Deep and Surface Structure Concepts in Renaissance and Medieval Syntactic Theory» (cfr. Percival, 1976) asume una posición aún más marcada que la de Robin Lakoff a propósito de la proximidad entre el Brocense y la gramática generativa, posición que de cualquier modo está en la misma línea de

las anteriormente analizadas. Baste aquí citar el siguiente fragmento sintetizador de todo el modo de tratar la gramática renacentista (además de Sánchez de las Brozas, también Valla, Scalígero, Linacre, etc.):

> Parallels between Sanctius' grammatical Theory and transformational grammar are clear and have been discussed by Robin Lakoff; I shall therefore not pursue the point further. On one issue I find myself in disagreement with Dr. Lakoff. Sanctius did not, it seems to me, view ellipsis as a species of interpretation rule only, as she appears to imply. The two notions 'ellipsis' and 'restoration' are complementary: a set of ellipses converts an underlyng non-figurative construction, and restoration does exactly the opposite. *Sanctius' concept of ellipsis is therefore closer to the modern notion of transformation than Dr. Lakoff would have us believe* (el cursivo es mío). (Percival, 1976, pág. 243).

Naturalmente no es posible hacer menos que considerar bastante útiles e iluminantes los análisis realizados por los estudiosos que acabamos de ver, pero, por lo que a mí respecta, alimento algunas dudas de fondo que quiero exponer de modo breve aquí. En primer lugar, una observación metodológica: me parece que los autores citados modernizan demasiado unas concepciones que no son modernas (36), juegan, en definitiva, con excesiva facilidad a una historiografía de la anticipación no siempre válida. Hay que saber distinguir nítidamente en la historia del pensamiento (y por tanto también en la historia de una ciencia), a fin de evitar demasiadas confusiones, dos planos fundamentales: 1) el *planteamiento* de los problemas y 2) la *resolución* de los problemas planteados. Desde hace milenios los hombres se plantean las mismas

---

(36) Breva Claramonte reconoce en parte este hecho en una nota de uno de sus artículos, pero todo lo reduce a una cuestión terminológica (Breva Claramonte, 1980a, pág. 45): «I could be accused of avant-guardism for employing expression such as 'logical', 'deep', 'underlying structure' as well as 'surface' and 'superficial structure'. More traditional terms would be 'simple' and 'figurative' construction or 'natural' and 'artificial' syntax or 'logical' and 'illogical' language. However, the former set of expression has been frequently used in recent literature discussing the work of Sanctius and others...». Donde, en mi opinión, no es totalmente verdadero que «simple» y «figurative» correspondan a «surface» y «superficial structure», respectivamente. Los términos no son meras etiquetas, sino que implican una complicación más profunda (que con frecuencia coincide con el universo entero de una ciencia), y donde la apelación a Chomsky y a otros para legitimar la operación es, en cambio, reveladora del mismo error chosmkyano, que consiste en aproximar puntos particulares de teorías muy lejanas entre sí en el tiempo (cfr. Arduini (en prensa)).

preguntas; en los campos más variados las interrogaciones de base, las preguntas fundamentales, no cambian y vuelven a plantearse a cada generación de estudiosos. Son éstos los problemas filosóficos que angustian a las diversas ciencias teóricas y que parecen inadheribles a cualquier explicación o teoría. No sucede lo mismo, naturalmente, para las respuestas que los hombres dan a aquellas cuestiones siempre idénticas (37). El hombre, el hombre histórico, resuelve en cada época de modo diverso los problemas planteados (así como con frecuencia una misma época da más respuestas a la misma pregunta) según un esquema que podría ser perfectamente el adelantado por uno de tantos historicismos. Es probable, de todas formas, que algunas respuestas, aun lejanas, puedan parecerse, que tengan algunas consonancias, algunos puntos en común, pero no serán nunca las mismas, condicionadas como están por los más diversos accidentes históricos, y siendo en el fondo diversas no podrán ni siquiera ser conmensurables, superponibles recíprocamente; los sistemas teóricos históricamente determinados escapan por consiguiente a una confrontación y el acercar teorías lejanas entre sí —como, por ejemplo, la teoría aristotélica del ímpetu y la mecánica newtoniana— es más bien fuente de error seguro. Por todos estos motivos considero que hay que acoger críticamente y con grandes reservas la exposición de Keith Percival o la de Robin Lakoff, quien, a fin de cuentas, no hace otra cosa que adelantar el comienzo de la gramática generativa desde Port Royal al Brocense o quizá todavía antes (38). Lo mismo puede decirse a propósito de Breva Claramonte y de su intento de ligar nociones como la de estructura profunda y estructura superficial a una teoría gramatical del siglo XVI (con todo cuanto de problemático conlleva tal período) (39). A mi juicio, la cuestión de la elipsis, así

---

(37) Respuestas que crean otras preguntas y por consiguiente nuevas respuestas, es decir, todo el aparato de afirmaciones teóricas que posee una ciencia normal. La crisis puede sobrevenir en este punto por dos motivos: 1) porque en la secuencia «pregunta-respuesta-pregunta...» una pregunta o una respuesta producen reflexiones sobre las preguntas o respuestas anteriores, o bien 2) porque la pregunta inicial de base es propuesta de nuevo (tal vez con una formulación diferente) para dirigir la investigación en un sentido completamente diverso del representado por la vieja secuencia «pregunta-respuesta». Lo cual significa que durante el estado «normal» de una ciencia ésta pierde el interés por las preguntas básicas —se limita a resolver los rompecabezas particulares— mientras que en el momento de crisis todo vuelve a ser puesto en juego, con un movimiento que puede proceder de arriba (invalidando la respuesta primitiva) o de abajo (porque se traba el mecanismo pregunta-respuesta).

(38) «Where does transformational grammar really begin?» se pregunta en efecto Robin Lakoff al final de la recensión sugiriendo que se pueda retrodatar incluso antes del Brocense.

(39) Críticas análogas deberán ser hechas a Chomsky, Chevalier, Salmon, Padley, etc.

como toda la gramática sanctiana (y se podría decir renacentista), está conectada con problemas muy particulares e históricamente fechados, difícilmente separables. Al describir sucintamente las propuestas elaboradas por determinados autores de la época se han visto algunas cosas; otros puntos que interesan son las relaciones con las gramáticas medievales, la disputa entre platonismo y aristotelismo, la cuestión de la pedagogía renacentista, todo el difícil tema de la influencia de Erasmo en Europa. Creo que solamente considerando la gramática renacentista por lo que es, sin dar saltos de siglos o juntando lo injuntable, puede aquélla todavía comunicarnos algo, naturalmente no en las soluciones particulares, sino para aquella historia de las ideas lingüísticas que tanto puede ofrecer en cuanto a la definición de nuestra disciplina.

3. LA ELIPSIS.

3.1. Escribe Keith Percival (40):

> Briefly, Sanctius took his theory of ellipsis from Thomas Linacre's 'De emendata Structura Latini Sermonis' (1524) and his basic metaphysical and syntactic notions from Julius Caesar Scaliger's 'De Causis Linguae Latinae' (1540). (Percival, 1976, pág. 243).

Habría que añadir en dicho cuadro a P. Ramus, cuyo trabajo de formalización de las lenguas francesa, latina y griega tiene una cierta influencia sobre el Brocense, quien sin embargo transfiere a un nivel más abstracto la disposición general. Por lo que se refiere en particular a la elipsis, Keith Percival da un cuadro muy preciso de las influencias, que son múltiples:

> The same theory with the same terminology had been stated in the 'De Emendata Structura' of Thomas Linacre sixty years earlier, and we know that Sanctius was familiar with Linacre's work. Moreover, subaudition, the notion basic to the theory of ellipsis, had been a familiar concept in grammatical analysis at least since the Alexandrian period. Lorenzo Valla already provides

(40) Que he criticado por el intento de aproximar la gramática generativa y la teoría del Brocense, pero que es de gran interés en punto a los antecedentes de este último.

full fledged Sanctian analysis of understood elements. (ibidem, pág. 248) (41).

Pero ¿qué es exactamente la elipsis según el Brocense? La definición más precisa y argumentada a este propósito la encontramos en el libro IV de la *Minerva,* cuyo título es «De figuris constructionis»; he aquí las palabras del Brocense:

> Ellipsis est defectus dictionis, vel dictionum ad legitiman constructionem, ut *Paucis te volo; Noctuas Athenas.* Terent. *Ego ne illam? quae illum? quae me? quae non?* Ubi Donatus; *Ellipsis est, et Aposiopesis;* quasi dicat, si ad Grammaticam spectes Ellipsis est vocum; si vero ad Rhetoricam, Aposiopesis, id est, reticentia, et abruptio sermonis. *(Minerva,* libro IV, 2).

La elipsis es, por tanto, ausencia de algo, de una o de varias palabras; cometido del gramático es propiamente el de *suplir* tal ausencia, en otras palabras llenar los vacíos presentes en la oración. Aquí es ya evidente la diferencia con Valla; éste debe resolver sobre todo problemas estilísticos y la elipsis es un artificio que permite la brevedad, una mayor concisión en la expresión de los conceptos (42); en cambio, el Brocense tiene muy cercanos los problemas gramaticales (como él mismo recuerda citando a Fabio: «aliud est Latine, aliud Grammatice loqui»), la elipsis es útil para aclarar mejor la oración e incluirla dentro del esquema «racional» que explica la lengua. Simplificando podríamos decir que Valla «enseña» a elidir y Sánchez de las Brozas a suplir. En esta oposición —estilística vs. gramática— está también la fuerza argumentativa sanctiana contra aquellos que se oponen al uso de la elipsis en los análisis de las oraciones; estos «expertos de la lengua latina» sostienen en efecto:

> nihil esse supplendum: nam si supplendum est; *Ego amo Dei,* et *Ego amo Deus,* erunt Latinae phrases; quia illic deest, *praeceptum;* hic autem, *quae praecepit*» (*Minerva,* libro IV, 3).

---

(41) Igualmente con relación a la elipsis, Keith Percival propone el cotejo de los pasajes siguientes:

«Ellipsis est deffectus dictionis vel dictionum ad legitimam constructionem»; Sánchez de las Brozas.

«Est enim eclipsis dictionis ad legitimam constructionem necessariae in sensu defectus...»; Linacre.

(42) Lo cual, por lo demás, es verdadero también para el Brocense, cfr. Libro IV, 1.

Carecen éstos, sin embargo, de sentido común, y aquí encontramos uno de los fragmentos fundamentales para la interpretación de la elipsis como algo complejo, profundamente conectado con una filosofía general del hombre y de la historia:

> Ego illa tantum supplenda praecipio, quae veneranda illa supplevit antiquitas, aut ea fine quibus Grammaticae ratio constare non potest. (*Minerva, ibidem).*

Este doble valor histórico y racional (prefiero este término, que es el usado por el Brocense, al término «lógico») ha sido advertido por muchos intérpretes sanctianos; últimamente Breva Claramonte ha realzado su importancia intentando insertarlo dentro de su interpretación generativa de la *Minerva.* Pero el camino a recorrer es, a mi juicio, diverso; Breva Claramonte llama «deep structure» a esta integración de un nivel histórico y racional; no vamos a repetir aquí en qué consiste la «estructura profunda» (43) chomskyana, tratemos en cambio de analizar la última cita del Brocense («Ego illa tantum supplenda praecipio...») y de ver cuál es su verdadero significado. Los dos términos que hay que examinar son, naturalmente, «antiquitas» y «ratio»; captar el valor de ambos significa estar en el buen camino para la realización de un correcto trabajo interpretativo de la elipsis. Advertimos en primer lugar que la «antiquitas» debe ser rigurosamente sometida a la «ratio»:

> Haec tam multa invitus cogessi, contra morosos quondam, qui quum in Grammatica rationem explodant, testimonia tantum doctorum efflagitant. An non legerunt Quinctilianum, qui *sermonem constare ratione, vetustate, auctoritate, consuetudine* scripsit? Ille igitur non rationem excludit, sed in praecipuis enumerat... Usus porro fine ratione non movetur, alioqui abusus, non usus dicendus erit... Reliquum est igitur ut omnium rerum ratio primum adhibeatur; tum deinde si fierit poterit, accedam testimonia, ut res ex optima fiat illustrior. *(Minerva,* libro I, 1).

La «ratio», por consiguiente, es sin duda un punto de partida; la antigüedad, la autoridad y el uso son una confirmación de lo que la razón ya ha demostrado (Abad, 1982). Intentamos ahora captar rápidamente (y me doy cuenta de ello, insuficientemente) el contexto cultural en el que

---

(43) Si bien en la actualidad la expresión «estructura profunda» ha sido abandonada en favor de la más precisa «indicador sintagmático». Cfr. los trabajos de Chosmky a partir de *Reflexiones sobre el lenguaje;* cfr. Scalise, 1981, pág. XLI (nota 25).

el concepto de «ratio» (44) había calado, es decir, tratamos de hallar qué podía entender un hombre del siglo XVI (como el Brocense) cuando utilizaba este término tan controvertido. A fin de despejar en seguida de similitudes ambiguas el campo, diremos que indudablemente el contexto cultural humanístico-renacentista no es el que sirve de fondo al moderno racionalismo (45). Platón y Aristóteles son los dos goznes en torno a los cuales gira la especulación renacentista (y ambos filósofos serán importantes puntos de referencia en la *Minerva*); un Platón que, tras el parcial desinterés de la Edad Media, es de nuevo estudiado con profundidad, y un Aristóteles que, después de haber sido hondamente criticado (de Valla a Ramus), se intenta reconstruir y releer filológicamente; sobre todo, un Platón y un Aristóteles que, una vez superadas las contraposiciones del primer Humanismo, encuentran a continuación (recordemos, por ejemplo, a Pico della Mirandola y a Pomponazzi) una cierta posibilidad de acuerdo y terminan por confluir, con sus tradiciones, dentro del mismo universo filosófico (46). Los problemas que el aristotelismo y el platonismo del siglo XVI intentarán resolver afrontando disputas cada cierto tiempo, son múltiples y complejos, y están tan enlazados entre sí que necesitan una exposición aparte; tal empresa, obviamente, es aquí imposible, pero pienso que puede ser de interés intentar hacer una simple relación de las problemáticas que hay en juego; se verá así cómo, al ser éste el contexto en el que era usado el término «ratio», cualquier llamada de los modernos es cuando menos improbable.

En primer lugar hallamos cuestiones de orden teológico (libre albedrío, fe y razón, problema del alma, etc.); para ilustrar cómo justa-

---

(44) Impracticable —sería necesaria una investigación aparte— es intentar aquí una reconstrucción exacta del concepto de «ratio» en el siglo XVI; no obstante, creo que las pocas y parciales indicaciones aquí ofrecidas pueden ser suficientes para los fines que nos interesan.

(45) Vasoli, 1968, escribe modélicamente: «Termini come 'empirismo' o 'razionalismo', 'induzione' o 'deduzione' cosí spesso sprecati nonostante tutte le buone intenzioni, hanno ormai un significato storico ben preciso che esula dai temi e dagli argomenti cari ai dialettici umanisti. Sicché appare perfettamente inutile discettare, come è stato fatto con molta serietà, intorno alle origini di questi atteggiamenti di pensiero, individuate magari in certe pagine di Melantone o di Ramo»; exposición que sirve naturalmente no sólo para los dialécticos, sino también para los gramáticos (pág. 638).

(46) «Questa ondata di ispirazione platonica che traversa tutto il '500, pervadendo il dominio delle lettere e seducendo i poeti non meno dei filosofi, era ben lungi da ogni intolleranza antiaristotelica. L'Aristotele della *Nicomachea,* che celebrava ultima perfezione dello uomo il puro contemplare, si accordava perfettamente con la contemplazione platonica» (Garin, 1975, págs. 148-149).

mente el concepto de razón podía ser puesto en correlación con este orden de problemas, considérese el siguiente paso del «platónico» Ficino:

> Il furore divino è una certa illustrazione della Anima razionale, per la quale, Dio, l'anima de le cose superiori a le inferiori caduta, senza dubbio de le inferiori a le superiori ritira. La caduta della Anima da un principio dell'universo infino a' corpi, passa per quattro gradi, per la mente, ragione, oppenione e natura. Imperocché essendo nell'ordine delle cose sei gradi, de' quali il sommo tiene essa unità divina, lo infimo tiene il corpo: ed essendo quattro mezzi i quali narrammo, è necessario qualunque cade da'l primo insino a l'ultimo, per quattro mezzi cadere. (Ficino, 1914, orazione VII, cap. XIII).

Encontramos seguidamente en esta especie de catálogo de los problemas discutidos en el ámbito renacentista (aristotélico-platónico) la disputa sobre la astrología (Pomponazzi, Pico, Ficino) y la nueva concepción de la naturaleza (47); toda la cuestión concerniente a la filosofía del amor y a la metafísica del amor; los estudios morales y la alternativa entre vida activa y contemplativa; asimismo las discusiones en torno al «Trivium». En qué medida todo esto está extremamente concatenado y juega un papel decisivo en los campos más diversos se puede deducir, por ejemplo con respecto a la iconología, de la evolución de los iconos simbólicos desde la Edad Media al Renacimiento según lo que ha escrito Gombrich (Gombrich, 1978).

¿Qué podría ser, pues, la razón para el Brocense? Probablemente, al igual que sucede en la tradición clásica desde la Grecia antigua, también en este caso razón se opone a opinión, siendo la segunda una perezosa confianza del hombre en los sentidos más inmediatos mientras que la primera somete a verificación las verdades recibidas. Siguiendo a los autores modélicos y relacionando o ignorando incluso las contradicciones reales, la razón, como para Platón, permitirá el conocimiento perfecto de la realidad de las ideas después de que, por medio de la ascesis, el hombre se haya liberado del estorbo de los sentidos; como para los neoplatónicos (cuya tradición continuará en la Escolástica y aun des-

---

(47) A propósito de Pomponazzi y de su modo de explicar las «differenti specie di predizioni e di fenomeni miracolosi» relativas a la astrología y a la magia, escribe E. Cassirer: «Questa verità [de los fenómenos] gli sembra garantita dall'*esperienza,* e quest'ultima il filosofo critico deve semplicemente accoglierla, senza modificarne il contenuto» (Cassirer, 1974, pág. 165).

pués) el intelecto divino declina a razón en el momento en que da forma al mundo, la razón estará, pues, constreñida, a causa de su imperfección, a avanzar lentamente por el difícil camino del proceso discursivo; en fin, como para Aristóteles, el hombre es el único animal dotado de razón, la cual no será otra cosa que la capacidad de recibir las esencias de las cosas (ideas) desde una inteligencia activa, la única capaz de comunicárselas a través de la percepción de los sentidos (48).

Después de haber visto, si bien mediante breves alusiones, que el concepto de «ratio» no puede ser identificado «in toto» con aquella razón a la que apelan los lingüistas contemporáneos (más de cuatro siglos no han pasado en balde) volvemos a considerar la elipsis sanctiana concluyendo la parte de peroración en favor de la elipsis con las siguientes palabras del Brocense:

---

(48) Para cerrar este intento parcial de contextualización del concepto de «ratio», me gustaría —se me excusará el vicio ecléctico y la larga cita— proponer en las palabras de Cesare Ripa la representación iconológica que precisamente de la razón tuvo el siglo XVI (la primera edición de la *Iconologia* de Ripa es de 1599, pero evidentemente recoge la problemática total del siglo XVI):

«RAGIONE.

Una giovane, armata, con la corona d'oro in capo, et le braccia ignude, et nella destra mano tenga una spada, et con la sinistra un freno, col quale affrena un Leone, sarà cinta d'una candida benda, dipinta tutta con note d'Arithmetica.

Questa virtú è domandata da Theologi forza dell'Anima, per essere la Regina, che da le vere et legitime leggi à tutto l'huomo.

Si dipinge giovane armata, perché è difesa et mantenuta dal vigore della sapienza, si piglia molte volte presso gli Antichi, l'armatura esteriore, come nel significato di Pallade, et in altri propositi.

La corona d'oro, che tiene in testa, mostra, che la ragione è sola bastante à far scoprire gli huomini di valore, et dar loro splendore, fama, prezzo, et chiarezza, ne è cosí singolare l'oro fra metalli, ancorché sia il piú pregiato, che è piú singolare non sia frà le potenze dell' anima nostra questa, che dimandando Ragione, la quale hà la fede sua nella piú nobile parte del corpo, et ove hà l'anima maggior vigore all'operare.

Per le braccia ignude, s'intendono l'opere, le quali quando hanno principio dalla vera ragione, non hanno macchia, ò sospetto alcuno, che le veli, ò le adombri; talche non si veda immediatamente vera, et perfetta virtú.

La spada è il rigore, che bisogna adoprare alla ragione, per mantenere netto il campo della virtú da vitij predatori de' beni dell'anima; et à questo proposito disse Christo Signor nostro, *Non veni pacem mittere in terram sed gladium;* perche tutta la sua dottrina, non fú ad altro diretta, che à fare la disunione de vitij già invecchiati nell'anima, dalla virtú, per mezzo della ragione illuminata dalla sua gratia.

Il freno in bocca del Leone, ci nota il senso soggiogato, et sottomesso ad essa, il quale per sè stesso, è ferocissimo, et indomito.

Le note di Arithmetica sono poste, perché con queste si fanno le ragioni in detta arte, che provano le cose reali, come con la ragione, che stà nell'anima, si prova, et si conosce tutto quello, che appartiene al ben nostro» (Ripa, 1618, II parte, págs. 436-437).

Multam etiam Grammaticae ratio nos cogit intelligere quae, si apponerentur, latinitas elegantiam disturbarent aut sensum dubium facerent... Alia rursus videmus desiderari, quae sine vitio suppleri nequerunt, et tamen Grammatica necessitas supplebit... Liceat iam nobis per Grammaticos thesauros Ellipseos aperire, sine quibus iniuriam facit Latino sermoni, qui se Latinum audet nominare. (*Minerva,* libro IV, 3).

3.2. Damos ahora las reglas que Sánchez de las Brozas antepone a la larga casuística de las diversas posibilidades en las que encontramos la elipsis (49).

REGLAS GENERALES

Nombre: siguiendo a Platón y a Aristóteles, el Brocense afirma que, no siendo posible tener una oración sin nombre y verbo, un nombre solo no tendrá significado y tampoco un verbo. Ejemplos: en *currit, flatur, sedetur,* faltan *cursus, flatio, sessio.* Lo mismo sucede para todos aquellos verbos que son llamados impersonales pasivos, para los verbos de naturaleza *(pluit, ningit, lucescit),* y para *miseret, taedet, pudet, piget* y *poenitet.*

Acusativo (nominativo en la voz pasiva): se sobreentiende el acusativo en aquellos verbos que son llamados absolutos (pero son simplemente activos) como *curro, ambulo, sedeo,* para los que está sobreentendido *cursus, ambulatio, sessio.* Se omite el acusativo para evitar el pleonasmo, pero será necesario con la presencia del adjetivo; ejemplo: *hila-*

---

(49) Está dividida del modo siguiente: elipsis de los nombres y participios (se ofrecen los nombres y los participios sobreentendidos, desde «acinus» a «uxor»); elipsis de los verbos (relación de verbos sobreentendidos); elipsis de las preposiciones («Praepositionum Ellipsis duabus regulis continetur. Prima: *Nullus non ablativus a praepositione pendet;* Altera: *Accusativus, qui nec sit infiniti suppositum, nec activorum appositum, a praepositione pendet»);* elipsis de la preposición en nombres de ciudad, provincia e isla; «de ablativo quem falso absolutum vocant»; elipsis de las preposiciones de instrumento; de las del comparativo y de las de precio; elipsis de *a* o *de* en los verbos de abundancia y escasez; elipsis de otras preposiciones; elipsis de adverbios y conjunciones. Sigue después, dentro del libro IV, un examen del zeugma, del pleonasmo, de la silepsis, del hipérbaton y de la antiptosis. Cierran el libro los siguientes epígrafes: «De ellipsi praepositionis, katà, id est, *iuxta,* vel *secundum,* vel *per*»; «unius vocis unica est significatio»; «de analogia significationum»; «exploditur grammaticorum antiphrasis»; «responsio ad quaedam obiecta»; «Lectori»; y finalmente el famosísimo «Qui latine garriunt, corrumpunt ipsam latinitatem».

rem vitam vivis. «Itaque omnia verba sunt activa, aut passiva: nam teste Aristotele, omnis motus aut actio est, aut passio, nihil medio est» (50).

Infinitivo en lugar del nombre: en caso de que falte el nombre verbal recurriremos al infinitivo del mismo verbo para evitar indicar el agente cuando esto es imposible: «nam si Cato vivit, *vitam vivit,* vel *vivere;* et *placet placere:* et *vadit vadere; pergit pergere;* et *caret carere».*

El nombre mismo: cuando después del verbo sustantivo hay un adjetivo o un genitivo es necesario sobreentender el mismo nombre; ejemplo: *hoc pecus est regium;* es decir, *hoc pecus est pecus regium.* Además:

> Ubi genitivus ab adiectivo videtur discrepare, praecipiunt isti [los gramáticos] esse Graecismum aut Antiptosim; ut, *multos militum amisit,* id est multos milites... Sed non ita est; nunquam enim adiectivum sine substantivo erit; supplendum igitur idem nomen. Livius libr. 9 dec. 4. *Neque earum rerum ullam rem, in quas iureiurando obligati erant, in se, aut in alios admiserant.*

Ex numero: el nexo «ex numero» se sobreentiende en toda construccion partitiva con verbos o adjetivos posesivos, comparativos, superlativos, numerales o de cualquier modo que aparezca el genitivo: *hispanorum alii vigilant alii student, quidam boni, quidam mali, quidam fortiores, alii fortissimi,* i.e. *ex numero hispanorum.* O bien: *Censor maxime, principumque princeps,* «Unde licebit exibilare Grammatistas, qui pueris inculcant superlativa regere genitivum, et comparativa inter duo...» (51).

Ego, tu, nos, vos: construcción de mayor elegancia es no expresar en la primera y segunda persona el sujeto. Esta llamada casi valliana a la elegancia no resultará extraña solamente si se tiene en cuenta la extrema problematicidad de las teorías gramaticales del siglo XVI; es un motivo más para no hacer del Brocense un lógico férreo o para no modernizarlo demasiado.

---

(50) De este modo, la elipsis es aclarada mejor gracias a una afirmación general de Aristóteles.

(51) «Ridicula vero sunt quae inculcat Valla de, *unus* et *solus* lib. 3. cap. 67. esse scilicet nomina duo ex natura superlativorum, regereque genitivum... Rectius Thom. Linacer lib. 6. *Nomen,* inquit *cum praepositione deest, ut ante tales genitivos. Animalium, fortiora, quibus est sanguis crassior: subauditur enim de numero, vel ex numero».*

Me, te, se: no se expresan *me, te, se,* cuando la acción recae sobre el sujeto mismo; ejemplo: *nox praecipitat; hyema adventat, bene habet.*

> Nec verum est quod docet Servius et alii Grammatici, esse aliqua verba activa pro passivis posita, ut *nox praecipitat,* pro praecipitatus; et *volventibus annis,* pro volutis etc. Immo vero deest *se,* ut recte docet Linacer.

Del mismo modo deben entenderse *pluit, ningit, serenat, tonat;* i.e. *pluvia pluit se* o *pluvia pluvit pluviam.*

Genitivo: se calla no sólo el nombre (del cual con frecuencia depende un genitivo) sino incluso el genitivo que podría ser expresado:

> Qua de re est elegantissimum Ciceronis locus, qui nostram supplendi doctrinam maxime illustrat, in 2. lib. Natu. Deorum; *sed id, inquit, praecise dicitur, ut quis dicat, Atheniensium rempublicam consilio regi, desit illud, Areopagi; sic quum dicimus, providentia mundum administrari.*

3.3. Tras haber visto de cerca el método del Brocense al abordar los problemas relativos a la elipsis reconsideramos ahora, antes de concluir proponiendo ejemplos concretos del uso sanctiano de la elipsis, el análisis adelantado por Breva Claramonte con respecto al tratamiento del relativo en la *Minerva.* Confrontamos a continuación el fragmento con el que Breva Claramonte abre su exposición sobre el relativo con el fragmento inicial de Sánchez de las Brozas al que aquél se refiere:

> Underlying structures simplify the description of Latin, i.e., they reduce the number of rules and show the regularity of certain phenomena which at first sight appear anomalous. This is the regularity of the originally logical language, which in my opinion he was attempting to reconstruct. (Breva Claramonte, 1980a, pág. 51) (52).

> Rogabit aliquis, cur in arte Grammatica non proposuerimus pueris aliud esse relativum substantiae, aliud accidentis; rogabo ego illos cur velint artes confundere, et facere ut ne intelligendo nihil intelligant. Haec et alia multa sustuli, quae ad Grammaticum, etiam perfectissimum, nihil attinet: satis est enim grammatico scire, *Tantus, quantus; Talis, qualis; Tot, quot* esse nomina adiectiva, nullamque habere relationem, nisi dialecticam, ut *pater, filius, discipulos, magister. (Minerva,* libro II, 9).

Estos dos comienzos ya muestran, pienso, el abismo conceptual que separa ambas posiciones; en cualquier caso resulta clara la posición del Brocense, para el cual, como gramático, es suficiente saber que «tantus, quantus» son adjetivos, y así sucesivamente (53). Breva Claramonte sostiene que el Brocense quiere reconstruir el lenguaje lógico originario, pero parece ignorar que cuando el gramático extremeño habla de lengua primera o de lengua originaria entiende la lengua adánica «cualquiera que ésa sea», y dudo, llegado a este punto, que sea posible *un acercamiento no sólo a la gramática generativa, sino a cualquier hipótesis moderna.*

Con respecto al problema de la interpretación del relativo, hemos visto anteriormente cómo lee Breva Claramonte la propuesta sanctiana, pero no hemos escuchado la voz del Brocense; hagámoslo ahora:

> Diximus itaque, relativum collocari inter duos casus nominis unius, ut *vidi hominem, qui homo disputabat.* Hunc loquendi modum taxat D. Hieronymus *in Ruffinum;* sed multa sunt testimonia quae nostram regulam confirmant.

y tras ofrecer una larguísima serie de ejemplos:

> solet in relativo deesse primus casus, aliquando secundus, nonnunquam ambo simul.

---

(52) Breva Claramonte coloca en este punto una nota (11) en la que expresa que un pasaje del libro I adquiere significado en este contexto; propone para dicho pasaje la siguiente traducción inglesa: «Undoubtedly the logic of all things and also of words can be reconstructed. If one is asked about this logic, let us say if we do not know, that we do not know rather than asserting continually that there is no logic» (Breva Claramonte, 1980a, pág. 55). El texto original es el siguiente: «Non igitur dubium est, quin rerum omnium, etiam vocum, reddenda sit ratio; quam si ignoraverimus rogari, fateamur potius nos nescire, quam nullam esse constanter affirmare» (libro I, 1). En mi opinión, es arbitrario traducir «ratio» por «logic»; mientras este último término tiene un significado muy moderno, definido de manera precisa, el término sanctiano es bastante más genérico e impreciso y en todo caso se refiere a un concepto de razón diverso del de la lógica actual o de la lingüística formal.

(53) «La gramática tiene un objeto de estudio preciso, distinto del de la filosofía, historia, etc. (afirmación en la que se detiene durante todo el capítulo segundo del libro primero)... Refiriéndose al mismo tema, en otra ocasión llega a negar que sea ocupación del gramático el estudio de las significaciones. Ello sería propio del filósofo» (Riveras Cárdenas, 1976, pág. 19). El estudio de las relaciones lógicas es aceptado en una segunda etapa, pero como algo distinto del estudio gramatical, cfr. además García Salinero, 1973, págs. 441-442.

Éste es el texto del Brocense; siguiendo a Breva Claramonte podemos sintetizar tal explicación con la fórmula «... C_1 + relativo + C_2...» y es también adecuado recordar el buen grado de generalización alcanzado, pero francamente me parece excesivo hablar de estructura profunda o de estructura lógica. El Brocense quiere determinar las «causas» de la lengua latina, las «causas», es decir las «razones» (y sobre este término ya he dicho algo), lo que no quiere decir necesariamente «estructuras lógicas», concepto que, al contrario, debía estar bastante lejano, en su acepción moderna, de la mente de un gramático del siglo XVI (las estructuras lógicas son para el Brocense, a lo sumo, las categorías lógicas en sentido aristotélico). La elipsis es un instrumento óptimo para este fin, puesto que nos explica lo inexplicable o cuanto hasta entonces había sido explicado demasiado intuitivamente y además nos permite obtener un esquema general que evite soluciones «ad hoc»; el «racionalismo» del Brocense está todo aquí: «El hombre está dotado de razón y en todo lo que realiza ha de observar la operancia de ese elemento constitutivo de su propia esencia» (Riveras Cárdenas, 1976, pág. 18). Hallamos aquí, además, el verdadero significado del nombre dado a este libro de gramática: Minerva, Palas Atenea, diosa de la inteligencia, de las artes y de las ciencias, hija de Metis, la mente, y de Zeus que la dio a luz, adulta, de su propia cabeza. Pretendo con esto decir que la elipsis sanctiana es sin duda mucho más que un puro artificio para el análisis textual (como es para Chomsky), pero al mismo tiempo es mucho menos que un medio para obtener estructuras profundas en sentido moderno; es, más simplemente, un instrumento, bastante potente para una gramática del siglo XVI, de «racionalización» de los datos lingüísticos.

3.4. Concluyo proponiendo a título de ejemplo algunos casos de la utilización sanctiana de la elipsis en los nombres, verbos, preposiciones, adverbios y conjunciones.

ELIPSIS DE NOMBRES Y PARTICIPIOS

Arbor. «*Delphica laurus, tarda morus, patula fagus,* subaudi arbor; nam nomen generale rectius subauditur aliquando additur».

Ars, scientia. Falta *ars* en las palabras: *grammatica, rhetorica, dialectica.*

Foemina. «*Boves meas, canes gravidas,* cum legimus, ne credamus

Grammaticis, nomina communia doubus, maxima cum ignorantia sunt commenti, sed subintelligamus *foeminas*...»

Homo. Falta *homo* en los adjetivos masculinos puestos en modo absoluto; ejemplos: *tu es miser, ego sum salvus, Petrus est albus.*

Urbs, oppidum. «Narbo ex terminatione masculinum est, ut Sulmo et Hippo, vel Hippon. Sed *barbara Narbo,* subaudi, *urbs; magna Tarentum,* supple, *urbs*».

ELIPSIS DE VERBOS

Est. Con frecuencia se sobreentiende el verbo *est;* ejemplo: *Quid graculo cum fidibus,* es decir, *est.* Cuando encontramos la partícula *vae,* ésta no rige (como creen los gramáticos, escribe el Brocense) el dativo siguiente, sino que es sobreentendido el verbo *est;* ejemplos: *malum tibi; vae tibi;* etc.

Coepit. Se dice que el infinitivo tiene valor de imperfecto; ejemplo: *populus ea mirari,* es decir, *mirabatur;* mejor sería afirmar que falta *coepit.*

Verbo incierto. «In Aposiopesi Rhetorum incertum verbum eleganter deest. Terent. *Ego ne illam; quae illum? quae me? quae non.* Ubi Donatus Ellipsin et Aposiopesin agnoscit... Idem contingit in orationibus animi affecti».

Oro, precor. *Ut* es a veces considerado como *utinam,* ejemplo: *Ut Syre te cum tua monstratione magnus perdat Iupiter* (Ter. Adel.); en cambio falta *oro* o *precor* o *quaeso,* ejemplo: *Deos quaeso, ut sit superstes* (Ter. And.).

ELIPSIS DE PREPOSICIONES

Nombres de ciudad, provincia e isla. En estos nombres falta con frecuencia una preposición, como en *tendit Romam, Aegiptum, Italiam.*

Preposiciones de instrumento. Cuando se quiere expresar un instrumento falta frecuentemente *cum,* que se sobreentiende para evitar ambigüedad; por ejemplo: en *testigi illum cum hasta,* «nescitur an illum et hastam testigeris, an vero instrumentum significes». No obstante, el

cum se expresa cuando no existen dudas de partida. El instrumento se puede expresar igualmente mediante otras preposiciones: *sub, ab, in.*

Preposición del comparativo. «Deesse praepositionem in ablativo comparativi comprobant omnium linguarum idiomata, Hebreae praecipue, quae nomina comparativa non habet, sed comparationem, per hanc particulam MI enunciat; sicut Graeci per H. Latini per QUAM. Hispani per MAS. Mihi, quantum ex veterum lectione observo in praepositionibus, non in nominibus, videtur esse vis comparationis; nam et in verbis, et positivis, comparativis, et superlativis apparet comparatio, virtute praepositionis... Si igitur in praepositione significatur comparatio, necessario in ablativis comparationis deest *prae.* Plaut. Epid. *Atque me minoris fatum pre illo,* ubi per Ellipsin dici poterat *minoris illo».* Lo mismo en el superlativo y en el positivo.

Verbos de abundancia y escasez. En estos verbos percibimos un efecto de causa eficiente porque falta *a* o *de.*

ELIPSIS DE ADVERBIOS Y CONJUNCIONES

Ne. En frases como *cave cadas* o *cave faxis* falta *ne,* es decir, *cave ne cadas, cave ne faxis.*

Non. Detrás de *non modo, non solum, non tantum,* es sobreentendido *non;* ejemplo: *Alexander non modo parcus, sed etiam fuit liberalis,* es decir, *Alexander non solo non parcus...*

Prius. La partícula *prius* falta con frecuencia delante de *quam.*

Vel. «*Vel* particula saepe subiticetur... sed aliud habet etiam elegantioris considerationis; nam quum dicis *vel stultus, haec intelligeret: vel Priamo miseranda manus,* deest aliud *vel,* ut sit *vel Priamo, vel aliis hostibus.* Scio Donatum accipere, *vel,* pro *etiam.* Budaeus in commentariis exponit pro *nam.* Donatus rursus in Phormio pro *saltem.* Ego vero, cui unius vocis unica semper est significatio, semper disiungentem particulam affero, et alterum, *vel,* deesse confirmo. Hoc praeclare elicies ex Persio Saty. 1. *Nemo Hercule,* inquit, *leget haec vel duo,* vel... Itaque particula, *vel,* sola poni non potest, nisi aliud *vel intelligantur».*

(Doy las gracias a Tomás Albaladejo por su amable traducción al español).

REFERENCIAS

Aarslef, H. (1970), «The History of Linguistics and Professor Chomsky», *Language,* 46, págs. 570-585.

—(1971), «Cartesian Linguistics: History or Fantasy?», *Language Sciences,* 17, págs. 1-12.

—(1974), «The Tradition of Condillac: the Problem of the Origin of Language in the Eighteenth Century and the Debate in the Berlin Academy before Herder», en: Hymes (1974), págs. 93-156.

Abad Nebot, F. (1982), *Los géneros literarios y otros estudios de Filología,* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Abellán, J. L. (1982), *El erasmismo español,* Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed.

Alonso, A. (1949), «Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 3, págs. 1-82.

Apel, K. O. (1963), *Idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico,* Bolonia, Il Mulino.

Arens, H. (1975), *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días,* Madrid, Gredos, 2 vols.

Arduini, S. (en prensa), «Chomsky e la storia delle idee linguistiche».

Asensio, E. (1960), «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española,* 43, págs. 399-413.

Bahner, W. (1966), *La lingüística española del Siglo de Oro,* Madrid, Ciencia Nueva.

Bassols de Climent, M. (1946), «Nebrija en Cataluña», en: *Miscelánea Nebrija,* págs. 49-64.

Bataillon, M. (1966), *Erasmo y España,* Méjico, Fondo de Cultura Económica.

Bell, A. F. G. (1925), *Francisco Sánchez el Brocense,* Oxford, Oxford University Press.

—(1944) *El Renacimiento español,* Zaragoza.

Bonilla y San Martín, A. (1981), *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento,* Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas

Bracken, M. (1972), «Chomsky's Cartesianism», *Language Sciences,* 22, págs. 11-17.

Breva Claramonte, M. (1977), «Sanctius' Antecedents: The Beginnings of Transformational Grammar», *Language Sciences,* 44, págs. 10-18; 45, págs. 6-21.

—(1978a), Recensión de G. A. Padley (1976), *Ars Semeiotica: International Journal of American Semiotics,* 1-2, págs. 59-80.

—(1978b), «The Sign and the Notion of 'General' Grammar in Sanctius and Port-Royal», recensión de J. Rieux y B.E. Rollin, *Arnauld et Lancelot; General and Rational Grammar: The Port-Royal Grammar,* La Haya, Mouton, 1975.

—(1980a), «Logical Structures in Sanctius' Linguistic Theory», *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science,* 3. Studies in the History of Linguistics, vol. 20, K. Koerner (ed.), *Progress in Linguistic Historiography,* Amsterdam, John Benjamins, págs. 45-57.

—(1980b), «La teoría gramatical del Brocense en los siglos XVII y XVIII», *Revista Española de Lingüística,* 10, 2, págs. 351-371.

—(1980c), *Sanctius' Theory of Language: a Contribution to the History of Renaissance Linguistics,* Amsterdam, John Benjamins.

—(1980d), *Sanctius' Minerva seu de causis linguae latinae,* Grammatica Universalis, 16, 2 vols., reproducción facsimilar, Stuttgart-Bad Cannstat, Frommann.

Cassaci, A. (1926), «Gli *Elegantiarum libri* di L. Valla», *Atene e Roma,* 7, págs. 187-207.

Casares, J. (1947), «Nebrija y la gramática castellana», *Boletín de la Real Academia Española,* 26, págs. 335-367.

Cassirer, E. (1974), *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento,* Florencia, La Nouva Italia.

Chevalier, J.C. (1968), *Histoire de la syntaxe: naissance de la notion de complément dans la grammaire française (1530-1750),* Ginebra, Droz.

Chomsky, N. A. (1977), *El lenguaje y el entendimiento,* Barcelona, Seix Barral.

—(1979), *Reflexiones sobre el lenguaje,* Barcelona, Ariel.

Coseriu, E. (1977), «Acerca de la teoría del lenguaje de Juan Luis Vives», en E. Coseriu, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje,* Madrid, Gredos, 1977, págs. 62-85.

Delbrück, B. (1893), *Grundriss der vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen,* Estrasburgo.

Dorstet, L. (1972), «Descartes on Language», en M. Esteille Smith (ed.), *Studies in Linguistics in Honor of George L. Trager,* La Haya-París, Mouton.

Fernández-Sevilla, J. (1974), «Un maestro preterido: Elio Antonio de Nebrija», *Thesaurus,* 29, págs. 1-33.

Ficino, M. (1914), *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone,* edición cuidada por G. Rensi, Lanciano.

Fois, M. (1969), «Il pensiero cristiano di L. Valla nel quadro storico del suo ambiente», *Analecta Gregoriana,* 174.

Gaeta, F. (1955), *Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'umanesimo italiano,* Nápoles.

Galindo Romeo, P. y Ortiz Muñoz, L. (1946), «Introducción» a A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

García, C. (1961), *Contribución a la historia de los conceptos gramaticales. La aportación del Brocense,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Berrio, A. (1977-1980), *Formación de la Teoría Literaria moderna,* vol. I, Madrid, Cupsa; vol. II, Murcia, Universidad de Murcia.

García Salinero, F. (1973), «Actualidad lingüística de Francisco Sánchez de las Brozas», *Revista de Estudios Extremeños,* 29, págs. 431-443.

Garin, E. (1975), *L'umanesimo italiano,* Bari, Laterza, 6ª ed.

Geanakoplos, D. J. (1967), *Bisanzio e il Rinascimento,* Roma, Ateneo.

Gili Gaya, S. (1947), «Nebrija et sa grammaire castillane», *Les Langues Néo-Latines,* 42, n. 105.

Giuliani, M. V. y Puglielli, A. (1975), «Aspetti teorici dell'ellissi nella tradizione grammaticale», en Società di Linguistica Italiana, *Teoria e storia degli studi linguistici* (Atti del VII Convegno Internazionale di Studi, Roma, 1973), Roma, Bulzoni.

Gombrich, E. H. (1978), *Immagini simboliche,* Turín, Einaudi.

González Llubera, I. (1926), «Introducción» a A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana,* Londres, Oxford University Press.

Guy, A. (1973), *Vivés ou l'Humanisme engagé,* París, Seghers.

Hall, V. (1950), «Life of Julius Caesar Scaliger (1485-1558)», *Transaction.*

Hornedo, R. M. de (1943), «Los estudios de gramática en la Universidad de Salamanca desde 1583 a 1588», en *Miscelánea Comillense,* I, págs. 589-638.

Huarte de San Juan, J. (1977), *Examen de ingenios para las ciencias,* edición cuidada por E. Torre, Madrid, Editora Nacional.

Hymes, D. (ed.) (1974), *Studies in the History of Linguistics: Tradition and Paradigms,* Indiana University Studies in the History and Theory of Linguistics, Bloomington, Indiana University Press.

Kukenheim, L. (1932), *Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la Renaissance,* Amsterdam.

—(1951), *Contributions à l'histoire de la grammaire grecque, latine et hébraïque de la Renaissance,* Leiden, Brill.

Joly, A. y Stéfanini, J. (1977), *La grammaire générale. Des modistes aux idéologues,* Lille, Publications de l'Université de Lille III, Presses Universitaires de Lille.

Lakoff, R. (1969), Recensión de C. Lancelot y A. Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée, ou la grammaire de Port-Royal,* edición cuidada por H.H. Brekle, 2 vols.,

Stuttgart-Bad Cannstat, Frommann, *Language,* 2, págs. 343-364.
Lancelot, C. y Arnauld, A. (1969), *Grammatica e logica di Port-Royal,* al cuidado de R. Simone, Roma, Astrolabio.
Lapesa, R. (1981), *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos, 9ª ed. corregida y aumentada.
Lázaro Carreter, F. (1949), *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Liaño Pacheco, J. M. (1971), *Sanctius el Brocense,* Madrid, Universidad de Salamanca.
Linacre, T. (1544 (1524)), *De emendata structura Latini sermonis libri sex,* Lyon.
—(1546), *Rudimenta Grammatices,* Lyon.
Manzoni, B. (1960), *Vives. Umanista spagnuolo,* Lugano, Cenobio.
Marsh, D. (1979), «Grammar Methods and Polemics in L. Valla's Elegantiae», *Rinascimento,* II, 9, págs. 91-116.
Menéndez Pelayo, M. (1974), *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
Merril, J. S. (1970), «Las primeras clasificaciones tripartitas de las partes de la oración: Villalón y el Brocense», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 19, págs. 105-119.
Michelena, L. (1975), «El Brocense hoy», en: *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970,* Madrid, Castalia, págs. 429-442.
Miel, J. (1969), «Pascal, Port-Royal, and Cartesian Linguistics», *Journal of the History of Ideas,* 30, págs. 261-271.
Miscelánea Nebrija (1946), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Morante, M. de (1859), «Biografía del maestro Francisco Sánchez de las Brozas» (en el volumen V del *Catalogus librorum doctoris D. Joach. Gómez de la Cortina,* Madrid).
Moreau, J. (1967), «Sánchez précartesien», *Revue Philisophique de France et de l'étranger,* 92, págs. 264-270.
Navarro Funes, A. (1929), «La teoría de las formas gramaticales según el Brocense», *Boletín de la Universidad de Granada,* 1, 5-6, págs., 3-55.
Nebrija, A. de (1523), *Introductiones in Latinam grammaticam,* Alcalá de Henares.
—(1981), *Gramática de la lengua castellana,* edición cuidada por A. Quilis, Madrid, Editora Nacional.
Olmedo, F. G. (1942), *Nebrija (1441-1522),* Madrid, Editora Nacional.
Ortega y Gasset, J. (1973), *Vives-Goethe,* Madrid, Revista de Occidente.
Otero, C.P. (1973a), «Lancelot 'avant la lettre': Sánchez de las Brozas», en C. P. Otero, *Introducción a la lingüística transformacional (Retrospectiva de una confluencia),* Méjico, Siglo XXI, págs. 32-39.
—(1973b), «La Minerva en Port-Royal», en C. P. Otero, *Introducción...,* págs. 45-50.
Padley, G. A. (1976), *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700: the Latin Tradition,* Cambridge, Cambridge University Press.
Pagliaro, A. (1930), *Sommario di linguistica arioeuropea,* I, *Cenni storici e questioni teoriche,* Roma.
Parret, H. (ed.) (1976), *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics,* Berlín-Nueva York, De Gruyter.
Percival, W. K. (1976), «Deep and Surface Structure Concepts in Renaissance and Medieval Syntactic Theory», en Parret (ed.) (1976), págs. 238-253.
Prandi, A. (1971), *Interpretazioni del Rinascimento,* Bolonia, Il Mulino.
Quilis, A. (1981), «Estudio», introducción a A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana,* Madrid, Editora Nacional, 1981.
Ramus, P. (Pierre de la Ramée) (1559), *Scholae grammaticae,* Frankfurt.
—(1562), *Gramere,* París.
Rico, F. (1978), *Nebrija frente a los bárbaros,* Salamanca, Universidad de Salamanca.

Ripa, C. (1618), *Iconologia,* Pauda, P. Tozzi.
Robins, R. H. (1974), *Breve historia de la lingüística,* Madrid, Paraninfo.
Rosiello, L. (1967), *Linguistica illuminista,* Bolonia, Il Mulino.
—(1979a), «Le teorie linguistiche e grammaticali dell'enciclopedismo illuminista», *Il Pensiero Politico,* 12, 2, págs. 263-284.
—(1979b), Artículo «Lingua» en la *Enciclopedia Einaudi,* VIII (L-M), Turín, Einaudi, págs. 287-340.
Sabbadini, R. (1922), *Il metodo degli umanisti,* Turín.
Saitta, G. (1961-1962), *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento,* Florencia.
Sánchez Barrado, M. (1919a), «Estudios sobre el Brocense», *Revista Crítica Hispano-Americana,* 5, 1, págs. 1-26.
—(1919b), *La elipsis según el Brocense en relación con su sistema gramatical,* Segovia.
Sánchez de las Brozas, F. (1587), *Minerva seu de causis linguae Latinae,* Salamanca, Renaut.
—(1766), *Opera omnia,* edición cuidada por G. Mayáns y Siscar, Ginebra.
—(1975), *Minerva seu de causis linguae Latinae,* edición cuidada por E. del Estal Fuentes, Salamanca, Universidad de Salamanca.
—(1976), *Minerva o de la propiedad de la lengua latina,* introducción y traducción de F. Riveras Cárdenas, Madrid, Cátedra.
—(1980), *Minerva seu de causis linguae Latinae,* edición anastática cuidada por M. Breva Claramonte, 1980d.
Scalígero. J.C. (1597 (1540)), *De causis linguae Latinae libri tredecim,* Heidelberg, Petrus Santandreanus.
Scalise, S. (1981), «Introduzione», a N. A. Chomsky, *Riflessioni sul linguaggio,* Turín, Einaudi, 1981.
Stéfanini, J. (1976), «Jules César Scaliger et son De causis linguae Latinae», en Parret (1976), págs. 317-330.
Tovar, A. y de la Pinta Llorente, M. (1941), *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Uitti, K. D. (1969-1970), «Descartes and Port-Royal in two Diverse Retrospects», *Romance Philology,* 23, págs. 75-85.
Valla, L. (1550), *Opera,* Basilea.
Vasoli, C. (1968), *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo,* Milán, Feltrinelli.
Viljamaa, T. (1976), «The Renaissance Reform of Latin Grammar», *Annales Universitatis Turkuensis,* Serja-Series B, Osa-Tom. 142, Turku, Turun Yliopisto.
Vives, J. L. (1947-1948), *Obras completas,* Madrid.
Wackernagel, J. (1950), *Vorlesungen über Syntax,* Basilea.

ASPECTOS DEL DISCURSO REPETIDO EN *EL DIABLO COJUELO* DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

Dolores Azorín Fernández
Universidad de Alicante

Como observa Coseriu (1), las lenguas son ante todo *técnicas históricas del discurso o del hablar.* Una lengua se compone fundamentalmente de un conjunto de unidades léxicas y gramaticales, y de las reglas para su modificación y combinación en la oración; pero, además, una lengua almacena y transmite todo un caudal de elementos significativos que no pertenecen ya a la técnica del discurso, sino a lo que el mismo Coseriu bautiza con el nombre de *discurso repetido;* entendiendo por tal «...trozos de discurso ya hecho y que se pueden emplear de nuevo» (2).

Estas «expresiones hechas» se diferencian del resto de las frases construibles de un idioma, porque su significado no emana de la suma

(1) Eugenio Coseriu, «Introducción al estudio estructural del léxico» en *Principios de semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1977, *(Estudios y Ensayos,* 259), pág. 113.
(2) *Ibid.,* Pág. 113.

de los significados parciales de los elementos que la integran, sino que son «...expresiones que se aprenden como conjuntos inanalizables y que los hablantes nativos emplean en ocasiones determinadas» (3).

Tomemos, por ejemplo, las siguientes expresiones del castellano:

> *Pedir peras al olmo:*
> *(DRAE:* s.v. PERA) que se usa para explicar que en vano se esperaría de uno lo que naturalmente no puede provenir de su educación, de su carácter o de su conducta.
> *Echar un capote: (DRAE,* s.v. CAPOTE) Terciar en una conversación o disputa para desviar su curso o evitar un conflicto entre dos o más personas.
> *Andar uno de capa caída:* (DRAE, s.v. CAPA) Padecer gran decadencia en sus bienes, fortuna y salud.

Estos tres ejemplos, tomados al azar entre los innumerables que se podían haber aducido, figuran en el *DRAE* como «frases figuradas y familiares», y resulta obvio que el valor que tienen para el hablante medio del castellano actual no se desprende de la combinación en la frase de sus constituyentes léxicos. Se trata —en palabras de Greimas— de formas *connotadas,* como en el caso de los proverbios:

> Entendemos por connotación el traslado del significado del lugar semántico en que se sitúa, en función de su significante, a otro lugar.
> Los proverbios son elementos connotados. En el caso de «Bonjour lunettes, adieu fillettes», el significado no se sitúa a la altura de la significación de *lunettes* (gafas) o de *fillettes* (chiquillas); el sentido del proverbio se encuentran en el plano en que se desenvuelven las consideraciones sobre la juventud y la vejez (4).

Además de las características que acabamos de examinar —es decir, no pertenecer a la técnica libre y situarse en el nivel de los elementos connotados—, el discurso repetido es también, por definición, inalterable. Esto es, que sus manifestaciones son asumidas por los hablantes como piezas que deben reproducirse en sus propios términos, sin que

---

(3) J. Lyons, *Introducción en la lingüística teórica,* Barcelona, Teide, 1979, pág. 182.
(4) Greimas, *En torno al sentido. Ensayos de semiótica,* Madrid, Fragua, 1973, pág. 357.

les sea dado introducir modificación alguna; de ahí que en algunas de sus variedades —especialmente los refranes y frases proverbiales— aparezcan ciertos recursos como el ritmo, la rima, etc. que, al igual que en la poesía, tienen como fin el asegurar la memorización del texto (5).

Basándose en el principio de la inalterabilidad de sus términos, el profesor Lázaro Carreter acuña la expesión de *Lenguaje literal,* para todo discurso que haya sido cifrado con la pretensión de que perdure en su forma original. A él pertenece, con pleno derecho, toda esa

> Multitud de manifestaciones que se integran en la competencia de los hablantes: plegarias, saludos, jaculatorias, eslóganes, conjuros, consignas, textos publicitarios, etc. [...] locuciones, frases hechas, modismos o idiomatismos, que recibimos y reproducimos como entidades acuñadas, sin que las hayamos forjado ni podamos introducir en ellas ninguna modificación. (6)

La noción de *Lenguaje literal,* (7) tal como la expone el profesor Lázaro, recubre y sobrepasa el concepto Cosereano de *Discurso repetido,* del que partimos en un principio. Así, mientras que para Coseriu el Discurso repetido estaría constituído por esos trozos de lenguaje ya hecho, ya hablado, transmitidos por la tradición lingüística y englobados en la competencia idiomática de los hablantes; el lenguaje literal —definido fundamentalmente por el carácter inalterable de sus términos—, comprendería todas aquellas manifestaciones lingüísticas —orales y escritas, literarias y no literarias, englobadas en la competencia de los hablantes o no— cifradas con el propósito de ser reproducidas literalmente y conservadas en sus propios términos.

---

(5) Samuel R. Levin distingue el lenguaje poético del ordinario, precisamente por la capacidad de aquél para perdurar en la memoria del lector: «En la poesía, tanto la forma como la impresión permanecen en la mente del lector. En otras palabras, el mensaje poético goza de una permanencia de que carece el mensaje ordinario. Entendemos por permanencia, no el hecho de que un poema determinado sobreviva generación tras generación y siglo tras siglo (permanencia general), sino el hecho de que el poema posee la facultad de permanecer en la mente del lector. Es decir, nos referimos aquí a su capacidad de ser fácilmente recordable». S.R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Madrid, Cátedra, 1977, pág. 89.

(6) F. Lázaro Carreter, «La lengua de los refranes» en *Estudios de lingüística,* Madrid, Ed. Crítica, 1980, pág. 223.

(7) «Llamamos *Lenguaje literal* al empleado en comunicaciones que deben ser descifradas en sus propios términos y que así deben conservarse». F. Lázaro Carreter, «El mensaje literal» en *Estudios de lingüística, op. cit.,* pág. 160.

A modo de resumen provisional, podemos concluir que el llamado discurso repetido y ciertas formas del lenguaje literal, se caracterizan frente al lenguaje ordinario:

a) Por su calidad de *trozos hechos,* de *lenguaje ya hablado.*

b) Por no ser deducible su significado a partir de la mera suma constructiva de las unidades léxicas que lo integran. Es decir, por su carácter de elementos connotados.

c) Por estar destinado a ser *reproducido literalmente.*

Estas secuencias de lenguaje ya hablado no constituyen un bloque unitario, sino que recubren una amplia gama de variedades, de límites poco precisos las más de las veces, que difícilmente se sujetan a clasificaciones exactas y sin residuos.

Eugenio Coseriu, partiendo de los presupuestos de la lexicología estructural, distingue tres grandes grupos de unidades dentro del discurso repetido, atendiendo a su conmutabilidad y equivalencia con otras tantas unidades de distintos planos pertenecientes a la técnica libre del discurso:

> Precisamente, nos parece que habría que distinguir tres tipos, a los que podemos llamar, provisionalmente, «equivalentes de oraciones», «equivalentes de sintagmas» y «equivalentes de palabras». (8)

Dentro del primer grupo habría que incluir, por supuesto, todo el bagaje paremiológico «englobado y transmitido» por la tradición lingüística: proverbios, sentencias, refranes, «wellerismos», dialogismos, frases proverbiales, etc. que constituyen verdaderas citas, dotadas de una curva entonativa peculiar con lo que subrayan, también en el plano fónico, su independencia textual respecto del discurso en que se insertan, no diferenciándose en nada de las citas literarias; de ahí que Coseriu reconozca en los refranes una forma de literatura (9), y que el profesor Lázaro prefiera «...definir los refranes como lo que son: manifestaciones folklóricas del discurso repetido —yo prefiero llamarlo

(8) E. Coseriu, *op. cit.,* pág. 115.
(9) Cfr. *Ibid.*

«lenguaje literal»—, incorporadas a la competencia de los hablantes que forman una misma comunidad idiomática» (10).

Expresiones como «De noche, todos los gatos son pardos» o «Más vale pájaro en mano que ciento volando», son verdaderas citas literarias (11). J. Casares, utilizando argumentos similares a los hasta aquí expuestos, rechaza de plano la inclusión de los refranes en el diccionario, porque para él «...el refrán no es un hecho expresivo reducible a una equivalencia conceptual unitaria [...] Es [...] una frase completa o cláusula independiente, en la que se relacionan por lo menos dos ideas» (12).

Existen otras unidades del discurso repetido, no ya conmutables en el terreno de los textos o de las oraciones, sino que se presentan como equivalentes de sintagmas. Se han empleado diversas etiquetas para referirse a estas combinacones estables, tales como: *sintagmas estereotipados* (Coseriu), *sintemas* (Martinet), *lexías complejas* (Pottier), etc. Acuñaciones tales como: «Sin ton ni son» (= sin fundamento, sin razón) o «A trancas y a barrancas» (= pasando sobre todos los obstáculos, con grandes dificultades), entrarían a formar parte de este grupo.

Por último, habría que contar con aquellas expresiones pluriverbales estables reemplazables por palabras:

> *Hacer alarde, echar en cara, hacer hincapié,* pueden ser reemplazados por *alardear, reprochar, insistir,* etc. Estas unidades funcionan como lexemas y, por lo tanto, su estudio pertenece a la lexicología. (13)

Esta sencilla clasificación se complica extremadamente cuando descendemos al detalle y nos topamos con los especímenes de esas tres grandes clases de unidades que acabamos de examinar. Este es el problema con que ha de enfrentarse la lexicografía, disciplina que ha de

---

(10) F. Lázaro Carreter, «Literatura y folklore: los refranes», en *Estudios de lingüística, op. cit.*, pág. 208-9.

(11) Coseriu propone el nombre de *textemas* para estas unidades del discurso repetido, pero observa que su estudio escaparía del ámbito de la lexicología. La misma opinión manifiesta B. Pottier con respecto a estos elementos, que él llama *lexías textuales.* (Cfr. B. Pottier, *Gramática del español,* Madrid, Alcalá, 1971, pág. 26).

(12) J. Casares., *Introducción a la lexicografía moderna,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, Revista de Filología Española, Anejo LIII, págs. 198-199.

(13) Coseriu, *Op. cit.* pág. 117.

trabajar con dichos especímenes, recogiéndolos y, posteriormente, asignándoles un lugar en el diccionario acorde con el *status* lingüístico que les corresponde y que previamente ha de otorgárseles. De este problema se ocupó ampliamente D. Julio Casares en su *Introducción a la lexicografía moderna,* en un intento de subsanar el caótico tratamiento que el diccionario académico otorga a este tipo de unidades. Su clasificación de las locuciones, la diferenciación que establece entre la frase proverbial y el refrán, así como su intento de definición del modismo, constituyen una verdadera teoría —o, al menos, interesante aproximación— del llamado discurso repetido (14).

Pero no es nuestro objetivo teorizar sobre el lenguaje literal, sino únicamente deslindar, al menos someramente, estos productos insertos en la tradición lingüística de todo lo que en ella es técnica pura del hablar, así como el esbozo de una amplia clasificación de los mismos. Nuestro principal interés radica en el tratamiento *sui generis,* que Vélez de Guevara otorga a estas fórmulas en *El diablo cojuelo;* esquemas patrimoniales del saber lingüístico, muchos de los cuales, como los refranes, se incorporan al caudal léxico de nuestro autor con las huellas visibles de un desgaste prolongado en la literatura.

Al estilo de Vélez, en esta su única obra en prosa, no se le han escatimado calificativos tendentes a ponderar la atrevida soltura con que maneja el idioma; todos cuantos se han ocupado de esta obrita hacen hincapié en la desenvoltura del ecijano para usar del juego de palabras, para la construcción de la metáfora inesperada, para el recurso al equívoco, etc. Así se expresaba Bonilla —por citar a uno de los primeros estudiosos de *El diablo Cojuelo*— en el prólogo a su edición de 1910:

> Vélez de Guevara como Quevedo es un escolástico del idioma. No hay que perder una sola de sus palabras, no hay que confiar en el valor directo de cualquiera de sus frases, porque lo mejor del cuento pasaría quizás inadvertido. Es preciso estar siempre ojo avizor para saborear como es debido aquellas atrevidas metáforas, aquellas extravagantes relaciones, aquellos estupendos equívocos, aquellas arbitrarias licencias con que se complace [...] sólo el muy familiarizado con los secretos del habla podría darse cabal cuenta de las bellezas de una obra semejante (15).

---

(14) J. Casares, *Op. cit.* especialmente las páginas comprendidas entre la 167 y la 242.
(15) A. Bonilla, «Prólogo», en Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo,* Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1910, Pág. XXX.

Entre las arbitrarias licencias que Vélez de Guevara se permite, en ese afán por rizar el rizo de lo imposible en el uso artístico del lenguaje, se encuentra lo que Muñoz Cortés denominó «rotura de las formas», que siendo una constante general del Barroco —y no sólo en el terreno literario— adquiere en Luis Vélez una modulación más, otra vuelta de tuerca, al atreverse a jugar con esas piezas de estructura monolítica, intocables por definición, que forman parte del discurso literal o repetido, en las distintas modalidades de su manifestación.

Ese rompimiento de las formas lo sitúa el profesor Muñoz en tres niveles distintos:

a) Rotura de la unidad estructural fonética: «...que son *demonias hembras»; «estatuas gigantas»,* etc.

b) Rotura de la unidad funcional. Conversión de sustantivos en adjetivos: «enamorado murciélago», «caballero huracán», etc.

c) Rotura de la unidad de sentido. (16).

Dentro de este último apartado, se considera que ha habido rotura de la unidad de sentido, cuando se opera cualquier modificación, bien en el plano del significante, bien en el del significado, en cualquier unidad del discurso no importa cuál sea su extensión. De manera que la rotura del sentido puede afectar no sólo a la palabra, sino también a esas otras unidades complejas, de estructura pluriverbal que constituyen el discurso repetido.

Así, por ejemplo, hay rotura del significado en el nivel mínimo —el de la palabra o lexía simple—, cuando Vélez utiliza el término *familiar* (17) en su doble acepción de:

a) 'espíritu familiar y doméstico con quien tiene trato alguna persona'

---

(16) M. Muñoz Cortés, «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo», R.F.E.,* XXVII, (1943), pág. 67.

(17) Covarrubias, s.v. *familiar* —además del significado principal del vocablo: 'el allegado a casa'— distingue nítidamente ambas acepciones: *«familiares,* los Ministros del Santo Oficio de la Inquisición, que no son oficiales della, pero llamándolos acuden a las cosas que se les mandan y encomiendan. También llaman *familiares* a los demonios que tienen trato con alguna persona...» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Turner, 1979).

b) 'cierto colaborador del tribunal de la Inquisición' en el siguiente pasaje de *El diablo Cojuelo:*

—«¿Quién diablos suspira aquí? [...]
—Yo soy, señor Licenciado, que estoy en esta redoma, adonde me tiene preso ese astrólogo [...]
—Luego, *familiar* eres —dijo el Estudiante-.
—Harto me holgara yo —respondieron de la redoma— que entrara uno de la Santa Inquisición...» (18).

Dentro del ámbito del discurso repetido, asistimos a la reproducción del mismo fenómeno de rotura de la unidad de sentido, ante el empleo contrahecho de una locución —verbal en este caso, según la clasificación de Casares—: «dar gato por demonio», reconstruída sobre el conocido modelo de «Dar gato por liebre», que Vélez pone en funcionamiento en el pasaje que sigue:

—«[...] nunca he estado más sin reputación que ahora en poder deste vinagre, a quien por trato me entregaron mis propios compañeros, porque los traía al retortero a todos [...] y a cada momento, a los más agudos les *daba gato por demonio»* (pág. 25).

Con la misma soltura son manipulados los refranes y frases proverbiales; no faltan ejemplos ilustrativos de rotura y recomposición de estas piezas:

—«Camino del infierno tanto anda el cojo como el viento», contrapartida amañada del conocido: «Camino de Santiago, por donde anda tanto el cojo como el sano». (pág. 25)

—«Siempre quiebra la soga por lo más forastero», que modifica el también popular: «Siempre quiebra la soga por lo más delgado» (pág. 114)

—«Al fin de los años mil, vuelven los nombres por donde solían ir»; versión acomodada de «Al fin de los años mil, vuelven las aguas por donde solían ir». (pág. 56)

---

(18) Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo,* ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, España-Calpe, 1918, *(Clásicos Castellanos,* 38) pág. 19. Todas las citas que, de ahora en adelante, aparezcan en nuestro trabajo, pertenecen a esta misma edición; por lo que, a partir de aquí, me limito a consignar la página tras cada cita textual del *Cojuelo.*

Locuciones, refranes y también ciertas fórmulas, más o menos lexicalizadas, procedentes del lenguaje religioso sufren el mismo tratamiento distorsionador:

—«El diablo cojuelo nace a la luz *concebido sin teatro original*». (pág. 6)

—*«Diluvio en pena»* por «alma en pena» (pág. 40).

—«Ir al infierno *en coche y alma»* por «en cuerpo y alma» (pág. 42)

—«Ite, *río es»* por «Ite, missa est». (pág. 4)

Ante estos hechos que acabamos de exponer, cabe preguntarse hasta qué punto se puede considerar a Vélez de Guevara como un innovador en el empleo de las fórmulas fijas del discurso repetido, de todo ese bagaje de piezas literales que durante varios siglos —sobre todo en lo que respecta al caudal paremiológico— han sido cantera para el adorno del discurso literario. Así lo declara Juan de Mal Lara, parafraseando a Erasmo, cuando afirma que:

> Los refranes aprovechan para el ornato de nuestra lengua y escriptura, son como piedras preciosas salteadas en las ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres, y la disposición da a los oyentes gran contento. (19)

En el caso concreto del uso literario del refrán, podemos hallar ejemplos de alteración consciente de su estructura que se remontan al S. XIV; como sucede en el *Tractado de la doctrina* de Pedro de Beragüe, donde el autor altera esta modalidad de lenguaje literal con fines estilísticos:

> [...] el más sorprendente de los primitivos artistas de refranes [Pedro de Beragüe]: tan sorprendente, que no tiene competidores durante casi un siglo. Hay en el *Tractado* tres ejemplos de manipulación estilística de los refranes dificilmente sobrepujados por ninguno de los expertos posteriores. (20).

---

(19) Juan de Mal Lara, *Filosofía vulgar,* t. I, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1958-59, pág. 91.

(20) Eleanor S. O'Kane, *Refranes españoles medievales,* Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959, pág. 21.

Los ejemplos que transcribe Eleanor S. O'Kane muestran el modo magistral con que Beragüe sabe apropiarse del *espíritu* del refrán en cuestión para ilustrar su propia opinión, pasando por alto el respeto a la *letra,* a la literalidad, esencial en el empleo de estas pequeñas piezas de la sabiduría popular. Así, en el *incipit* de la obra: «[...] el autor explica el propósito que le mueve a escribir su tratado»:

Esto pensé ordenar,
Para el niño administrar,
Porque es malo despulgar
el çamarro» (21)

En el *Seniloqium* se encuentra el proverbio al que alude Beragüe en la estrofa citada: «Home viejo de castigar y pellón prieto de espulgar, malo es» (22)

En el S. XIV no hay más ejemplos conocidos del empleo estilizado del refrán hasta llegar a la técnica de Alfonso Alvarez Villasandino, que consiste en la desmembración del mismo para la posterior incorporación al texto de sus elementos:

«He aquí algunos pasajes que ilustran su técnica especial:

E vedes amigo, que desto m'encelo,
E por su venida mi barba repelo.
Echad en remojo esa que rapades». (23)

Tres versos en que se diluye el conocido refrán: 'Cuando las barbas de tu vecino vieres pelar, pon la tuya en remojo'.

Pero ni en este caso ni en Beragüe podemos decir que exista rotura del sentido como sucede en el procedimiento de Vélez. Tampoco en las manipulaciones a que se verá sometido el refrán tanto en *El Corbacho* como en *La Celestina,* se da una cosa semejante; se dará, eso sí, la apropiación del meollo sentencioso del dicho popular, actitud que Jules Piccus pone en relación con el rechazo por parte de la literatura caballe-

---

(21) *Ibid.* pág. 21.
(22) Cfr. *Seniloquim* (1450-1500), Bibl. Nac., M.S. 19.343; (ed. por F. Navarro Santín, en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos,* t. X, 1904).
(23) E.S. O'Kane, *Op. Cit.,* pág. 22.

resca y clerical de la Edad Media de los ejemplos y de las sentencias populares, por considerarlos demasiado «llanos et declarados» y sólo aptos para los «non muy letrados ni muy sabidores» —según manifiesta D. Juan Manuel— (24). Idéntica opinión expresa Combet, cuando se refiere al «vieux mépris manifesté envers le proverbe vulgaire par la litterature médievale aristocratique et clericale. Mépris qui acompagne les premiers pas de la litterature castillane». (25)

Pero no creemos que sea ésta la motivación que lleve al de Talavera, en *El Corbacho,* y a Rojas en la *Tragicomedia* a modificar la linealidad del refrán cuando incurren en ello. M. Bataillon no parece conceder mayor trascendencia a las licencias que, en este sentido se toma Rojas, que el de favorecer un mejor acoplamiento de lo ya hecho, el refrán, a su propio discurso; lo cual prueba, no obstante, que el contenido del refrán seguía primando sobre la forma:

> Rojas semble avoir été plus sensible au contenu des proverbes qu'à leur forme fixée, ou peut-être a-t-il trouvé plaisant de varier à l'occasion cette forme pour mieux adapter le «tout fait» au propos personnel. (26).

La valoración y el aprecio que el movimiento humanista dispensó a las formas tradicionales de la sabiduría popular —refranes, proverbios, dichos sentenciosos, etc—, fue el paso decisivo para la dignificación de la forma de los refranes, puesto que su contenido, ya desde D. Juan Manuel, era admitido sin reservas:

> Intention morale donc [...] Mais aussi qualité artistique; car le proverbe, pour séduire et être admis par l'usage linguistique, doit aussi être consideré comme un ornement du discours. (27)

El erasmismo «aportó un refuerzo [...] a la tradición española de los proverbios», (28) sobre todo por lo que respecta al aprecio por la forma de los refranes y la estimación de sus cualidades artísticas; hasta el pun-

---

(24) Cfr. J. Piccus, «Refranes y frases proverbiales en el *Libro del Cavallero Zifar*», *N.R.F.H.,* XVIII, Núms 1 y 2, pág. 5.

(25) Combet *Recherches sur le «Refranero» castillan,* Paris, Les Belles Lettres, 1971, pág. 95.

(26) M. Batillon, *«La Celestine» selon Fernando de Rojas,* Paris, Didier, 1961, pág. 98.

(27) Combet, *Op. cit.,* pág. 91.

(28) M. Bataillon, *Erasmo y España,* México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pág. 626.

to de que Juan de Valdés —como es sobradamente conocido—, utilice los refranes castellanos como ejemplos del buen decir, elevándolos a la categoría de autoridades del idioma: «...en aquellos refranes se vee mucho bien la puridad de la lengua castellana» (29); dirá Pacheco, en un pasaje del *Diálogo de la lengua.*

En el s. XVII concurren, en mi opinión, dos factores que van a propiciar ese tratamiento *sui generis,* iconoclasta y —¿por qué no?— también lúdico y desenfadado de que hace alarde Vélez en *El cojuelo,* y que alcanza no sólo a los refranes, sino también a otras modalidades del discurso repetido.

A lo largo de esta centuria se empieza a fraguar toda una tendencia crítica y revisionista que hace hincapié no en la cobertura externa del refrán, sino en su contenido, poniendo en tela de juicio el caracter infalible de la doctrina que encierran:

> [...] a partir du XVIIe, se fait jour une tendance toute différente sinon opposée: le proverbe se trouve alors mis en question en tant que porteur de valeurs morales ou même pratiques. (30).

Tendencia que se manifiesta ya plenamente en Gracián en su «Crítica reforma de los comunes refranes», (31) y que culminará, en el siglo siguiente, en Feijoo. También Quevedo la asume, por vía de la sátira, en su *Cuento de cuentos* (32) donde la crítica se extiende también a otras modalidades del discurso repetido (locuciones, modismo, etc.)

En segundo lugar, además de la puesta en cuestión de las verdades atesoradas en nuestro refranero, cabe también pensar en el agotamiento del mismo como recurso estilístico; dificultad que, por ejemplo, Lope de Vega salvará en *La Dorotea* recurriendo al empleo de refranes poco frecuentes que, por su misma oscuridad, podían seguir ofreciendo cierto atractivo:

---

(29) Juan de Valdés, *Dialogo de la lengua,* ed. de A. Comas, Barcelona, Bruguera, 1972, pág. 75.

(30) Combet, *Op. cit.,* pág. 93.

(31) Baltasar Gracián, *El criticón,* vol. III, ed. y notas de E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, *(Clásicos Castellanos,* 167) págs. 162-169.

(32) F. de Quevedo, «Cuento de Cuentos» en *Obras satíricas y festivas,* ed. y notas de José Mª Salaverría, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, *(Clásicos Castellanos,* 56), págs. 166-186.

> In *La Dorotea,* Lope faced the apparently insurmountable difficulty of using proverbs, crystallized and inflexible, with originality, after Fernado de Roxas and Cervantes had seemingly exhausted their possibilities. His solution was to glean some scores of *refranes* hitherto unexploited, often obscure in meaning and further obscured in application. (33)

Vélez, en el recurso al refrán contrahecho y a la manipulación de las locuciones y de los clichés del lenguaje religioso, se inscribe dentro de esa misma tendencia de búsqueda de la novedad, en este caso, mediante el «reciclaje» lingüístico del tópico.

---

(33) Edwin S. Morby, «Proverbs in *La Dorotea*», *Romance Philology,* VIII, (1954-55), pág. 251.

PEDRO FERNÁNDEZ de NAVARRETE
TESTI POETICI INEDITI E RARI

Giovanni Caravaggi
Universidad de Pavía

Un poeta estremegno, non ancora studiato in modo soddisfacente, Cristóbal de Mesa, svolse un ruolo di protagonista nella rievocazione di una felice «tertulia» ispanica raccoltasi a Roma verso la fine del Cinquecento intorno alla figura ormai declinante di Torquato Tasso (1). Il prestigio di Cristóbal de Mesa deriva non tanto dalla qualità della sua produzione lirica o drammatica o epica, che raramente s'innalza sopra il livello artigianale di un'operazione «mimetica» coscienziosa e canonica, quanto piuttosto dal valore probatorio delle sue testimonianze, che consentono spesso il restauro di parti mancanti entro un affresco storico-letterario dalle vaste dimensioni.

Memorialista preciso, malgrado una tendenza comprensibile a valuta-

1) Cfr. G. CARAVAGGI, *Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa,* in «Studi Tassiani», XX, Bergamo 1970, pp. 47-85, e successivamente in *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento,* Pisa 1974, pp. 225 sgg.

re enfaticamente gli anni trascorsi presso la Curia romana, egli riflette infatti in molti suoi versi, per lo più attraverso un sistema di tenui allusioni indirette, le vicende di un gruppo entusiasta di discepoli che si sforzavano di trasferire alla lingua castigliana i modelli poetici tassiani. L'apparente genericità dei suoi riferimenti e il suo vezzo di evitare le annotazioni realistiche non trovano solo una giustificazione estetica, poiché occorre tener presente che i destinatari delle *ricordanze* di Mesa sogliono essere gli stessi compagni della brigata giovanile (o almeno i superstiti), attempati ormai, talora anche affermati, e certo non immemori degli avvenimenti menzionati in modo così vago.

Una delle *Rimas* che C. de Mesa pubblicó a Madrid nel 1611 (apud Alonso Martín) viene appunto dedicata *Al Canónigo Pedro Navarrete, Capellán de Su Magestad* (2). Già il titolo permette d'identificare il personaggio, su cui Mesa riversa la sua nostalgica emozione, con Pedro Fernández de Navarrete, Canonico di Santiago, cappellano e segretario «de Sus Magestades y Altezas», attivo consigliere e statista apprezzato, la cui influenza si estendeva anche fuori della corte per la funzione che ricopriva di «consultor del Santo Oficio de la Inquisición». Nel 1611 egli non aveva ancora pubblicato né i trattati politici né le traduzioni di Seneca, a cui soprattutto è affidata oggi la sua reputazione; ma occupava già una posizione che Cristóbal de Mesa, deluso e scontento, doveva considerare più che ragguardevole, soprattutto in confronto alla propria, che era ormai quella degli infiniti «pretendientes» cortigiani, almeno da quando aveva perduto la protezione del duca di Feria.

Personalità vivace ed acuta, Pedro Fernández de Navarrete viene ancora ricordato come uno dei pochi intellettuali che seppero intuire le cause della decadenza ormai incipiente, e che tentarono d'indicare qualche rimedio, talvolta abbastanza utopistico, ma talora invece assai realistico; infatti si schierò con Juan de Valverde Arrieta, Martín González de Cellorigo, Benito de Peñalosa y Mondragón, Miguel Caxa de Leruela, Sancho de Moncada, Juan Márquez e qualcun altro, nel sostenere la necessità di potenziare le attività agricole della penisola e di frenare l'emigrazione e l'inurbamento dei contadini, per puntellare una economia ormai in sfacelo.

I suoi *Discursos políticos* apparvero per la prima volta a Barcellona nel

---

2) Ff. 216 v. e sgg.; tale testimonianza è utile anche per lo studio di altri autori del gruppo; cfr. G. CARAVAGGI, *Baltasar de Escobar. Mosaico storico-letterario,* in «Studi ispanici», Pisa 1978, pp. 185 sgg.

1621 (apud Sebastián de Cormellas), ma l'edizione più nota delle sue opere è quella madrilena di poco successiva (3): *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran Consulta que el Consejo hizo al Señor Rey don Felipe Tercero,* Madrid, Imprenta Real, 1626, varie volte ristampata. La 5ª edizione (Madrid, Tomás Albán, 1805) include alla fine anche la *Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Borbio, privado del Rey de Polonia,* cioè il trattatello del «perfecto privado» apparso con lo stesso titolo nel 1625 a Madrid (Impr. Real). Dalla 5ª ed. procede il testo più accessibile ai nostri giorni, compreso in una raccolta pregevole: *Obras de don Diego de Saavedra y Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández Navarrete,* Madrid, B.A.E., t.XXV, 1853 (rist. Madrid, 1947), dove appare anche (pp. XIX-XXI) una breve *Advertencia* introduttiva, con un giudizio critico assai sintetico.

Dalla Imprenta Real madrilena uscirono inoltre, nel 1627, le sue traduzioni dei *Siete Libros de L.A. Seneca,* che pure conobbero un notevole successo editoriale (Madrid 1629, 1789, 1884, 1929, 1931, 1943, ecc.), e sono ancor oggi disponibili nel volumetto n° 389 della popolare «Colección Austral» (**Seneca,** *Tratados morales*). Completano poi il quadro della produzione finora attribuitagli le *Aprobaciones* che figurano nei *Preliminares* di varie opere sottoposte alla sua censura fra il 1615 e il 1630.

Appare stranamente esigua la bibliografia critica relativa a questa interessante figura di statista e di scrittore, su cui grava da vari decenni un giudizio negativo espresso da Américo Castro con l'abituale foga polemica ma con inconsueta parzialità (4). L'illustre storico riteneva che la «ignorancia» degli avvenimenti, unita ad una «candidez racionalista», avrebbe portato P. Fernández Navarrete ad una interpretazione tendenziosa della realtà ispanica, analizzata secondo i modelli esistenziali impostisi nella casta dominante (casta ovviamente «única», dopo l'espulsione delle altre). Simile al cervantino «loco de la casa del Nuncio», egli avrebbe confuso la realtà con il suo sogno utopico, proponen-

---

3) Cfr. J. SIMÓN DÍAZ, *B.L.H.*, X, pp. 151 sgg., nn. 1034-1065. Si noti per inciso che nell'*Enciclopedia Universal Ilustrada,* edita da Espasa Calpe, t.23, Madrid 1924 (2ª 1958), p. 802, per una confusione dovuta all'omonimia, si attribuiscono le seguenti opere: *Conversación de Monarquías, Siete libros de Lucio Aneo Séneca* e *Carta de Lelio Peregrino a Stanislao Borvio* a un altro Pedro Fernández Navarrete (1647-1711), che fu eminente stratega, valoroso ammiraglio, e lasciò varie relazioni delle proprie imprese nonché un *Vocabulario de términos de marina*.

4) A. CASTRO, *La realidad histórica de España,* III, Città del Messico, Porrúa 1966, *passim* e particolarmente p. 270.

do un progetto riformistico di carattere meramente restaurativo. Con tutti i limiti che in effetti può rivelare il pensiero politico di P. Fernández Navarrete, il giudizio espresso da A. Castro esige una riflessione anche di carattere metodologico, poiché estrapolando alcuni passi da contesti più vasti è facile deformare la prospettiva di un autore e attribuirgli opinioni tendenziose.

Per esempio, il *Discurso XLVI* («A lo que ayudaría también reformar algunos estudios de gramática») individua con molto acume le conseguenze nefaste della disoccupazione intellettuale prodotta dall'eccessivo affollamento delle scuole di «gramática» (oggi si chiamerebbero Facoltà di Lettere), ed auspica una rigorosa riforma di tali studi, troppo rilassati e non più in grado di garantire a tutti lo sbocco professionale desiderato. Si trata indubbiamente di una denuncia coraggiosa e chiara, almeno nella sostanza, costellata però di rilievi secondari talora discutibili e perfino strampalati, come certe stravaganze etimologiche («Minerva *quasi minuens nervos*»), o come la nostalgica allusione ad una Spagna bellicosa e fiera, «ruda y falta de letras», tutta proiettata nello sforzo di «echar de sí el pesado yugo de los sarracenos». Questi particolari non possono venir assunti, per estensione, a testimonianza di una posizione ideologica reazionaria, senza il pericolo di disconoscere gli aspetti positivi, in realtà assai consistenti, e la ricchezza di sfumature, in realtà assai apprezzabile, della critica di P. Fernández de Navarrete alle istituzioni. Né si può correttamente ammettere solo alla fine della ultima nota dedicata all'autore (5), che «La obra de Fernández de Navarrete debería ser meditada por cuantos entienden en el gobierno de los pueblos hispano-portugueses».

Perfino le notizie biografiche relative a Pedro Fernández de Navarrete sono assai limitate; il più consistente tentativo di esplorazione degli archivi si riduce alla scarna documentazione raccolta da Cristóbal Pérez Pastor (6), che nel riportare alcuni dati sulla prima stampa della *Carta de Lelio Peregrino...* fornisce anche tre *Notas biográficas* di qualche interesse, la prima relativa a una procura del domenicano Alonso Navarrete al fratello Pedro per l'incasso presso la tesoreria reale di una somma destinata ad un gruppo di missionari in partenza per le Filippine, e le altre due relative al testamento ed all'atto di morte dello stesso Pedro Fernández de Navarrete:

---

5) *Ibidem,* p. 275, n. 70.
6) C. PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña,* t. III, Madrid 1907, n° 2162, pp. 271 sg.

«a.— Poder de Fr. Alonso Navarrete, dominico residente en la corte, a su hermano el Lic. Pedro Fernández Navarrete, canónigo de Santiago y capillán de S.M. para cobrar de Diego de Vergara Gaviria, receptor de S.M., 135 ducados que S.M. manda se le den para llevar 30 religiosos a Filipinas. - Madrid, 20 de marzo de 1609. (Juan Sánchez, 1608-9, p. 91).

b.— Testamento del Lic. Pedro Fernández Navarrete. Madrid, 21 de marzo de 1628. (Diego Ruiz de Tapia, 1628, I°).

c.— Partida de defunción: 1632, marzo 13. «El Licenciado Pedro Fernández Navarrete, Secretario del Serenissimo Infante Cardenal, Canónigo de Santiago... hizo testamento, y se mandó enterrar en Santo Tomás...» (Arch. parroquial de San Martín)».

Ma queste scarne note si possono arricchire almeno per cuanto riguarda le prime esperienze letterarie dell'autore, che possono anche essere illustrate concretamente con l'appoggio di testi inediti. Innanzitutto qualche altro dato, concernente la formazione giovanile di Pedro Fernández de Navarrete, può essere reperito proprio all'inizio dell'epistola poetica di Cristóbal de Mesa, dalla quale risulta che il destinatario aveva trascorso un periodo della propria esistenza a Roma:

Los años corren ya tres veces siete,
después que os tuvo el Cardénal Colona
por Secretario, docto Navarrete.
Que vuestras letras, partes y persona
5 estimava con gran razón por dignas
de que os dé Febo la inmortal corona.
Pues entre las naciones peregrinas,
que en la Reyna de todo el Universo
obras hazían toscanas y latinas,
10 las del ingenio vuestro en prosa y verso
os davan fama en la romana corte
de espíritu gentil y estilo terso;
teniendo todos por sujeto y Norte
al Cardenal Ascanio, señor vuestro,
15 en cuyo honor no [h]ay pluma que se acorte,
y al Cardenal Gonzaga, escritor diestro,
y al sin par milanés Conde Pomponio,
y al gran Torquato Tasso por maestro;
dando varios ingenios testimonio
20 que estava Roma como quando A[u]gusto
con victoria bolvió de Marco Antonio.
El duque Cesarino de buen gusto

los hombres eruditos estimava,
dándoles el lugar devido y justo.
25 En la Minerva Don Gonzalo estava,
era Escobar del Conde secretario,
el Guarneli a Farnesio cortejava.
Todo lo acaba y muda el tiempo vario:
Aguirre, Lucas López, Neila, Heredia
30 con nosotros tratavan de ordinario.
Acuérdome de aquella gran tragedia
al de Feria y de Sesa embaxadores,
que tomó de la noche más que media;
que a los amigos, vuestros servidores,
35 nos hizistes merced de darnos puerta,
y no de los assientos los menores.
Parece que quedó Roma desierta,
faltando Ascanio, el único Mecenas
de la gente que casi toda es muerta,
40 padre de las humanas letras buenas,
que a los buenos ingenios dió buen pago,
sugeto singular de heroycas venas.
Vos venistes de Roma a Santiago
contentandoos con una calongía;
45 yo, que deví nacer en día aziago,
con el de Feria vine a Lombardía.
Él se fué a Francia, yo me vine a España,
a pretender por diferente vía...

Ammettendo che il computo di Mesa sia esatto, come di solito è dato di verificare, e che il testo sia stato composto alla fine del primo decennio del sec.XVII (cioè un po'prima del 1611, data della stampa madrilena), il ventennio indicato nell'esordio riporta verso il 1590, giusto gli anni a cui Mesa suole riferirsi con esplicite allusioni nelle numerose evocazioni del proprio soggiorno romano (7). L'epistola delle *Rimas* riferisce dunque un insieme di particolari che s'incastrano perfettamente con quelli desumibili da altri versi dello stesso autore; e dalla collazione testuale si è visto emergere un fitto tessuto di relazioni letterarie fra numerosi poeti «in erba» e un saldo vincolo di amicizia e di ammirazione che li univa al Tasso (8).

---

7) Il soggiorno di Cristóbal de Mesa a Roma si può fissare con relativa precisione fra il 1587 e il 1592; cfr. *Studi sull'epica...*, cit., pp. 227 sgg.

8) Si veda un tentativo di ricostruzione storica negli studi citati nelle note 1 e 2.

Il dato più consistente che spicca dai versi citati sopra riguarda il legame di dipendenza che vincolava P. Fernández de Navarrete al Cardinal Ascanio Colonna e quello più generico, ma sempre significativo, che lo vincolava a una triade illustre, il cardinale Scipione Gonzaga, il conte Pomponio Torelli e soprattutto il maestro comune, Torquato Tasso. Anche per le notizie relative a questi eminenti personaggi della cultura romana di fine secolo si rinvia ad indagini anteriori (9), ricordando solo che Ascanio Colonna, figlio di Marcantonio, il trionfatore di Lepanto, si era formato in Spagna, alle Università di Salamanca e di Alcalá de Henares, ed aveva ricevuto il cappello cardinalizio nel 1586. I suoi contatti con P. Fernández de Navarrete possono dunque essere iniziati proprio in quegli ambienti accademici castigliani (e più specificamente in Alcalá de Henares, come si vedrá confermato attraverso altre allusioni); l'amicizia dovette presto originare il rapporto di dipendenza. Ma un altro dato di notevole importanza riferito da Mesa riguarda l'opera creativa del «docto secretario» Fernández de Navarrete, che brillava nella cerchia dei letterati della curia papale non solo per le sue profonde conoscenze, ma anche per un'apprezzata produzione, sulla quale occorre compiere un'indagine, non fosse altro che per sottrarla all'oblio in cui è caduta.

Un presupposto da scontare concerne l'attendibilità delle testimonianze di Mesa. Conviene subito precisare che i riferimenti storici ricavabili dal contesto poetico delle sue *Rimas* sono quasi tutti confermati da testimonianze esterne. Nel caso specifico, oltre a quanto già detto, si possono rinvenire le prove del soggiorno romano di Baltasar de Escobar, segretario di don Enrique de Guzmán, conte di Olivares, ambasciatore spagnolo presso la corte papale, poi viceré di Sicilia e in seguito di Napoli (10). Il legame fra Alessandro Guarnelli e il cardinal Alessandro Farnese è confermato dal sonetto del Tasso: «Per te di novo la pietate e l'armi», e in particolare dalla didascalia che lo precede: «Loa il S.r Alessandro Guarnello, traduttore de *l'Eneida* di Virgilio, paragonando l'opera sua con quelle de'Greci, et il Cardinale Farnese suo Sig.re con Augusto» (11). Può essere documentata senza difficoltà la coincidenza di due ambasciatori spagnoli presso la corte papale nella primavera del 1592, uno itinerante, don Lorenzo Suárez de Figueroa, duca de Feria, l'altro di no-

---

9) *Studi sull'epica...*, cit., pp. 256-263.

10) *Ibidem*, pp. 258 sgg., e *Baltasar de Escobar...* cit., pp. 191 sgg.

11) Cfr. L. POMA, *La «Parte Terza» delle RIME tassiane,* in «Studi Tassiani», XXVII, Bergamo 1979, p. 33. Il Cardinale Alessandro Farnese (zio del famoso generale omonimo) morì a Roma nel 1589. Se ne può tener conto nella datazione delle terzine di Mesa.

mina recente, don Antonio de Cardona y Córdoba, duca de Sesa y Soma, subentrato al conte di Olivares (12). L'attività poetica di un folto gruppo di spagnoli residenti in Roma verso il 1590-91 viene attestata anche da due interessanti raccolte di rime sacre, dovute al fervido proselitismo dei padri della Minerva, e in particolare di Juan Bru de la Madalena:

—*Obras spirituales de diversos en prosa y en verso en el día y fiesta de S. María Madalena...,* En Roma, en la estampa de Domingo Basa. 1591.

—*Excellentias de Santa María Madalena recogidas de la fiesta que le hizo en Roma el P.F. Joan Bru de la Madalena su siervo el año de MDXCI...,* En Roma, en la stampa de Bartholomeo Bonfandino. 1591.

Fra la numerose collaborazioni vi spiccano le liriche di Baltasar de Escobar, Miguel López de Aguirre, Antonio de la Parra, Lucas López de Villareal, Antonio de Oquendo e infine Pedro Fernández de Navarrete, per citare solo i nomi più significativi (13).

Ecco dunque una prima conferma concreta di esperienze poetiche compiute in anni giovanili dall'illustre statista a cui Cristobal de Mesa dirigeva l'accorato rimpianto. Proprio le *Excellentias...* consentono il ricupero, non certo eccezionale, di due testi di fattura apprezzabile:

—*Sátira del licenciado Pedro Fernández de Navarrete:* «Si mi satiricante pluma el filo / contra el ingrato sisador tuviera...» (ff. 58-61).

—*Égloga del licenciado Pedro Fernández de Navarrete:* «A la falda de un monte, en un collado, / antes que huviese la esmaltada aurora...» (ff. 74-77).

Ma una silloge assai più consistente di testi attribuiti al «docto Navarrete», una quarantina di sonetti, è reperibile poi in una fonte inedita di considerevole importanza, un *Cancionero* dell'inizio del sec.XVII, appartenente alla Biblioteca dell'Accademia dei Lincei di Roma (fondo Corsini n° 970, Coll. 44-A-21). Manoscritto dalla grafia chiara ed elegante, cartaceo, misura mm.205 x 148, consta di carte II + 271 + 1 (di cui 270 utili), e reca nel frontespizio (f.II r) il seguente titolo, di mano moderna: *Raccolta / Di / Varie Poesie / in / Lingua Spagnuola.* Ma la raccolta vera e propria si arresta al f. 195 r., poiché dal f. 195 v. al f. 270 v. compare una *Traductión / de los libros de Oui- / dio de arte a- / mandi* («Si

12) *Studi sull'epica...,* cit., pp. 228 sgg.
13) Per una descrizione più minuta, cfr. *ibidem,* pp. 267 sgg.

alguno en este pueblo es ignorante / del arte del amor, mi verso lea...») (14).

Il *Cancionero* corsiniano, per la qualità e il numero dei testi che raccoglie, si può collocare fra le più ricche sillogi manoscritte del primo Seicento; ne aveva dato notizia, in modo assai vago, Marcelino Menéndez y Pelayo in una delle sue *Cartas de Roma* (15). La prima testimonianza del canzoniere, che ha per titolo *La uida de los pícaros / de Liñan* («Como diestro cosmógrapho que raia / los estadios, distancias, passos, millas»), fu utilizzata da Adolfo Bonilla y San Martín nell'edizione critica di quel poemetto (16), costituita sulla base di quattro redazioni distinte, le cui varianti appaiono nell'aparato (dove **C** indica per l'appunto il nostro manoscritto). Un'altra testimonianza dello stesso florilegio, la *Carta de la corte de Roma* di Baltasar de Escobar («Corren, Señor Abad, los años nuebe / y la fortuna, que nos traxo a Roma...») è già stata utilizzata dallo scrivente (17).

I sonetti attribuiti a Pedro Fernández de Navarrete vi compaiono accanto a testi di Pedro Liñán de Riaza, Luis Gaytán, il padre Tablares, fray Melchor de la Serna, ed altri minori, tra cui un Diego Navarrete (ff. 63r - 69r) che potrebbe essere parente del nostro. Molte liriche figurano adespote, pur essendo in alcuni casi di sicura attribuzione (Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa, ecc.); alcuni degli autori menzionati gravitarono nell'orbita della Curia papale o trascorsero lunghi soggiorni in Italia con funzioni diverse (servizio militare, impiego

---

14) Questa traduzione dell'*Ars Amandi* in ottave è da attribuire a Fray Melchor de la Serna e va collazionata con altre testimonianze manoscritte della Biblioteca de Palacio e della Biblioteca Nacional di Madrid. Cfr. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles,* Santander, CSIC 1953, t, IV, pp. 244 sgg. a cui va aggiunto il ms. Cl. VII 354 della Nazionale di Firenze. Un'edizione critica ne è annunciata da J.L. GOTOR, *El Ars Amandi de Ovidio y las novelas en verso de Fray Melchor de la Serna,* in AA.VV, *Codici della trasgressività in area ispanica,* Verona 1980, pp. 143 sgg.

15) Cfr. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* t. V, Santander, CSIC 1952, p. 325.

16) *La vida del Pícaro,* in «Revue Hispanique», IX, Paris, 1902, pp. 295-330.

17) Cfr. *Baltasar de Escobar...,* cit., pp. 218 sgg., a cui si può aggiungere, dello stesso, *Apostilla al «Testamento de Celestina»,* in «Revista de Literatura»,, XLIII, n° 86, Madrid 1981, pp. 141 sgg. Una proposta di datazione del *Cancionero* corsiniano, che peraltro esige una verifica molto prudente, è implicita in quanto afferma J.L. GOTOR, *El Ars Amandi...,* cit., p. 150, a proposito dell'arrivo del Cardinale Ascasio Colonna a Roma nel 1586: «...un italiano ilustre, Ascanio Colonna, que había compartido sus estudios de filosofía y teología entre Alcalá y Salamanca, retorna en 1586 a Roma donde ya cardenal será protector de la Universidad salmantina en la Curia, trayéndose por secretario a Pedro Fernández de Navarrete y con él el cartapacio de versos personales y de sus amigos (Liñán, Argensola, Lope, Fray Melchor) de la Corsiniana 970».

di segreteria o altre mansioni cortigiane), tanto che dal punto di vista socio-letterario l'antologia non manca di una specifica coerenza, e merita anche sotto questo aspetto uno studio particolareggiato.

Ai sonetti di Pedro Fernández de Navarrete s'impone per la loro stessa natura la classificazione canonica (amorosi, sacri, di circostanza) che riflette gli orientamenti comuni a gran parte della lirica del tardo Rinascimento. Mancando precisi termini interni di datazione, sembra possible proporre solo una generica ipotesi di sviluppo cronologico, attribuendo in linea di massima i primi, per il loro costante riferimento ad Alcalá de Henares o a luoghi limitrofi, all' epoca della formazione universitaria del «licenciado», quelli religiosi e spirituali per lo più al tempo del soggiorno romano, come del resto sembra confermare la breve raccolta già menzionata delle *Excellentias...* Gli altri andranno ricondotti di volta in volta alle specifiche occasioni da cui furono originati. Si seguirà comunque, almeno per il momento, l'ordine in cui sono documentati dal manoscritto, che potrebbe riflettere l'ordine dell'autografo o del l'antigrafo.

In linea generale si può sottolineare uno sfruttamento manieristico del codice poetico petrarchesco nei sonetti amorosi; un'adesione altrettanto elaborata ai miti e agli schemi della finzione pastorale si rivela poi nei sonetti bucolici, spesso accoppiati attraverso l'espediente delle risposte «per le rime»; i sonetti religiosi, che presumibilmente sono i più tardivi, mostrano già la presenza rilevante di concettismi compiaciuti e di ricercatezze retoriche.

Ma una suddivisione eccessivamente schematica non giova sempre alla comprensione del testo, poiché introduce compartimenti rigidi che non trovano riscontro nella realtà poetica. Il sonetto iniziale potrebbe provarlo concretamente. Qui infatti l'immagine d'apertura sfrutta una formula ricorrente nella lirica amorosa (sia aulica che popolare); basti come esempio il rinvio a Luis Barahona de Soto, «Vuelve esos ojos que en mi daño han sido...»; Rodrigo de Robles Carvajal, «Vuelve, enemiga, la serena frente...»; Álvaro de Alarcón, «Vuelve las sacras luces a mi llanto...»; Anónimo del Cancionero Musical de Medinaceli, «Vuelve tus claros ojos...», ecc. Il sonetto allude però alla rivolta delle Fiandre, ormai quasi domata (v. 9); dovrebbe quindi essere posteriore al 1579 (patto di Arras) e anteriore al 1585, in cui viene espugnata Anversa dal generale Alessandro Farnese (Roma 1545 - Arras 1592), a conclusione di una serie di campagne militari travolgenti. I vv. 3 e 4 alludono probabilmente alle vittorie spagnole di Malines, Villebruk, Courtrai, Maestricht, Oudenarde, e alla riconquista delle principali città fiamminghe

(1575-1583). I vv. 5 e 6 si riferiscono perciò ad Alesandro Farnese, che peraltro era nipote e non genero di Filippo II, in quanto figlio di Ottaviano Farnese e di Margherita d'Austria (o di Parma), figlia illegittima di Carlo V. Tuttavia anche attraverso il suo legame matrimoniale con doña María di Portogallo, figlia di don Duarte (fratello del re Juan III), Alessandro Farnese risultava imparentato (non però genero, in senso stretto) con Filippo II, che in prime nozze aveva sposato l'infanta portoghese donna Maria Manuela (figlia del re João II). I son. II e III sono collegati strettamente, e pur non portando alcuna indicazione di paternità, sono attribuibili a Pedro Fernández de Navarrete per la posizione che occupano nel manoscritto (per questo motivo si considera attendibile l'attribuzione allo stesso autore dei sonetti X, XI, XIX, XL, che peraltro risultano imparentati con gli altri anche da concreti rapporti interni). Nel son. II si esaltano le stigmate di S. Francesco; il verso finale rappresenta lo sfruttamento «a lo divino» di un'espressione allusiva utilizzata paremiologicamente in contesti molto differenti. La banalità lessicale sembra riscattata da un incipiente impegno concettistico. Il son. III rappresenta uno sviluppo del precedente, esasperandone il motivo principale con compiacimento retorico (si vela la doppia «derivatio» della conclusione). Il tema conobbe una diffusione di «tipo tradicional», con ripercussioni in ambito colto, come testimoniano, fra tante, le *glosas* raccolte da Damián de Vegas (18) a commento della seguente *redondilla* «ajena»:

Tal sello impreso traéis,
Francisco, en vos, que pregunto
si sois Cristo o su trasunto,
porque se le parecéis.

Il rifiuto della memoria dolente si esprime nel son. IV ricorrendo nelle quartine a strutture enfatiche tipiche del petrarchismo manieristico. L'archetipo di questa tradizione si trova nel son. CCLXXIV del *Canzoniere,* «Datemi pace, o duri miei pensieri: / non basta ben ch'Amor, fortuna e morte...», ma non è da escludere la mediazione di J. Boscán, «Dejádme en paz, ¡o duros pensamientos! / Básteos el daño y la vergüenza hecha...». Le terzine si stemperano invece in reminescenze idilliche favorite dall'evocazione paesistica.

Un'antitesi ampiamente dibattuta dalla poesia *cancioneril* ricompare nel son. V, dove *muerte* e *vida* si oppongono ai vari livelli che la polise-

18) *Poesía Cristiana...,* Toledo, Pedro Rodríguez 1950.

mia consente. L'impianto enfatico e le aspre invettive di VI richiamano il sonetto della gelosia attribuito a Garcilaso (XXXIX, «¡Oh celos, de amor terrible freno...!»), che insieme al sonetto di Lomas Cantoral «O celos de amadores duro freno» ed all'anonimo «Celos de amor horrible y duro freno» del *Cancionero General de 1554,* ha una nota fonte sannazariana («O gelosia d'amanti orribil freno...») (19).

Molto scorretto, e a tratti irrecuperabile, risulta il son. VII, che per l'allusione del v. 5 pare ascrivibile all'epoca della formazione universitaria in Alcalá de Henares. L'interpretazione suscita molti dubbi; equivoca non è solo la rima dei vv. 2-3, ma anche la significazione profonda. Dall'insieme traspare un'aspirazione catartica, anche se rimane ambigua la via che dovrebbe condurre alla liberazione dalla «prigionia». Le terzine, e in particolare i versi conclusivi implicano il concetto cristiano del riscatto dalla colpa.

Anche il son. VIII sovrappone due codici poetici distinti, quello petrarchesco e quello *pastoril,* secondo un procedimiento intensamente praticato dalla *Diana* di Montemayor in poi. L'organizzazione anaforica predominante collega questo sonetto al filone petrarcheggiante (ma con ascendenze virgiliane ed oraziane) delle antitesi fra situazioni (geografiche, psicologiche, ecc.) estreme; cfr. il son. CXLV del *Canzoniere,* «Pommi ove il sole occide i fiori e l'erba...» (20); fra le varianti spagnole di maggior interesse sembra opportuno menzionare, come probabili intermediari, il sonetto di Don Diego Hurtado de Mendoza «Ora en la dulce ciencia embebecido...» e quello di Gregorio Silvestre «Ahora me derribe la fortuna...». L'identità di Clarinda rimane celata dalla finzione bucolica. La lunga lista di coppie «pastoriles» cinquecentesche (Salicio-Galatea, Nemoroso-Elisa, Melibeo-Marfiria, Vandalio-Dórida, Silvano-Silvia, Damón-Galatea, ecc.) si arricchisce dunque di una nuova testimonianza.

Una risposta per le rime segue nel son. XI, che anzi complica l'artificio iterando l'intera parola finale di ogni verso. L'abilità (ammesso che così si voglia definire uno sforzo a tratti faticoso) sembra consistere soprattutto nell'evitare la banale ripetizione delle immagini nella rigorosa corrispondenza delle singole componenti dei due sonetti.

---

19) Cfr. J.G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid 1960, pp. 16 e 126.

20)Sull'ampio sviluppo ispanico del motivo, cfr. G. CARAVAGGI, *Alle origini del petrarchismo in Spagna,* in *Miscellanea di Studi Ispanici,* Pisa 1971-73, pp. 79 sgg.

Analoga convenzione metrica collega i son. X e XI, con forzature espressive talora stucchevoli. Vi si continua la sovrapposizione di codici letterari eterogenei, poiché la *alabanza* delle qualità ineffabili della persona amata mostra echi un po' sbiaditi della *lode* stilnovista e petrarchesca, ma si configura attraverso lo scambio poetico fra Menandro e Clarinda, la coppia «pastoril» già menzionata.

Il procedimiento si ripete nei son. XII e XIII, dove tuttavia la consonanza delle rime non allude più all'armonia di una relazione amorosa, bensì alle affinità spirituali di un sodalizio antico. La finzione bucolica, altrettanto impenetrabile, cela ovviamente qualche evocazione autobiografica di un época giovanile ormai lontana, probabilmente gli anni universitari salmantini. Se Menandro è il poeta stesso, dietro il nome di Bireno o di Siralvo (o forse di Lisardo, che compare nei son. XIX e XX) si potrebbe celare Ascanio Colonna. La formula dell'esordio di Bireno ricalca quella di Diego Hurtado de Mendoza (un poeta evidentemente molto caro a Fernández Navarrete), «Tiempo fue ya que amor no me trataba».

L'occasione del son. XIV viene espressa dalla didascalia. Destinataria non è ovviamente la celebre poetessa, figlia di Frabrizio, Connestabile di Napoli, bensì l'omonima, figlia di Marcantonio, l'eroe di Lepanto, dal 1577 vicerè di Sicilia (morto a Madrid nel 1584), e di Felicia Orsini; era quindi sorella del Cardinale Ascanio, protettore di Pedro Fernández de Navarrete: andò sposa a Don Luis Enríquez de Cabrera y Mendoza, duca di Medina de Rioseco, 8° Almirante Mayor di Castiglia, da cui ebbe due figli, Juan Alonso Enríquez de Cabrera y Colonna, erede del titolo, e Ana Enríquez de Cabrera y Colonna.

Secondo il gusto del petrarchismo cinquecentesco, il son. XV instaura un sistema complesso di correlazioni plurimembri; per quanto riguarda gli esordi spagnoli, si potrà ricordare Gutierre de Cetina («Si son nieve, oro, perlas y corales...», nel son. «Si tantas partes hay por vuestra parte...»), da collegare naturalmente al suo modello italiano, l'Ariosto («Son di coralli, perle, avorio e latte...», nel son. «Se senza fin son le cagion ch'io v'ami...»), secondo l'attenta indagine di D. Alonso (21).

---

21) Cfr. in particolare: *Versos plurimembres y poemas correlativos,* Madrid 1944; (in collab. con C. BOUSOÑO) *Seis calas en la expresión literaria española,* 3ª ed. Madrid 1963; *Función estructural de las pluralidades,* in *Obras Completas,* t. V *(Góngora y el gongorismo),* Madrid 1978, pp. 394 sgg. nonché il volumetto in italiano *Pluralità e correlazione in poesia,* Bari, Adriatica 1971, pp. 181 sg; cfr. inoltre J.G. FUCILLA, *Estudios...,* cit., p. 33 e nota 4.

Un sonetto di circostanza è anche il XVI, contro un frate che si può identificare, grazie alle perspicaci ricerche di J.L. Gotor, con «el Frayle Benito», ossia fray Melchor de la Serna (22).

Nel son. XVII viene inaugurata una riflessione spirituale, attraverso la rassegna di valori contrapposti personificati da due figure femminili emblematiche. Per il culto della Maddalena, si veda anche la precedente nota 13 e le notizie a cui si riferisce.

Il son. XVIII potrebbe essere incluso nella serie bucolica *De Clarinda a Menandro,* già esaminata, ma non è provvisto di alcuna didascalia giustificatoria nè di risposta parallelistica. Per la formula dell' esordio, si vedano le osservazioni al son. I. Anche i son. XIX e XX sono collegabili alle allegorie bucoliche già esaminate; non è facile individuare il compagno di gioventù celato sotto il nome di Lisardo, che pare destinato a rilevanti imprese belliche (allusione forse alla spedizione dell' *Invincible Armada?)* e a missioni importanti a Roma; niente esclude che si tratti dello stesso amico e protettore Ascanio Colonna. Certo alla corte papale molti spagnoli potevano vedere riversarsi in quei momenti la cornucopia dell'abbondanza!

Il son. XXI include uno sviluppo interessante della metafora petrarchesca della navigazione perigliosa nel mare delle passioni, che tanta fortuna ha conosciuto nella poesia castigliana, da J. Boscán in poi (23).

Il son. XXII, malgrado il guasto testuale, è costruito secondo il sistema dei versi «cum auctoritate», che si diffusero in area romanza soprattutto a partire dal sec. XII (ma con antecedenti alessandrini di rilievo) e giunsero alla lirica rinascimentale sia attraverso il petrarchismo (Garcilaso, son. XXII, «Con ansia estrema de mirar qué tiene...», con citazione finale di un verso del Petrarca), sia attraverso gli stessi *Cancioneros* castigliani (24). La citazione evangelica serve ovviamente a

---

22) Cfr. J.L. GOTOR, *Els Ars Amandi...,* cit., 156 sgg., con altre testimonianze di reazioni polemiche alla produzione oscena di quel personaggio sconcertante, sul quale cfr. anche Y. LISSORGUES, *Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna. La novela de las madejas,* in «Criticón», n° 3, Toulouse 1978, pp. 1-27, e P. ALZIEU - Y. LISSORGUES - R. JAMMES, *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro.* Toulouse 1975, *passim.*

23) Cfr. *Alle origini del patrarchismo...,* cit., pp. 74 sgg., e per quanto riguarda la seconda terzina, cfr. «el voto d'ir a ver la casa santa», nel son. CVII di J. Boscán, «Cómo el patrón que en golfo navegando...»

porre in evidenza il significato spirituale che il poeta vuole attribuire all'evocazione.

La stessa tecnica viene esasperata nel son. XXIII, che, come annota la didascalia, giustappone (in modo non sempre brillante) i capoversi di testi molto eterogenei, di autori noti ed anonimi; solitamente l'*incipit* è riportato con esattezza, ma talora viene lievemente modificato per adattarsi ad una minima connessione logica con gli altri. Le *citas* illustri vanno dall'*Epistola* I del Lib. III di Boscán (v. 13), alla canzone IV e al son. XV di Garcilaso (vv. 11 e 12), a una lirica di Francisco de Figueroa (v. 6), alle terzine del Lib. III della *Diana* di Montemayor (v. 7), ecc.; fra i *romances,* sono leggermente deformati «Dardanio con el cuento de un cayado» (v. 3), apparso nel *Cancionero llamado Recreo de Amadores,* por Pedro Hurtado, Valencia 1569, n° 20, e «Hero del alta torre do mirava» (v. 4), nel *Cancionero General,* Anversa 1557, f. CCCC, e nel *Cancionero llamado Flor de Enamorados,* Barcelona 1562, n° 134.

Nei son. XXIV e XXV si ripete l'esperienza della *glosa* poetica, con l'inserimento finale di una stessa espressione che sancisce in termini paremiologici l'ampio dibattito sul tema dell'illusione fugace. Per entrambi i sonetti si possono segnalare riferimenti testuali interessanti sul doppio piano tematico e stilistico: da un lato, un filone procedente dal Bembo («Sogno che dolcemente ma hai furato...»), attraverso J. Boscán («Dulce soñar y dulce congojarme...») Cetina («Ay, sabrosa ilusión, sueño suave...») nonché («Ay, falso burlador, sabroso sueño...»), J. de Montemayor («Oh dulce sueño, dulce fantasía...») e Lomas Cantoral («Oh dulce sueño, oh dulce acertamiento...»), e dall'altro una linea di sviluppo tradizionale che risale alla Canzone I di Ausias March («Axí com cell qui.n lo somni.s delita...») e viene approfondita in particolare dallo stesso Boscán («Como aquel que en soñar gusto recibe...») e da Diego Hurtado de Mendoza («Como el hombre que huelga de soñar...»).

Aggregandosi idealmente ai due anteriori, il son. XXVI riprende la meditazione amareggiata sulla vana evasione mentale dai ristretti contorni della realtà; la stessa canzone di Ausias March, st. III («Plagués a Déu que mon pensar fos mort...») si può considerare all'origine di una complessa serie di riflessioni poetiche affini, da J. Boscán («Oh si aca-

---

24) Cfr. G. CARAVAGGI, *La canzone «con refranes» di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo d'intertestualità poetica,* in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini,* Bari 1982.

base mi pensar sus días...») a Diego Hurtado de Mendoza («Si fuese muerto ya mi pensamiento...»), a Herrera («Pensé, mas fue engañoso pensamiento...»), Pedro Laýnez («Peligroso atrevido pensamiento...»), per giungere poi fino a Lope de Vega («Dulce, atrevido pensamiento loco...»), a Góngora («Dulce contemplación del pensamiento...») e ben oltre.

L'esordio del son. XXVII s'ispira ad una formula ottativa di stampo bucolico; ma il faticoso sviluppo della seconda quartina e l'antitesis stentata delle due terzine rivelano un impaccio formale nell'adattamento degli schemi tradizionali.

Nel son. XXVIII si percepisce un'eco vaga delle evocazioni petrarchesche del paesaggio delineato intorno alla figura de Laura (cfr. particolarmente il son. CCXLIII «Fresco, ombroso, fiorito e verde colle...»), ma si tratta ormai di un esordio manieristico.

Il son. XXIX ripropone con minime varianti grafiche il IV, e probabilmente la sbadataggine deve essere imputata al copista; comunque vengono eliminati ora alcuni errori della trascrizione precedente.

Il son XXX sovrappone gli artifici concettistici propri dei *Cancioneros* alla contemplazione estatica della bellezza della donna amata, complicando formalmente la tipica rassegna petrarcheggiante di particolari decantati di ogni attributo concreto (belle mani, bel corpo, dolce viso, ecc.).

Il son. XXXI si pone in evidenza per la rigorosa disposizione anaforica delle quartine e per l'estensione complessa dell'unico periodo, dalla costruzione sintattica abilmente rapportata alle strutture metriche. Anche le rime equivoche ne rilevano l'artificiosità. Le opposizioni del tipo *guerra-pace, tristeza-allegria, via lunga e pericolosa — cammino sicuro e piano, note-giorno, sono* facilmente riconducibili alle antitesi che compaiono per es. nel *Canzoniere* petrarchesco, son. CXXXIV «Pace non trovo e non ho da far guerra».

Nel son. XXXII vengono a loro volta contraposti, con un gioco di parole non molto felice, i sospiri d'amore e l'estremo «sospiro» esalato dall'anima, in un'ulteriore svolgimento dell'abusato scambio *cancioneril* tra vita e morte.

Il son. XXXIII appartiene alla serie bucolica, pur mancando di espliciti

riferimenti al destinatario. La prima terzina risulta oscura, ma il testo sembra corrotto.

In son. XXXIV trasfigura in termini scanzonati e picareschi la delicata favola di Endimione, che Gaspar de Aguilar doveva svolgere in agili *quintillas* e che più tardi Marcelo Díaz Callecerrada avrebbe dilatato prolissamente in tre canti.

Il son. XXXV, per il suo carattere encomiastico, si stacca dalle serie precedenti e va collegato a qualche vicenda biografica che sarebbe da precisare con l'apporto di fonti esterne più esplicite.

Per l'incalzante iterazione anaforica e anche per qualche coincidenza tematica (cfr. per es. v. 3), il son XXXVI si avvicina al son. XCV di Boscán, già citato («Dulce soñar y dulce congojarme...»), senza che si possa peraltro intravvedere l'intenzione di una *glosa* vera e propria.

Il son. XXXVII sembra prospettare una situazione maliziosa affine a quella del son XXII di Garcilaso («Con ansia estrema de mirar qué tiene...»), ma la risolve con la solennità ostentata di un gesto rituale. Invece nel son. XXXVIII, abbandonata ormai la malinconica vena elegiaca, prende forma attraverso il dialogo concitato e drammatico con la morte, il tema del *desengaño* e della rinuncia, che acquista nei testi seguenti una fisionomia mistica più marcata. Infatti i son. XXXIX-XLII, omogenei e coerenti nel loro slancio trascendente, rivolgono un'accorata invocazione di conforto all'amore divino, a cui aspira ormai l'anima delusa dagli affetti terreni. La vena spiritualistica di questo gruppo è confermata poi dall'*Égloga* «a lo divino» (XLIV), che evoca l'incontro fra il Cristo e la Maddalena, dopo la Resurrezione, e in parte anche dalla *Sátira* contro Giuda Iscariota (XLIII), dove tuttavia predominano gli stilemi dell'invettiva sarcastica.

I quattro sonetti della Resurrezione non sono attribuibili a Pedro Fernández de Navarrete se le abbreviazioni nella didascalia del f.99 v. devono intendersi (come tutto fa ritenere) la sigla dell'autore; e poiché al f. 16 r. compariva una *Carta general de amor de Gaetán* («Camilla, porque se vea / en quán diuersos sabores...»), si può avanzare l'ipotesi che il Gaetán della *Carta* e il non meglio identificato L.G. dei sonetti in questione siano la stessa persona, vale e dire il toledano Luis Gaytán, già noto soprattutto come traduttore del Giraldi Cinzio (25). Comunque i

25) Cfr. J. SIMÓN DÍAZ, *B.L.H.*, X, 623 e B.J. GALLARDO, *Catálogo...*, III, 2324.

quattro sonetti sono qui riprodotti in appendice al *corpus* poetico esaminato, a titolo comparativo.

Una rassegna così sommaria non ha certo pretese di completezza, ma aspira soprattutto a rilevare le coordinate culturali e stilistiche da cui è definita l'esperienza poetica di Pedro Fernández de Navarrete; se ne può dedurre che il campionario inedito trasmesso dal manoscritto corsiniano è collocabile dignitosamente nella più illustre tradizione della lirica spagnola del tardo Rinascimento, e merita quanto meno una menzione per l'elaboratezza delle scelte.

Nella riproduzione dei testi sono stati mantenuti gli arcaismi e le oscillazioni degli usi grafici, poiché la loro fenomenologia potrebbe risultare utile ad una ricerca specifica; sono state conservate anche le contaminazioni fra le abitudini della *scripta* ispanica e le consuetudini italiane, che lasciano intravvedere una probabile esecuzione italiana della raccolta. Solo in casi di un possibile equivoco d'interpretazione si è preferito effettuare un restauro. Gli errori corretti e i mutamenti suggeriti vengono giustificati nell'apparato, e così pure le ragioni di ogni altro intervento o semplicemente le proposte di emendamento. Le integrazioni compiute sono indicate dalla parentesi quadra, le espunzioni dalla parentesi rotonda. Con la sigla *C* verrà designato il manoscrito 970 del fondo Corsini della Biblioteca dei Lincei, con la sigla *E* il testo delle *Excellentias...* menzionato sopra.

I - (C.f. 80 r.)
Soneto de P[edr]o Navarrete

Buelue al monarcha uniuersal del mundo,
Flamenco ayrado, los indignos ojos,
y uerás de claríssimos despo*j*os
enr*í*quecido su poder fecundo.

Mira del yerno el braço sin secundo
que ha de quebrar tus uélicos antojos
y el premio de tan ásperos enojos
verás librado en el lugar profundo.

Y pues t*e* ves colgado de un cauello
y al disponer del largo cielo plugo
descubrirte el remedio de tu suerte,

somete agora al amoroso yugo
del cuerpo y alma el uno y otro cuello,
qu'el que te llama no querrá tu muerte.

3. ms. *despoios;* 4. ms. *enrequecido;* 5. ms. *braco;*
8. ms. *luguar;* 9. ms. *tu ues.*

II- (C.ff. 80 v.)
81 r. Soneto a S. Fr[ancis]co.

Sancto admirable, si mi flaco aliento
con tu licor animas y dispones,
entre aquessas seráficas legiones,
donde tú habitas, uolará mi acento.

Batió sus alas por el franco viento f. 81 r.
el portador de los diuinos dones,
que en pies y manos y costado pones
con que le ygualas en merecimiento.

El Serafín fue digno de traellos,
de reciuillos tú, y en ambos uisto
el poder grande de la mano diestra

del que se sella en ti con cinco sellos;
si soys de un paño, dígalo la muestra,
que so el sayal ay al, y él es Christo.

13. ms. *pano;* 14. ms. *saial.*

III - (C.ff.81 r. - 81 v.)
Soneto al mesmo S[anc]to.

Si del sayal humilde el tosco manto
del seráphico sancto se vistiera,
Christo al mesmo Francisco pareziera
y Christo pareciera ser el Sancto.

Y llegara el dudar de aquesto a tanto
que si en la Cruz Francisco se pusiera, f.81 v.
todo el christiano suelo le tuuiera
por el Reparador de nuestro llanto.

¡Dichoso Sancto, en quien la estampa pura
de Christo está estampada de tal suerte
que qual sea original en duda viene!

De Christo es la *señ*al, y esta figura
con estas llagas dió a la muerte muerte
y a la captiuidad captiua tiene.

12.ms. *senal*

IV - (C.ff. 81 v. - 82 r.)
Soneto de P[edro] N[avarrete]te.

¡Baste, no más, amor, ya no más, gloria!
¿Para qué a un afligido nueua pena?
¿Qué injusto fuero o (que) injusta ley ordena
representarme la passada historia?

¡Baste también, déja(d)me ya, memoria!
No quieras acordarme la cadena
con que enlaçado estuue y mi alma llena f. 82 r.
de mil glorias y de una bien notoria.

Bien lo sauen las fuentes desta tierra,
testigos de mi gozo sempiterno
do alguna noche fui resplandeciente,

y el aura fresco de la fría sierra
nos ayudó soplando suauemente
y Hebro que será testigo eterno.

7. ms. *enlacado;* 13. ms. *ajudo*

V - (C.ff. 82 r. - 82 v.)
Soneto de P[edr]o N[avarre]te.

No es la causa mayor deste accidente,
señoras, el estar flaco y des[h]echo,
ni verme en este pobre y duro lecho
desamparado, mísero y doliente.

Otro más fuerte mal es el que siente
mi alma, con el qual me abrasó el pecho;
otra fiebre [h]ay mayor, que sin derecho
sos*e*garme un momento no consiente.

Un fuego, un cáncer y una dura muerte, f. 82 v.
muerte plugiera a Dios porque acauara,
mas yerro en esto, que mejor es uida

por padezer en ella triste suerte,
sin el temor de la fortuna abara,
que al humilde no da*ñ*a su caída.

8. nel ms. la seconda sillaba soprascritta;
11. ms. *meior;* 14. ms. *dana*.

VI - (C.ff. 82 v. - 83 r.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te

Díme ¿adó llegarán tus tyrannías,
injusto amor, adó tus desconciertos?
si al rústico pastor en los *desiertos*
a la amorosa lucha desafías,

si en el neuado ualle y sierras frías
prende*s*, tyranno amor, tus fuegos ciertos,
si acá y allá tus bienes son inciertos
¿hasta quándo as de estar en tus porfías?

Sangriento lobo, harpía pon*ç*o*ñ*osa,
¿quándo te(s) as de cansar de tanto(s) da*ñ*o(s)
y tanto mal como me tienes hecho?

Pues trace tu costumbre prodigiosa f. 83 r.
contra mí, como suele, algún engaño,
que a todo teng*o* presto humilde el pecho.

3. ms. *discretos;* 6. ms. *prende;* 9. ms. *ponconosa;*
10. ms. *daṇos;* 14. ms. *tenga*.

VII - (C. ff. 83 r. - 83 v.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te

Mientras pisan tus pies la *tierra* digna
donde tus bellas manos hazen raya(s),
y la luz pura de tus ojos raya
antes que el sol la celestial cortina,

esta captividad alcaladina,
donde el más fuerte corazón desmaya,
mira, y al hado que nos da la baya
(antes que el sol la celestial cortina).

Verás que nacen tan terribles males
de estar ausente de tus dulces bienes,
y mejora en los tuyos uida y suerte.

Muébate a esto lo que en todo vales
y que bamos perdidos si no vienes f. 83 v.
a deffendernos del poder de muerte.

1. ms. *pierna;* 8. erronea ripetizione del v. 4; 11. ms. *meiora...tuios*

VIII - (C. ff. 83 v. - 84 r.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te
De Menàndro a Clarinda.

Ora, Clarinda, muestres coronada
de uerde lauro tu gloriosa frente,
ora tu canto suene dulcemente,
ora cantes endechas congojada,

ora tu pluma en alto leuantada
en verso heroico las historias quente,
ora te ampares de la *s*iesta ardiente
en pláticas gustosas empleada,

ora nos muestre el cielo lo que puedes,
ora nos cubra parte de las partes,
que la menor de todas basta a todo,

todo es, Clarinda, desplegar las redes
que amor nos tien[d]e con secretas artes,
que suya es la imbención y suyo el modo. f. 84 r.

7. ms. *ciesta;* 8. ms. *emplaticas.*

IX - (C. f. 84 r.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te
En respuesta de Clarinda a Menandro.

Con razón tiene Apollo coronada
de sagrado laurel tu illustre frente,
pues canta en tí tan graue y dulcemente
que suspendes al alma congojada.

Con voz sonora eterna y leuantada
la i[n]mortal fama tu grandeza quente,
y en quanto alumbre al mundo el sol ardiente
viua en tus alabanças empleada.

Tan grande es tu valor y tanto puedes
que la menor que vemos de tus partes
muestra de quanto bien da el cielo *al* todo;

y antes podrán coger el biento en redes
y el ancho mar medir con ciertas artes
que auer para alabarte sciencia o modo.

11. ms. *el todo.*

X - (C. f. 84 v.)
Soneto a Clarinda.

Igual en discreción y en hermosura
y sin igual en todos los estremos,
bella Clarinda, en quien tan claro vemos
milagrosos excessos de natura;

diuina estampa donde se figura
lo que ni veen los ojos ni entendemos;
y assí tus cosas más por fe sauemos
que por sciencia de humana criatura.

No digo que eres una entre las nueue,
sino que todas nueue en ti se encierran
y que tañó tu cifra el sacro Apollo.

Tu diuino licor las almas mueue,
las Musas por tu musa se destierran
y quedas sola como Apollo solo.

7. ms. *fee;* 13. ms. *mussas.*

XI - (C. ff. 84 v. - 85 r.)
Soneto de Clarinda.

Si qual la bella Diosa de hermosura
suspendieran el mundo mis estremos
y quanto auiso en los nacidos vemos f. 85 r.
*ob*rara en mí la pródiga natura,

para te celebrar se me figura
quan poco los humanos entendemos;
de ti, pues, cante lo que no sabemos
angel diuino y no mortal criatura.

Y *si* eloquencia mora entre las nueue,
si [e]spíritu en su dulce verso encierran,
si no has enmudecido al rubio Apolo,

tú eres sólo el objeto que los mueue
para cantar tan alto que destierran
quanto el sol mira fuera de ti sólo.

4. ms. *afrara;* 9. ms. *Y se;* 11. ms. *Appollo;* 12. ms. *obiecto.*

XII - (C. ff. 85 r. - 85 v.)
Soneto de P[edr]o N[avarret]e
De Bireno a Menandro.

Tiempo vi yo, Menandro, que solías,
quando el amor nos tuuo más conformes,
por las riueras del sagrado Tormes
juntar tus cabras con las bacas mías.

Tornaron los alegres dulces días f. 85 v.
en sospechas y en odios tan disformes
que me es fuerça pedirte que me informes
quién ha turuado nuestras alegrías.

Mi hato, mi ganado, mi cauaña
siempre fué tuyo y yo tu fiel amigo,
tanto como Siraluo ganadero,

gloria y honor de quanto el Tajo baña
y sin segundo en merezer contigo,
aunque en tiempo y amor yo soy primero.

14. ms. *soi*

XIII - (C. ff. 85 v. - 86 r.)
Soneto del dicho en re[s]p[ues]ta

Al tiempo, o mi Bireno, que solías
hazer tus gustos con mi fe conformes,
en las riueras del sagrado Tormes,
eran de un ser tus glorias con las mías.

Ya para my tornaronse estos días
noches obscuras, de la luz disformes;
de amor quiero, o Bireno, que te informes
quien huuo de enturuiar tus alegrías. f. 86 r.

De tu Bartola pisas la cauaña,
siéndote ella leal y amor amigo,
y buscas atán triste ganadero

que estas riberas con sus ojos baña;
baste saber, Bireno, que contigo
las leyes guardo del amor primero.

8. ms. *que/huie,*

XIV - (C. ff. 86 r. - 86 v.)
Soneto de P[edr]o N[avarret]e al casam[ient]o
de la S[eño]ra Dona Vitoria Colona.

Syendo en voz rabiosa destroncada
desta coluna la primer victoria,
con lástima, que aun dura en la memoria,
de nuestra España triste y despojada,

otra del mesmo tronco leuantada
de Italia vino a dar a España gloria,
mas cortó de su vida transitoria
Atropos el estambre delicada.

Tras estas dos tormentas de fortuna,
da el cielo a Enrríquez la victoria rica f. 86 v.
por quien ánimo cobra el bando hispano.

Porque el áncora junto esta Colunna
tercer Victoria a España pronostica
del Belga, del Ynglés, del Africano.

XV - (C. ff. 86 v. - 87 r.)
Soneto de P[edr]o N[avarret]e.

Rayos del cielo verdadero oriente,
soles que en él salís, arcos triumphales,
lirios, rubíes, perlas orientales,
marmol neuado, fábrica excellente,

dezid, cauellos, díme, altiua frente,
ojos del cielo, cejas celestiales,
mexillas, boca y cuello, siendo tales
que os alaua callando el que más siente,

¿quién *en* la perfection desas faciones
rayos, oriente, soles, arcos uellos,
lirios, perlas y mármol pone el sello?

La nariz uella en cuias perfecciones f. 87 r.
gozan su perfección frente, cabellos,
ojos, cejas, mexillas, boca y cuello.

5. m. *cauollo... dimi;* 6. ms. *ceyas;*
9. ms. *quen oyr;* 14. ms. *maxillas.*

XVI - (C. ff. 87 v.)
Soneto de P[edr]o Nau[arre]te.

Gordo predicador, frayle arrogante,
rodezno de molino con antojos,
leuanta el sobrecejo, abre los ojos,
prosista malo y mal metrificante.

No me des ocasión a que discante
tus no muy limpios tratos, tus antojos;
mira no lleue amor de ti despojos,
que no te llamaré frayle obseruante.

¡Haz en tus obras lo que al mundo enseñas,
dexa essa grauedad y fantassía,
apártate de hazer tantas quimeras!

Si no te has de apartar, busca dos dueñas
que rezen seys rossarios cada día,
dexa para los mozos las terneras.

9. ms. *Has*

XVII - (C.ff. 87 v.-88 r.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te.

Si Porcia enlaça en sus madejas de oro,
Madalena enriquez[e] la cadena;
si Porcia al llanto con rigor condena,
en biendo a Madalena cessa el lloro. f. 88 r.

Si Porcia anubla el celestial thesoro,
Madalena al instante lo serena;
si Porcia prende, libra Madalena;
[si a Porcia quiero, a Madalena] adoro.

Si Porcia enciende el libre pensamiento,
Madalena al capitulo da consuelo;
si Porcia hiere, Madalena sana.

Si Porcia al alma quita el alimento,
Madalena le da manjar del cielo;
y assí con Porcia y Madalena gana.

4. ms. *Madelena;* 7-8. lacuna nel ms., che salda per errore: «si P. prende libra M. adoro».

XVIII - (C. ff. 88 r. - 88 v.)
Soneto de P[edr]o Na[varre]te

Remontado pastor, buelue a tu apero,
buelue, pastor, no temas el castigo,
que el amor que te tengo es fiel testigo
si más que tu querer y gusto quiero.

Víte de mis amores presionero,
mostráuaste leal, y amor amigo,
y agora huies porque yo te sigo
y el *l*azo rompes del amor primero. f. 88 v.

Buelue, cruel, y mira mis ouejas
que a tu siluo otro tiempo obedecían,
y escucha el mío, que él podrá mouerte.

Pon remedio, pastor, a estas quexas,
aduerte a las que el pecho y alma embían,
si no gustas oyr las de mi muerte.

[De Clarinda a Menandro?]

8. ms. *cazo.*

XIX - (C. ff. 88 v. - 89 r.)
Soneto de Menandro a Lysardo.

Yo me acuerdo, Lysardo, que solías,
con dulce lyra del amor templada
y la pluma del mesmo amor cortada,
passar la[s] noches y gastar los días.

Por tu Lisarda en puro amor ardías,
tu pluma en celebrarla vi occupada
que en esto estaua entonces empleada,
porque solo su gusto pretendías.

Mas ya, Lisardo la s[eñe]ra fama
te está aguardando con su rostro uello
por leuantarte a más heroica suerte. f.89 r.

Mira que el Dios beligero te llama
para que oprimas del Dragón el cuello
y rasgues del león el pecho fuerte.

(allusione alla spedizione dell'Invencible?)

9. ms. abbrevia, per errore di lettura, s. ra.

XX - (C. ff. 89 r. - 89 v.)
Soneto de Menandro a Lysardo

No rebuelues, Lisardo, atrás los ojos
ni escuchas de Lisarda el llanto triste,
ni al Tajo miras, que de luto viste,
viendo que ya le faltan tus despojos.

Rehusa de tu gusto los antojos
y con heroyco pecho les resiste;
verás, docto Lisardo, que consiste
encubierta la flor en los abro*j*os.

Endereza la vista hazia delante;
verás que el manso mar te está llamando
y que en solo esperarte se recrea.

Verás que el Tiber con amor bastante
te quida, en sus riberas aguardando, f. 89 v.
y el cuerno ha derramado de Amaltea.

8. ms. *abroyos.*

XXI - (C. ff. 89 v.)
Soneto del mismo a Nuestra Señora de Monsarate.

En jubeniles años engañado,
por esse mar que se nauega amando
con fragil barco anduue porfiando
de un norte y vientos más de mil colgado(s).

Vi sus mudanças quando brama ayrado
qual bestia encadenada, y víle quando
por más peligro está risueño y blando;
supe qu'es ser dichoso y desdichado.

Al fin ver este puerto me consuela
como quien del Oceano o Tirreno
aporta alegre a tan dichosa sierra.

Aquí cuelga la naue antena y bela,
sagrada sierra, que en angosto seno
la que enserró en el suyo a Dios encierra.

XXII - (C. f. 90 r.)
Soneto del mesmo

O quantos daños, quantas desbenturas,
o gran flaqueza del primer bocado,
ya que afligido y miserable estado
truxo a las racionales criaturas.

Los animales a sus abenturas
buscan el común pasto acostumbrado,
qual fresca selua, qual hermoso prado,
qual agrios bosques, qual montañas duras.

Passan el curso de su vida quieta,
no temen tiempo, hado ny fortuna,
ni aguardan a su suerte el quando o como.

Sólo el mismo hombre se subjecta
a aquesta banidad tan importuna,
pues *«non in* solo pane viuit homo»

14. ms. *cum solo;* si restaura la lezione di *Mat.* 4.4:
«Non in solo pane vivit homo».

XXIII - (C. ff. 90 r - 90 v.)
Soneto del mismo. De principios.

Marfira sus ouejas repastaua,
miraua Tisue el pecho traspassado,
Dardanio con el quento del cavado f. 90 v.
Ero de un alta torre lo miraua.

Y aquel noturno belo desdoblaua
sobre neuados riscos leuantado
passaua Amor su arco desarmado
en el tiempo que Amor me regalaua.

No las armas, amor, impressas canto
a ti, Belissa, dulce ánima mía,
el aspereza de mis males quiero.

Si quexas y lamentos pueden tanto
el que sin tí bibir ya no querría;
muera del mal, señora, con que muero.

3. ms. *quanto;* 7. ms. *desermado;* 13. ms. *senti.*

XXIV - (C. ff. 90 v. - 91 r.)
Soneto del mesmo. Glosa

Sy la [e]sperança es sueño del que bela,
de cuya idea aquella ymagen biba
entreteniendo el llanto y pena esquiba
da al pensamiento alas con que buela;

sy *aqueste (h)efecto al corazón consuela*
y del fiero dolor a ratos priua, f. 91 r.
¿quál será aquel que luego le derriba
de tanto bien donde su mal recela?

¿Quál duro hado, qué maligna estrella
turba la luz del bien de mi memoria
dexando al cuerpo con tan graue carga?

¿Quién me deuide de mi nimpha bella
para que sólo quede de mi gloria
la vida corta y la esperança larga?

5. ms. *aquesta*

XXV - (C. ff. 91 r. - 91 v.)
Soneto del mesmo. A la mesma Letra. Glossa

Bien como aquel que en sueño sepultado
la fantasma o visión con quien pelea
le representa en lo que más dessea
el dulce fin que gran tiempo ha esperado;

asy yo, de mi bien tan apartado,
belando, la esperança me rodea
y hace que despierto atiente y vea
lo que mi alma tanto ha deseado. f. 91 v.

Mas ay, misero yo, que desconcierto
es confiar de un sueño tan liuiano
que como pessadilla el cuerpo carga;

pues si quiero tratar como despierto,
[h]allo, si acasso estiendo allí la mano,
la vida corta y la esperanza larga.

11. ms. *passadilla.*

XXVI - (C. ff. 91 v. - 92 r.)
Soneto del mesmo

Pienso y encuentra el pensamiento en cossas
tan amargas al gusto y al sentido
que torna atrás, temiendo ser perdido
por tan ásperas vías peligrosas.

Muebe después las alas presurosas
por otra parte do algún dulce hauido
mas eterno amargor ella escondido
qual es la [e]spina entre purpúreas rosas.

Piensa boluer (boluer) y de tan lexos mira
el lug(u)ar do partió, que desconfía
del lug(u)ar donde piensa asegurarse. f. 92 r.

Sigue la amarga y dolorosa vía
mas antes que la acabe a de acabarse
la poca parte con que el alma aspira.

XXVII - (C. ff. 92 r. - 92 v.)
Soneto del mesmo

Verde en qualquier saçón, siempre de flores
olorosas y varias esmaltado
te veas, fresco y deleitoso prado,
albergo de tan fieles amadores.

Y tú, Hebro gentil, que con herrores
bibes, lejos alfín de tu cuydado,
enrrequesciendo el mar Tirreno amado
serás siempre de nimphas y pastores.

Si del fresco o del agua calurosa
o sediento amador parte quisiere,
corteses le seréis ambos, os ruego.

Mas si de *amor* leal ageno fuere,
en lug(u)ar de[l] aliuio y del reposo
halle en vuestra frescura eterno fuego. f. 92 v.

6. ms. *legos;*
12. ms. *amador* (per attrazione dal v. 10).

XXVIII - (C. f. 92 v.)
Soneto del mesmo

Diuino puesto adonde amor dichoso
me bió primero con alegre cara,
fresca selua *do* el cielo su luz clara
mostró y los rayos de mi sol hermoso;

en ti al nacer del día venturoso
la claridad de Julia y su luz clara
me besitaba alegre, en la abara
y oscura noche, el resplandor precioso.

Sus ojos en el día soles bellos
de noche estrellas claras de mi gloria
en ti criaban plantas olorosas.

Y pues faltó ya el cielo y sol con ellos,
falte el verdor y sola la memoria
me quede entre esperanças dolorosas.

3. ms. *del;*
9. ms. *solos.*

XXIX - (C. ff. 92 v. - 93 r.)
Soneto del mesmo

Díme ¿adó llegarán tus tyrannías,
injusto amor, adó tus desconciertos? f. 93 r.
si al rústico pastor en los disiertos
a la amorosa lucha desafías,

si en el neuado valle y sierras frías
prendes, tyranno amor, tus fuegos ciertos,
si acá y allá tus bienes son inciertos
¿[h]asta quándo as de estar en tus porfías?

Sangriento lobo, harpía ponçoñosa,
¿quándo te as de cansar de tanto daño
y tanto mal como me tienes hecho?

Pues trace tu costumbre prodigiosa
contra mi, como suele, algún engaño,
que a todo tengo puesto humilde pecho.

[ripete il n° VI, con minime varianti]
10. ms. *dano;* 14. cfr. VI, 14. *presto.*

XXX - (C. ff. 93 r. - 93 v.)
Soneto del mesmo

Blancas y hermosas manos que colgado
traéis de cada dedo mi sentido,
hermoso y uello cuerpo que escondido
tenéis a todo el bien de mi cuidado,

diuino y dulce gesto que penado f. 93 v.
tenéis mi coraçón después que os vido,
¿por qué ya no boráis de buestro oluido
al que de sí por vos viue oluidado?

Bolued con tierno pecho ya, Señora,
aquessos oyos llenos de hermosura;
sacad esta vuestra alma a dulce puerto.

Mirad que me es mil años cada ora;
y es mengua que quien vió vuestra figura
muera ya tantas vezes siendo muerto.

XXXI - (C. ff. 93 v. - 94 r.)
Soneto del mesmo a la ausencia

Ya que me desuié que no deuía
de quien morir tubiera por más sano,
ya que yo hize con mi propria mano
guerra a mi paz, tristeza a mi alegría,

ya que por larga y peligrosa vía
el camino troqué seguro y llano,
ya que en castigo de respeto llano
vino mi noche en medio de my día, f. 94 r.

al cielo ruego, si jamás fue parte
a mouer su piedad hombre mesquino,
pues la muerte me cerca y no la [h]uyo,

que esta parte del alma que acá vino
buelua adonde quedó la mejor parte:
yrá el cuerpo a su zentro y ella al suyo.

11. ms. *uio*;
12. ms. *suio.*

XXXII - (C. ff. 94 r. - 94 v.)
Soneto del mesmo a los suspiros

Estos suspiros que del pecho mío,
por darle vida, tan a priesa salen,
no es posible entenderse lo que balen
si yo no digo adonde los embío.

Amor lo saue y de fortuna fío
qu'ellos y el mundo a dedo me se*ñ*alen;
mas como en fama y en valor me ygualen,
yo y mis suspiros cobraremos brío.

Salgan, vayan y vengan diligentes;
lleben y traigan fuego a su medida, f. 94 v.
que de sus manos mi salud espero.

Pues ni haré pazes con la vida
ni mi dolor disculpa con las gentes
[h]asta que el alma dé por mí el postrero.

4. ms. *seyo;* 6. ms. *senalen;* 12. ipometro, anche ammettendo che in *haré* l'*h* primaria si opponga alla sinalefe; forse *haré [yo].*

XXXIII - (C. ff. 94 v. - 95 r.)
Soneto del mesmo

Así, pastor, de tu pastora veas
los rayos de oro con su luz ardiente
mirar piadosos en su eburnea frente
escritto el fin dichoso que deseas;

que mientras por la selua te passeas,
si la fuerza de amor te lo consiente,
ajeno de otro algún inconueniente
de tu Menandro aquesta duda leas.

Dizen que el Dios de amor ciego y desnudo
parió en recina lo que fue engendrado
en el agua por madre deste ciego.

Díme, pastor amigo, ¿cómo pudo
de amor, no auiendo amor, ser incitado? f. 95 r.
¿o cómo, siendo de agua, parió fuego?

10. il verso scorretto rende oscura la terzina.

XXXIV - (C. f. 95 r.)
Soneto del mesmo

Quando tramonta el sol hacia el ocaso
estaua Endimión al sol hechado,
de su hermana la Luna tan prendado
que no daua sin Luna solo un paso.

Mirando embebecido al cielo rasso
le dixo: «doña clara, si cuidado
tienen los dioses del humano estado,
¿porqué no *cuidas* tú del mal que paso?»

La virgen boba, sin razón menguante,
de los gustos de amor al suelo vino,
que no es possible ser mudable y buena.

Pasola Endemión y en cuero deante
passara con su chuco masculino
por ver a la triforme puta y llena.

2. *sol* X *suelo?* cfr. 10
8. ms. *cudais*

XXXV - (C. f. 95 v.)
Soneto al Almirante de Aragón

Salga el lucero que el triunfante día
ciñó de rayos tu blasón sagrado,
que siendo de los tuyos eclypsado
tu virtud te será tu buena guía.

Por ti el Gen(t)íl se viste de alegría
por ti el Tajo [y] el Ebro es imbidiado,
y por ti el Yndio mar más celebrado
que por el oro que en sus senos cría.

Que si no pudo la fortuna darte
el gran bastón del paternal rebaño,
en su patria y la agena sin segundo,

mirando tu balor nueuo y estraño
concedido le fue para premiarte
hallar estraño reino y nuebo mundo.

XXXVI - (C. ff. 95 v. - 96 r.)
Soneto del mismo

Dulce clauel de mano tan diuina
a mi baxeza dado en este suelo,
dulce penar y dulce desconsuelo, f. 96 r.
pues mereció tan alta medicina.

Dulce ymitar la aurora matutina
con su color de rubicundo yelo,
clauel que al corazón clauas sin duelo
clauo encubierto en flor de clauellina.

Dulce clauel, de ti vayan ornadas
las ziteras de aquellas nuebe diosas
que en el Parnaso viuen coronadas.

Las damas y las nimphas más graciosas
de ti hagan guirnaldas muy preciadas,
no de laurel, de mirto ny de rosas.

13. ms. *girnaldas mui.*

XXXVII - (C. ff. 96 r. - 96 v.)
Soneto a una cayda

Descubiertas las bellas crenchas de oro
y los neuados cuellos descubiertos,
vi los tesoros de Natura auiertos
viendo de nimphas un hermoso coro.

Ybas por medio dellas por thesoro f. 96 v.
de hermosura do están mis bienes ciertos;
aunque con rayos iban encubiertos,
vi a sus raios los ojos que yo adoro.

Quise mirarle más y embe[be]cido
di de un peñasco abaxo y la memoria
bastó a poner al Tybre tan remoto

que no fui de sus aguas ofendido;
y assi por testimonio desta historia
cuelgo esta tabla que te ofrezco en voto.

XXXVIII - (C. ff. 96 v. - 97 r.)
Soneto a la muerte en dialogo

¿Con qué hieres, cruel? - Con el pecado.
¿Porqué te teme el hombre? - Por su vida.
¿Dó causas más enojo? - A la partida.
¿A quién das mayor pena? - Al descuidado.

¿Quién te recibe bien? - Quien me ha esperado.
¿Quién te espera mejor? - Quien no me oluida.
¿Cómo sueles venir? - Sin ser sentida. f. 97 r.
¿Porqué vienes ansí? - Por dar cuidado.

¿Por dónde te conozen? - Por mi nombre.
¿Y qué figura tienes? - Esa tuia.
Pues dí: ¿Quién eres tú? - Quien ser solía.

¿Dónde es tu auitación? - Donde está el hombre.
¿Dónde sueles cogerle? - En su alegría.
¿Escapará si huiere? - Aunque más huia.

Y porque aquí concluia:
Soy la muerte, doy vida y soy aquella
de quien tiembla la más subida estrella.

XXXIX - (C. ff. 97 r. - 97 v.)
Soneto al Sanctiss[im]o Sacram[en]to.

Amor ordena de mi baxo estado
suba, Señor, y alcanze un ser diuino,
pues tomaste mi carne, y yo, aunque indi(g)no,
contigo trueco y salgo auent*a*jado.

O rico y gloriosissimo bocado,
que como y gusto y más me engolosino
y viuo y me transformo en ti contino, f. 97 v.
qu'el alma del amante es el amado.

Señor, perdona, que de mí conciuo
un nuebo y encendido atreuimiento
de *be*uerte la sangre y comer viuo.

Tú sólo hartas el deseo hambriento,
hartura de mi alma en que reciuo
gracia, sabor, esfuerzo y nuebo aliento.

4. ms. *auentajado;* 11. ms. *cuuerte.*

XL - (C. ff. 97 v. - 98 r.)
Soneto a Cristo

Esposo y Redemptor del alma mía,
qué dulce soys, qué blando y qué gustoso,
qué manso, qué benigno y qué amoroso,
qué lleno de consuelo y alegría.

Por vos es de la muerte el agonía
descanso, quietud, gloria y reposo;
el ánimo afligido es muy gozoso
si va con una cruz en compañía.

El yugo es amoroso, dulce y blando, f. 98 r.
el alma con la carga va ligera
por yr hazia su patria caminando.

Ningún trauajo siente en la carrera,
porque la van riendo y alentando
los ayres de la eterna primauera.

12. ms. *trauayo*

XLI - (C. f. 99 r.)
Soneto de P[edr]o N[avarre]te
al amor diuino.

Cristo Jesús, ardiente enamorado,
que por amor al suelo decendiste
y tanto al hombre por amor subiste
cuanto tú por amor fuiste auajado;

Diuino amor, dichoso ser amado,
pues por amor de carne te vestiste
y a Dios mortal y al hombre Dios heciste,
subiendo tanto a nuestro baxo estado;

¿quál tigre estraña, desdeñosa fiera
no se enterneze y se der[r]ite amando
a quien al hombre tubo amor tan fuerte?

Que aquello que la muerte no hiciera,
amor lo hizo al proprio Dios matando;
y assí más puede amor que no la muerte.

XLII - (C. ff. 99 r. - 99 v.)
Soneto del mismo a Cristo

—«¿Por dónde podré entrar a más prouecho,
amoroso Jesús crucificado?»
—«Mas díme tú ¿por dónde no hallas vado f. 99 v.
que todo estoy por ti ventanas hecho?

Abierto por mil partes tengo el pecho,
rasgadas las entranhas y el costado,
y mi celebro todo traspassado
con puntas de las culpas que tú has hecho.

Abierto [h]allarás por qualqu[i]er parte:
allega, entra y coge a mano[s] llenas
el bien de mis heridas tan estrañas.

Demanda, mira, ¿qué podrá negarte
el que te da la sangre de sus benas,
la vida, [el] corazón y las entrañas?

XLIII - (E. pp. 58-61)
SATIRA / DEL LICENCIADO / Pedro Fernández de Nauarrete.

Si mi satiricante pluma el filo
contra el ingrato sisador tuuiera
como conuiene al maldiciente estilo,

un duplicado corte de tixera,
5) en las fragas templado de la Corte,
el aleuoso Iudas conociera,

que sin guiarme por el claro norte
del socorro de Clío y de Thalía,
supiera hazer de sus maldades corte.

10) Y el viejo gruñidor que presumía
de hazer conbite al que gouierna el cielo,
sin las leyes saber de cortesía,

començara a tener de oy más recelo
para no murmurar de pecadores,
15) teniendo bien porque llorar su duelo.

Di pues de tu combite los primores,
iniquo auaro, ya que así condenas
el que haze Madalena en sus amores.

Zelador del honor, ¿porqué te penas,
20) en ver que tu diuino combidado p. 59
haze en tu casa el bien a manos llenas?

Grande honrra fuera tuya, bien mirado,
poder decir tenías a tu mesa
quien alma y cuerpo limpia de pecado.

25) Mas como tu malicia sólo pesa
del mundo vano los dañados fueros,
del bien ageno con dolor te pesa;

y tú, que entre los doce compañeros
sólo tienes la cara con dos hazes,
30) y en ser traidor has puesto tus hazeros,

despenseraco hambriento ¿porqué hazes
alarde de tus tratos, mal nacido,
que sólo de robar te satisfaces?

Condenas al vnguento por perdido,
35) que a Christo vngió, y es sólo porque traças
de vender al vnguento y *a*l vngido.

De la misericordia sacas traças,
mas como las entiende tu maestro,
en tus trampas y enrredos más te enlaças.

40) Si en el sisar te [h]as hecho ya tan diestro,
y en este vnguento no tienes ganancia,
lugar tendrás de vsar tu mal siniestro.

¿De dónde te ha nacido esa arogancia?
¿Cómo te arrojas, necio, a dar consejo,
45) siendo el h[i]jo mayor de la ignorancia?

De mansa oueja vistes el pe[l]lejo,
siendo en los hechos vna bestia fiera, p. 60
y en todo buelbes al resabio aniejo.

No hauer nacido muy mejor te fuera
50) que nacer por ministro de la muerte,
del que gouierna la sublime esfera.

Llamado fuiste d'él: o buena suerte,
si fueran qual debían tus actiones;
mas sólo se encaminan a perderte.

55) Tienes en la auaricia tus pasiones,
y cómo es la raiz de todos daños,
dañadas son tus falsas intenciones;

por la ancha senda vas de tus engaños,
trocando el summo bien por un contento
60) durable no, pues dura pocos años.

Harás sobre riquezas fundamento,
pero caerse [h]a el fragil edificio
porque está sobre arena su cimiento.

Desnuda aquí la ropa y el oficio
65) de apóstol sacro, las insignias deja,
pues traças [de] dexar el exercicio;

sorda tendrás la una y otra oreja
sin que a ese duro coraçón maluado
le ablande o rrompa del temor la reja.

70) No bastará a sulcar agudo arado
las malezas que ha puesto la cudicia,
en ese risco de tu pecho [h]elado.

Mira aleue la [e]spada de iusticia
que está con gran rigor amenazando p.61
75) el castigo cruel de tu malicia.

Irte [h]as de culpa en culpa despeñando,
[h]asta el oscuro abismo del infierno,
do con la eternidad irás penando
la culpa immensa con castigo eterno.

10. E. *grunidor;* 13. E. *comencara;* 35 e 37. E. *tracas;* 36. E. *el ungido; 39. E. en lacas;* 68. E. *coracon;* 70. E. *na bastara.*

XLIV - (E. pp. 74 - 77).
EGLOGA / DEL LICENCIADO / Pedro Fernández de Nauarrete.

A la falda de un monte, en un collado,
antes que huuiese la esmaltada Aurora
su cara en el Oceano bañado,

con la guía de amor una pastora
5) buscando va un pastor, cuya belleza
como de esposo y de señor adora.

Búscale, no le halla y luego empieça
un tierno llanto de dolor mouido,
faltándole el aliento una gran pieça.

10) Dize: «¿Dónde te ascondes, Rey de vida,
siendo mayor que el mesmo firmamento?
Pastor y Rey, ¿adónde es tu manida?

María soy, partí en tu seguimiento,
esposo amado, y el amor me obliga
15) a no poder tener sin tí contento.

Yo soy a quien el dulce lazo liga
de tu diuino amor; ¿porqué te ascondes,
si no te pesa de que yo te siga?

Si al amor que me mueue correspondes,
20) ¿porqué executas tan cruel sentencia? p. 75
Pues que te llamo, ¿cómo no respondes?

Estos que fueron ante tu presencia
ojos, fuentes son ya que dan tributo
al mar mayor de amor por esta ausencia.

25) No se verá de hoy más mi rostro enxuto
vestir [d]e negro traje a mi [e]speranza
y al negro coraçón de triste luto;

no podrá el tiempo en esto házer mudança;
si no te hallo, mi bien y mi alegría
30) ¿dó está puesta mi bienauenturança?»

Aquí cesó en las lágrimas María,
que boluiendo la vista al monumento,
un hortelano vió, que allí assistía.

Él preguntó la causa del lamento
35) y ella con el dolor que la espolea
sin temor da razón de su tormento;

no la detiene el miedo que se vea
que en busca va de su pastor querido,
que no hay temor que enfrene a quien dessea.

40) Dando tras un gemido otro gemido,
dixo: «¿Quién ha robado la hermosura
del alto cielo? ¿Quién me la ha escondido?

Díme, assí gozes la mayor ventura
que desseas, señor, si acaso viste
45) sacar un cuerpo d'esta sepoltura.

Muéuate a compassión ver d'esta triste
el gran dolor, pues mouerá su llanto p.76
las duras peñas do piedad no assiste».

C.— «Si esse que buscas le desseas tanto,
50) dame las señas dél; será possible
dar quiça algún aliuio a tu quebranto».

M.— «Es el que busco en todo incomprehensible;
no le podrá pintar pinzel humano,
sólo el suyo podrá, que [e]s infalible.

55) Busco un Rey y Pastor, de cuya mano
cuelga el cielo, la tierra y Parayso,
que manda en cielo, en tierra, en monte, en llano.

Rey es que, siendo rey, la muerte quiso
por dar la vida con su propria muerte
60) al vasallo que erró con poco auiso».

C.— «Si, como dizes, es de alteza tanta
éste que buscas, ¿qué haze en este huerto
do no se halla alguna fértil planta?»

M.— «A penas la razón de aquesso acierto,
65) mas ya que le mató la culpa ajena,
amélo biuo y amarélo muerto»

C.— «¡María amada, amada Madalena!»
M.— «Maestro de mi alma, por quien biuo,
con tu voz sola se acabó mi pena.

70) Mi pena cessa y el dolor esquiuo,
el llanto queda, qu'el amor lo causa,
y a tus pies, Christo amado, me derribo».

C.— «Detente agora y haz María pausa p. 77
en tocarme, que al padre aun no he subido
75) y de tu llanto ya cessó la causa.

Parte luego, y darás a mi escogido
rebaño nueuas de que me [h]as hallado».
M.— «Yo yré a dezir la dicha que he tenido».

Y en esto Madalena se [h]a apartado
80) y parte con ligero y presto buelo
a publicar que vió resucitado
al grande mayoral de tierra y cielo.

7. E. *empieca;* 9. E. *pieca;* 27. E. *coracon;* 28. E. *mudanca;* 50. E. *quica;* 78. E. *Co.,* forse alludendo a un coro? Ma con l'invito dei vv. 76-77 è coerente una risposta della Maddalena.

4 sonetti di dubbia attribuzione

1 - (C. ff. 99 v. - 100 r.)
Soneto a la Resurrección de I.g.

Este es el infinito deseado
para infinita enmienda prometido;
aquest'aquel que siendo el offendido
se dispuso a pagar como culpado.

Este [es] el hacedor enamorado
de su hechura y della escarnecido; f. 100 r.
aqueste el templo santo destruido
en sólo un día, en tres rehedeficado.

Este es el vencedor de nuestra guerra,
que aprisionado el enemigo fuerte
ha despojado la infernal manida.

Aqueste de quien cantan cielo y tierra,
que si muriendo destruió la muerte,
resusitando reparó la vida.

2 - (C. ff. 100 r. - 100 v.)
Soneto a la Resurrección.

Dexó la carne sola, fría y yerta
una alma libre, vengadora, altiua,
cuando le plugo que la piedra biba
fuese hospedada de la piedra muerta.

Su viuo raio el resplandor despierta
entre el de la teniebla esquiba
abre, entra, desata la cautiua
gente, dexando la prisión disierta.

Brama Demormogón, Megera grita, f. 100 v.
por sus cauernas va Plutón huyendo,
Sísifo en su peñasco se conuierte.

¿Quién pudo ser que hizo tal estruendo?
Sólo el que, siendo muerto, resucita
por que muriendo dió muerte a la Muerte.

6. ipometro e lacunoso; forse *el [horror] de...*

3 - (C. ff. 100 v. - 101 r.)
Del mismo a la Resurrección.

Al tiempo que el Artifice del cielo
se desnudó de la mortal corteza,
vistió en su nombre manto de tristeza
el soberano auitador de Delo.

Temió el abismo, estremecióse el suelo,
las piedras ablandaron su dureza,
el mar dió sentimiento en su braueza
y el sacro templo en el rompido velo.

Mas ya que embuelto en traxe glorioso
de la p[i]edra sellada sale agora,
el mar se amansa, el cielo se recrea;

el sol muestra su rostro luminoso, f. 101 r.
el suelo canta, el ynfierno llora,
y el templo viste su meior librea.

4 - (C. ff. 101 r. - 101 v.)
Del mismo a la Resurrección.

Aquel diuino amante que pudiera
dar con un «fiat» general consuelo;
aquel fuerte Sansón que sin recelo
con su muerte mató la sierpe fiera;

Aquel que, tinta en sangre la vandera,
venció muriendo al vencedor del suelo;
aquel glorioso capitán del cielo
que se cargó la iniquidad primera;

Aquel que en la batalla abrió camino
al cielo por la senda de su pecho,
pagando el suio a la naturaleza,

y muestra su poder, su ser diuino,
pues pone fin, resucitando, al hecho
a que baxó de la sublime alteza. f. 101 v.

«PICTA POESIS»: UN SERMÓN EN JEROGLÍFICOS, DEDICADO POR ALONSO DE LEDESMA A LAS FIESTAS DE BEATIFICACIÓN DE SAN IGNACIO, EN 1610

Fernando R. de la Flor
Universidad de Salamanca

Las series iconográficas sobre la vida de San Ignacio de Loyola o, más raramente, de otros santos y mártires de la Compañía fueron muy abundantes en España, especialmente a lo largo del período barroco. De estas series, bajo unos u otros aspectos, han tratado A. Rodríguez de Ceballos (1), P. Tacchi Venturi (2), A. Hamy (3), Gálvez (4) y S. Sebastián (5).

Más difícil, sin embargo, es encontrar noticias o estudios sobre esos otros conjuntos plástico-literarios, muchas veces con un carácter forzo-

(1) «Valdés Leal y los jesuitas», *Archivum Historicum Societatis Iesu,* 35 (1966), 242-8 y «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya,* 102 (1971), 388-92.
(2) *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII* (Roma 1929).
(3) «Introducción» a la *Vie de saint Ignace gravée par Jérome Wierx* (Paris 1897).
(4) «Una colección de retratos de jesuitas», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 4 (1928), 111-33.

samente efímero, que, llámense jeroglíficos, empresas o emblemas (6), fueron utilizados corrientemente en las celebraciones de todo tipo organizadas por las instituciones jesuíticas, de modo especial a lo largo del siglo XVII. En el ámbito español, además, no tenemos todavía desgraciadamente una indagación tan exhaustiva como la llevada a cabo en el resto de la cultura europea por G.R. Dimler, a través de artículos como: «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German Speaking Territories», *A.H.S.I.*, 45 (1976), 129-38; «The Egg as Emblem: Genesis and Structure of a Jesuit Emblem Book», *Studies in Iconography*, 2 (1976), 85-106; «Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710), *A.H.S.I.* 46 (1977), 377-87; «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in French Provinces (1618-1726), *A.H.S.I.* 47 (1978), 240-50; «A Bibliographical Survey of Emblem Books produced by Jesuit Colleges in the Early Society», *A.H.S.I.*, 48 (1979), 297-309.

Admitiéndole una especificidad al jeroglífico, en cuanto que éste constituye el centro mismo de la recuperación que de ciertas formas simbólicas lleva a cabo el Renacimiento (7), su utilización en la arquitec-

---

(5) *Contrarreforma y barroco* (Madrid 1981), 283-4. S. Sebastián estudia una de estas series, dedicada a la vida de San Ignacio, en el claustro de la iglesia jesuítica de Teptzotlán, original del pintor Cristóbal de Villalpando e inspirada en el libro de Ribadeneira *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae...* Esta biografía, en la edición de Amberes de 1610, aparecía ilustrada con grabados de Teodoro y Cornelio Galle, Adrián Collaert y Carlos Van Mallery. Véase también pp. 285-6, donde el investigador menciona otras series ignacianas (las de Juan de Mesa, Ignacio Raeth, Valdés Leal...), perdidas en su mayoría.

(6) Las diferencias entre estos niveles no siempre resultan claras, ni en los tratados del Barroco, ni en la actualidad. Véase un resumen de los argumentos esgrimidos por diferentes autores, en diferentes épocas, en mi trabajo: «El jeroglífico y la arquitectura efímera del Barroco», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8 (1982), 84-102.

(7) El auge del jeroglífico en el Siglo de Oro está relacionado con la resurrección que el movimiento humanista hace de los primitivos jeroglíficos egipcios, conocidos a través de las menciones que a los mismos hacen Tácito, Plutarco, Lucano... El modelo renacentista inmediato lo suministran los *Hieroglyphica* de Horapollo, conocidos en versión griega desde 1419. Vid.: K. Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32 (1915); L. Volkmann, *Bilderschirften der Renaissance* (Leipzig 1923); E.H. Gombrich, «Icones symbolicae. The Visual Image in Neoplatonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11 (1948), 169 y ss.; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (New York 1961), 100 y ss.; E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento* (Barcelona 1972), 207-9; E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition* (Copenhagen 1961) y M.V. David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe du XVIIe et XVIIIe siècles (París 1965).* En el ámbito español han estudiado estos problemas relativos al jeroglífico; J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid 1972), 24; V. Infantes de Miguel, *Calderón y la literatura jeroglífica* (Ponencia presentada al I Congreso Internacional sobre Calderón —Madrid 1980—; (en prensa) y P. Pedraza, «Breves notas sobre la cultura emblemática barroca», *Saitabi, 28 (1978), 181-92.*

tura efímera consagrada a la fiesta religiosa, presenta unos matices que quisiéramos definir antes de analizar en concreto el *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola...* Obra esta del poeta conceptista Alonso de Ledesma, que constituye el motivo de esta nota.

El pintor Antonio Palomino, a comienzos del siglo XVIII, superada ya la larga indeterminación sobre la verdadera individualidad de formas como el emblema o el jeroglífico, define a este último en su *Museo pictórico y escala óptica* como:

> Una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico y versión poética en idioma vulgar (8).

Explicitando a continuación la función que, de un modo que le es absolutamente propio, cubre el jeroglífico dentro de la arquitectura efímera, especialmente funeraria:

> De éstos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y *en coronaciones de príncipes; entradas de reina* y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos (9).

Esta nexualidad que presenta el jeroglífico con respecto al área de la celebración religiosa, procede directamente de dos tipos de argumentación que sobre este género manejan abundantemente artistas plásticos, poetas y, sobre todo, teóricos de la pintura, a lo largo del período barroco. Para la primera de estas concepciones, el jeroglífico —valdría decir el ideograma— resulta, además del lenguaje más primitivo, el instrumento primero de comunicación entre Dios y el hombre: la creación misma es, en este sentido, una «cifra» de la divinidad (10). Los jesuitas Menestrier (11) y Kircher (12), pero también Palomino (13) y Villava (14), fundamentan la utilización que de los jeroglíficos hacen desde esta pers-

---

(8) Tomo I, Libro 1, capítulo 11 (de la edición de Madrid 1947, p. 106).

(9) *Ibidem.*

(10) Según el axioma del jesuita Garau: «Es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico, y en cada jeroglífico se cifra un documento de bien vivir». *El sabio instruido de la naturaleza* —Valencia 1690—. Cit. por A. Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid 1972), 166.

pectiva, a la que, en líneas generales, se adhiere Alonso de Ledesma. En el terreno específico de las artes plásticas del barroco, el prestigio que en este campo adquiere la emblemática —de la que el jeroglífico constituye el núcleo generativo—, proviene de un pensamiento historicista, sustentado por artistas y teóricos de la pintura, que consideran estas formas como los elementos básicos de los que surge el desarrollo y evolución de la creación pictórica (15).

---

(11) «Je me contente donc de dire en general que tous les Hieroglyphiques comme leur nom le signifie étant des Figures sacrées, qui sont destinées à representer des choses sacrées, il faut distinguer autant d'espèces diferentes de ces Figures qu'il y a de Religions...» *(La Philosophie des images enigmatiques* —Lyon 1694—, 14).

(12) Kircher dedica todo un capítulo («De Hieroglyphicorum Natura et Proprietate») de su obra *Sphinx Mystagoga, sive Diatribe Hieroglyphica* (Amstelodami 1676) a tratar el tema del jeroglífico como el lenguaje más idóneo para tratar los misterios de la religión: «Symbola Hieroglyphica, uti ex omnibus mundalium rerum classibus assumpta fuerunt: ita magnae quoque virtutis et efficaciae ob miram et occultam cum supramundanis causis connexionem, fuisse...» (p. 19) «Atque adeo idem Aegyptiis contigisse videtur, quod moderno tempore in nostrae Christianae Religionis Mysteriis exhibendis praestari videmus; in quibus tametsi Divinitatis Mysteria, ut SS. Triadis, Incarnationis Verbi aeterni, sub alia et alie ratione depicta videas, unum tamen semper et idem, quoad essentialem significationem, exhibant...» (p. 20).

(13) Para este pintor barroco, autor de algunos progamas iconográficos de tipo funerario apoyados en jeroglíficos, en éstos, en tanto que procedentes de la cultura egipcia, se encuentra contenida la sabiduría divina dada a los hombres «muchos siglos antes del Diluvio» (Vid.: *El Museo pictórico...,* T. I, Lib. 2, cap. 2).

(14) «Y si después de todo aquesto quisiere alguno ver quán bien caen estos esmaltes [se refiere a empresas, jeroglíficos, emblemas...] sobre la doctrina Christiana, podrá también leer a Tacitiano, Arnobio, Athenágoras, y en nuestros tiempos al docto Eugobino, y a Hammero, y verá sus obras llenas desta florida variedad. Porque no ay duda sino que esmaltar las sagradas letras con este género de erudición, es de importancia, y gusto, porque por esta vía se confirman grandemente los Católicos en la fe, viendo que de sus misterios por tantos siglos y por tantas naciones, an saltado chispas y vislumbres, con que tocados y movidos los antiguos sabios, ya por revelación, ya por tradición de sus antepasados, ya por aver leydo los libros de Moysén, dexaran tantos rastros... («Prólogo al Lector», *Empresas espirituales y morales* -Baeça 1613—, Fol. 6 r.)

(15) Esta idea se encuentra unida, en los tratadistas del Siglo de Oro español, a la problemática de la superioridad de la pintura sobre las otras artes. El jeroglífico —prestigiado por su utilización en la esfera de lo religioso— se convierte así en un verdadero «terminus ante quem» de la pintura. Véase en este sentido: G. Gutiérrez de los Rios, «Competencia destas artes con la Gramática y Gramatistas, es a saber, los professores de la pluma», *Noticia general para la estimación de las Artes, y de la manera en que se conocen las liberales...* (Madrid 1600), 173-77; P. de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura...,* C. Bermúdez, *Diccionario histórico* V (Madrid 1800), 276 y Fray J. de Sigüenza, «Pintura del brutesco en los capítulos y su invención», *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* (Madrid 1605), 249-51. Según F. Calvo Serraller —*Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid 1981), 94— el jeroglífico como forma inaugural de la pintura es un lugar común en la tratadística española, extraído de los textos de P. Cornelio Tácito *Anales* XI, Par. XIV; Plinio, *Naturalis Historiae,* XXXV, 15; Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus,* II, Cap. XXIV...

Son estas ideaciones, utilizadas en variadas proporciones, según se apliquen en un contexto religioso o dentro de una teoría general de la Pintura, las que van a determinar todo el prestigio de un género híbrido —la emblemática— y de una forma particular de éste —el jeroglífico—. Siendo ambos empleados por la ideología contrarreformista a modo de un expresivo lenguaje, capaz de «mover los ánimos» y permanecer —dada su impresividad y economía de medios— como elementos mnemotécnicos que susciten una práctica interiorizada de la Piedad.

La profunda vinculación de Alonso de Ledesma a la cultura emblemática, y en concreto a los jeroglíficos, cuyo prototipo él contribuye a fijar en el área de la literatura española, ha sido poco estudiada en específico (16). M. D'Ors, en el año 1974, destacaba, frente a una crítica que menospreciaba la validez general de la obra de Ledesma, cómo éste había contribuido decisivamente a establecer la identidad de lo que el jeroglífico debía ser, frente a formas simbólicas tan próximas como el emblema o la empresa (17). En lo que de liminar con la pintura tienen los libros de conceptos de Ledesma, J. Gállego remarcó también en su momento la enorme trascendencia que estos textos del «divino Ledesma» (18) tendrían en lo sucesivo como modelizadores (repertorios) del trabajo de los pintores y artesanos encargados de decorar los claustros e iglesias, en determinadas festividades religiosas (19). En muchas ocasiones fue así, pero conviene señalar aquí de qué manera fue el mismo Alonso de Ledesma quien concibió sus jeroglíficos, generalmente, en función de una celebración determinada; y que sólo después de haber decorado

---

(16) Sobre la vida y la obra de Alonso de Ledesma, pueden consultarse: Laurencin, «Un libro muy raro de Alonso de Ledesma», *Revista crítica Hispanoamericana,* I (1915), 147-9; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* II (London 1947), 95; K. Selig, «Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma», *Bulletin Hispanique,* 55 (1953), 191 y ss,; F. Smieja, *The Poetry of Alonso de Ledesma, with special reference to the rise of the religious «concepto»* (Tesis doctoral. Universidad de Londres, 1962); «Ledesma y su poesía a lo divino», *Estudios segovianos,* 15 (1963); *Diccionario de Literatura Española* (Revista de Occidente, Madrid 1972), 514; J. Gállego, *Visión y símbolos...,* 110-4 y M. D'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma* (Pamplona 1974); «Tres lugares comunes en la versión de Ledesma», *Revista de Literatura,* 77-8 (1978), 40-51.

(17) M. D'Ors fija esta singularización que Ledesma realiza del jeroglífico, no en la utilización particular de la «res picta» —la imagen, el dibujo—, sino más bien en el área de la «subscriptio», de la «versión poética en lengua vulgar» (Palomino). Ledesma influiría, pues, decisivamente en el futuro para que en el jeroglífico se utilizaran los metros tradicionales (trísticos, redondillas); mientras que en el emblema —forma a menudo confundida con aquél— se utilizarán, como rasgo especificador, los metros italianos (Vid.: *Vida y poesía...,* 298 y ss.)

(18) Así le llama Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (Tratado II, Discurso 51).

(19) Vid., *Visión y símbolos...* 111 y ss.

transitoriamente estos jeroglíficos los lugares para los que estaban prefijados, dentro del complejo iconográfico organizado, pasan empobrecidos —sin imagen— a otro contexto, éste forzosamente más reductor: el libro (20).

La intervención de Alonso de Ledesma en todo tipo de celebraciones religiosas; su especialización, diríamos, en esa forma simbólica mixta (21), que de modo paradigmático se adapta a la intencionalidad pedagógica y a esa cultura para masas, a quienes, en última instancia, está dedicada en su estructura la fiesta barroca (22), ha sido evidenciada por M. D'Ors, el máximo conocedor de la obra de Ledesma (23). Ambas constantes del poeta —su afición a la cultura emblemática y su habilidad para hacer de ella una visualización más o menos popular de la doctrina— deben ser ahora puestas en relación con una cuestión que, a mi modo de ver, las condiciona y las explica: su formación, como la de tantos otros artistas y escritores del momento, dentro de los esquemas pedagógicos de la *Ratio studiorum* (24). La admiración de Alonso de Ledesma por la Compañía de Jesús cristaliza particularmente en la *Dedicatoria* que a la misma hace de su «Tercera parte» de los *Conceptos Espirituales y Morales.* Este texto constituye el preámbulo al *Discurso en Hieroglificos...,* y, también en cierto modo, la justificación del mismo:

A LA DOCTISSI/MA, Y SAGRADA RELIGION / DE LA COMPAÑIA/DE IESUS.

Dedicatoria

A NO mirar la dedicacion de este libro (santissima Religion) mas á

---

(20) Tanto J. Gállego *(Visión y símbolos...,* 111 y ss.), como M. D'Ors *(Vida y poesía...,* 298) han señalado, como característica divergencia de Ledesma con respecto a la emblemática española, su rechazo a incluir grabados en sus libros de jeroglíficos y emblemas. Sin embargo, como aquí apuntamos, muchas de estas composiciones de Ledesma tuvieron, previa a su cristalización en el libro, un destino concreto dentro de programas iconográficos de naturaleza efímera.

(21) Sobre la confluencia de dos discursos habitualmente irreconciliables que se realiza en el jeroglífico, véase, especialmente: J.F. Lyotard, *Discurso, Figura* (Barcelona 1979), 294-34 y L. Marín, *Estudios semiológicos (la lectura de la imagen)* (Madrid 1978), 147-69.

(22) Para una teoría de la fiesta barroca como aparato propagandístico del poder, véase M. Fagiolo y S. Carandini, *L'efimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento* (Roma 1977) y A. Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan,* 5/6 (1979), 53-87.

(23) Noticias sobre la participación de Alonso de Ledesma en celebraciones y fiestas se pueden encontrar en su estudio, *Vida y poesía...* 31 y ss.; también en la «Introducción» de F. Almagro a la edición fragmentaria de *Conceptos espirituales y morales* (Madrid 1978), 26 y ss.

reconocimiento de discipulo, que aostentacion de autor, no me atreviera a dedicarle à seminario de tan gravissimos escritores en todo genero de letras: pues fuera mostrar uno niño de escuela sus borrones en competencia de las limpias materias de tan grandes escrivanos: pero soy, como digo, discipulo, y es muy de tales, llevar à corregir sus planas en casa del maestro.

Yo confiesso, que mi poésia, aunque divina, respecto del tesoro de ciencias que tienen tan caudalosos tratantes, son brinquiños de buoneros, mas luzidos, que costosos, y sus libros joyas de inestimable valor: y segun esto, ya se vee, ser atrevimiento, colgar tales juguetes, junto a los aparadores de tan riquisimos plateros, pues por mas que brillen con alegres visos mis blancos cristales, son al fin claveques, de poco fondo, y sus pieças, la que menos, cinta de diamantes o pluma de rubies. Y aunque en razon desto, ha sido demasiado desengaño, sacar à luz, joyas cuyo engaste luziera a lo obscuro como de oro, y a lo claro será fuerça, que parezcan de lo que son, me consuelo, con que si imprimir se llama, sacar à luz yo imprimo propiamente, pues saco à luz esta obra, dedicando a Religión, que es un sol, cuyos rayos alumbra todo el universo. (25)

En la obra de Ledesma —en la mayoría de composiciones suyas para celebraciones religiosas, también en la tercera parte de los *Conceptos...*, en *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo* y en sus *Juegos de Nochebuena* —se opera la confluencia de dos tradiciones diversas: de un lado, la tradición emblemática de inmediato origen renacentista, y su forma más significativa: el jeroglífico; de otro, la pedagogía jesuítica, que acoge vivamente este lenguaje híbrido para una formulación plástica, «propagandística»— en el sentido en que lo utiliza Seznec (26)— de los ideales de la Orden. Desde finales del siglo XVI, y aún antes, si pensamos que ciertos pasajes de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio contituyen auténticos «protoemblemas» (27), la Compañía de Jesús, junto a otras intancias de la sociedad de su tiempo, introducen estas formas simbólicas (emblema, empresa, jeroglífico...) como lenguaje expresivo de los misterios de la religión. Ya en 1597 hay una edición ro-

---

(24) M. D'ors (*Vida y poesía...*, 27 y ss.) ha documentado las relaciones entre Alonso de Ledesma y la Compañía de Jesús.

(25) *Tercera parte de los Conceptos Espirituales con las obras hechas à la Beatificación del Glorioso Patriarca Ignacio de Loyola...* (Madrid 1612), Fol. 8 y 8 v.

(26) *The Survival of the Pagan Gods* (New York 1961), 275 y ss.

(27) Episodios como el de las dos banderas, la de Cristo y la de Lucifer —*E.E.* I. 136—, son de claro contenido emblemático, según ha visto J. Gállego (*Visión y símbolos...*, 215)

mana de los *Hieroglyphica* de Horapolo, protegida por la Compañía, que hace imprimir en el frontispicio de la edición el I-H-S. A esta misma época pertenece el libro del jesuita J. Masen, *Speculum, imaginum veritatis occultae exhibens symbola hieroglyphica, emblemata, aenigmata...* y, en el siglo siguiente, el P. Menestrier declarará el modo en que los jeroglíficos son especialmente útiles para representar la idea de la santidad:

> Nous avons aussi Hieroglyphiques afectez à d'autres Saints ou par raport à leur noms, ou par raport à leurs miracles, ou par raport à quelque action illustre de leur vie. (28)

Las ediciones de los *Ejercicios espirituales ilustradas con jeroglíficos y/o emblemas (29);* catecismos como el de P. Canisio (30); libros conmemorativos como los de F.R. González, dedicado a San Francisco Javier (31), de L. de Zamora, en el triunfo de la Iglesia (32) o el de N. de la Iglesia, con sus jeroglíficos dedicados a la exaltación del misterio de la Concepción (33)... fundamentan toda una trayectoria de utilización del jeroglífico en el área religiosa. Más específicamente, la revitalización del jeroglífico egipcio que llevan a cabo, de modo explícito, los jesuitas Kircher (34) o el mismo Menestrier (35) y, en otra dirección que confluye con ésta, la glorificación de los sentidos que, desde páginas como las que L. Ortiz escribe en su *Ver, oir, oler, tocar, gustar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo Político y en lo Moral* (Lyon 1687), se propone, constituyen el contexto ideológico en el que se debe insertar la obra entera de Alonso de Ledesma, tan significativa, como mal comprendida en este aspecto.

---

(28) *La Philosophie des...,* (17).

(29) Entre ellas, la de Sebastián Izquierdo, *Pratica de los Exercitios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio* (Roma 1675)

(30) *Catechismus minor latiunis* (Antwerpiae 1575). Edición acompañada de cincuenta grabados.

(31) *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas. En elogio de... San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús* (Valencia 1687)

(32) Escribe este autor en el «Prólogo general» a su *Monarquía mística de la Iglesia hecha en hieroglíficos sacados de humanas y divinas letras* (Madrid 1617): «Y como me hallé con alguna lectura de las letras humanas, y que començaba ya a ver algo de las divinas, quise hacer de todas una ensalada y mistura; declarando los hieroglificos de las divinas con los símbolos y pinturas de las humanas».

(33) Flores de Miraflores, Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas sombras verdaderas del Mysterio de la Concepción de la Virgen... (Burgos 1659).

(34) A través de libros como: *Lingua Aegyptiaca restituta* (1644); *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654); *Obelisci Aegyptiaci interpretatio hieroglyphica* (1666) y *Sphinx Mystagoga* (1676)

(35) Véase de este autor, en específico, su capítulo «Des hieroglyphiques des Egyptiens», en *La Philosophie des images...,* 12-20.

El texto de Ledesma en que de modo más patente confluyen estas ideaciones anteriormente señaladas en su *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús.* Corpus que el poeta vino utilizando, con variantes, en diversos contextos, a lo largo de quince años: los que median entre 1610 (año en que los dedica a las fiestas de beatificación de San Ignacio en Salamanca) y 1625 (momento en el que inserta una selección con variantes de los mismos en el interior de su obra *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo* (36).

Como he tenido ocasión de observar en otra parte (37), el sistema de variaciones que Ledesma introduce en sus treinta y tres primitivos jeroglíficos (38) obedece a una doble adaptación de los mismos a la motivación que los determina y al contexto en el que van a aparecer incluidos. Nos interesa aquí, de modo especial, referirnos al primer estado conocido en la redacción de la serie, que apareció —despojado de grabados, pero con unas útiles indicaciones pictóricas— en el libro de Alonso de Salazar *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca a la Beatificación del glorioso patriarcha San Ignacio de Loyola...* (Salamanca 1610) (39). Destinados a integrarse simbólicamente en el aparato iconográfico (descrito con todo detalle en la «relación» de A. de Salazar), con que el Colegio de Jesuitas decidió celebrar la beatificación de su Fundador, estos mismos jeroglíficos servirán igualmente para las fiestas de canonización —1622—, esta vez en el Colegio de la Compañía en Segovia; también para un posterior libro de descripción de estas fiestas —hoy desconocido por la crítica—; para ser incluidos en los *Conceptos...* y para formar parte, ya muy modificados, del último libro publicado por Ledesma: *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Cristo.*

---

(36) Madrid 1625, 45-53.

(37) «El jeroglífico y su función...».

(38) Alonso de Salazar *(Fiestas que hizo el insigne Collegio...* —Salamanca 1610—, Fol. 76 v,) menciona la existencia de 35 jeroglíficos remitidos por Ledesma.; sin embargo, la «relación» sólo incluye treinta y tres. En la «Tercera parte» de los *Conceptos espirituales y morales* aparecen treinta y dos jeroglíficos, y en la edición de *Epigramas y jeroglíficos...* —en la que prácticamente no se mantienen más que las dedicatorias— sólo dieciocho.

(39) El *Discurso...* va incluido en la parte dedicada a los certámenes convocados, ocupa los folios 76 v. al 84 v.

(40) G. Ledda *(Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna 1549-1613* —Pisa 1970—, 112 y ss.), entre otros, ha puesto en evidencia la permeabilidad de estos dos campos, emblemática y oratoria religiosa: una y otra se interrelacionan cooperando en la génesis del «movere», objetivo de toda palabra sagrada.

Como «sermón» (40) en «cuadros enigmáticos» (41), cuyo objetivo fundamental era conseguir el «movere», la «persuasio», en las conciencias de los espectadores (42), está organizado en treinta y tres secuencias que recogen, como lo habían hecho ya y lo harían después las series pictóricas, los episodios más significativos («Dizese en cada Hierogliphico las cosas más raras que sucedieron en vida, y muerte» (43) de la vida de San Ignacio. Su ordenación, tal y como aparece en la relación *Fiestas que hizo...,* es la siguiente:

> Hieroglifico I: «A las armas de su illustre familia y a las de su sagrada religión»; II: «Al asserrarse la pierna, quando soldado, y à la penitencia que hizo quando religioso»; III: «Al velar las armas en nuestra Señora de Monserrate, trocando la guerra temporal por la espiritual»; IV:«A la renunciación que hizo de todas la cosas, por seguir a Christo nuestro Señor; V: «Al dar sus vestidos a un pobre, y ponerse un saco de sayal»; VI: «A las dos visiones que tuvo, la primera quando San Pedro le traxo la salud, y nuestra Señora la Castidad; VII: «A los escrupulos, que vencio con hambre de siete dias, y dando parte à su confessor le mando comer.»; VIII: «Al resplandor, que dava su rostro en vida.» IX: «Al mismo propósito, significando en la cara lo que tiene en el coraçon.»; X: «A la resurreccion de un desesperado, que se avia ahorcado.»; XI: «Al mismo proposito»; XII: «Al extasis de ocho dias, que tuvo en Manresa»; XIII: «Al mismo proposito aludiendo al nombre de *Ignatio, id est actio ignis.*»; XIV: «Al mismo proposito»; XV: «A la vision que tuvo cerca de Roma quando le dixo Christo N.S. *Ego vobis.*»; XVI: «A la confiança desta promesa, y al año de la fundacion de la Compañia de Iesus»; XVII: «A lo que padecio en una laguna de agua, por convertir a un pecador.»; XVIII: «Al mismo proposito.»; XIX: «Al mismo proposito, y al fuego de charidad de su pecho.»; XX: «A la vision, que tuvo oyendo Missa, do vio à Christo en la hostia»; XXI: «Al mismo proposito»; XXII: «Al mismo proposito»; XXIII: «A la sentencia, que tuvo en su favor con

---

(41) Según la definición de B. Teyssedre *(El arte del siglo de Luis XIV* —Barcelona 1973—, 84).

(42) E. Orozco, comentando el acuerdo del Concilio de Trento sobre las imágenes, en la sesión XXV, escribe: «Esta aspiración [la de conducir al devoto hacia el amor de Dios] había de forzar al artista en todos sus recursos expresivos: con su obra tiene que hablar al intelecto, herir el sentimiento, mover la voluntad y hasta sugerir lo sobrenatural». *(Manierismo y Barroco)* —Madrid 1975—, 72)

(43) «Tercera parte» de los *Conceptos espirituales...* (Ed. de E. Juliá Martínez —Madrid 1969-329).

un pecador herege.»; XXIV: «A la conversion, que hizo de un ludio medroso, y tornadizo.»; XXV: «Al titulo que eligio para su sagrada Religion.»; XXVI: «A la extension desta sagrada Religion, y à los martires della.»; XXVII: «A la conversion de los Indios, y patria de Ignacio glorioso.»; XXVIII: «Al fructo, que han hecho por toda la redondez de la tierra.»; XXIX: «A su gloriosa muerte, y al premio de su vida.»; XXX: «A los milagros, que hizo por su persona, y por su retrato.»; XXXI: «Al mismo proposito»; XXXII: «A los milagros, que hizo con su firma.»; XXXIII: «A su Beatificación.»

La estructura interna del jeroglífico integra en una unidad de percepción dos discursos habitualmente irreconciliables: el discurso «figural» y el propiamente textual (en el textual, a su vez, se encuentran imbricados la «subscriptio», el lema y, en este caso concreto, la dedicatoria). Construido según un proceso metafórico de condensación, como ha visto L. Marin (44), el jeroglífico de la época barroca —distinto en casi todo al actual— emplea elementos en su simplicidad sobredeterminados por una pluralidad de pensamientos filosóficos, morales, religiosos... Los jeroglíficos de Alonso de Ledesma, si bien resultan barroquistas y de alguna manera «desmedidos» en la formulación de la «subscriptio», son, sin embargo, extremadamente concisos en el nivel de la imagen, de la «res picta». Y ésta es una de las características que, junto a la casi total eliminación de la representación del cuerpo humano completo, más han contribuido a la tipificación del jeroglífico. El jesuita Le Moine insistía, algunos años después, en 1666, acerca de la concentración figurativa como esencia del jeroglífico:

> De tous les Ouvrages de l'Esprit, elle est celuy qui est le plus court, et le plus vif; qui dit le plus, et qui fait le moins de bruit; qui a le plus de force, et qui tient le moins de place (45).

Sin embargo, esta concisión no nos permite pensar, al menos frente a estos jeroglíficos de Ledesma, que estemos ante lo que V. Infantes de Miguel ha denominado como una «semiótica de iniciados» (46). La mera presencia de la «subscriptio» escrita siempre en versos de raíz popular, aleja inmediatamente la idea de una composición de estricto carácter elitista. Tampoco los «lemas», que en la obra de otros autores emble-

---

(44) *Estudios...*, 153.
(45) *De L'Art des Devises* (Cit. por M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century...*, 52).
(46) Emplea esta definición en su reciente edición de los *Laberintos,* de J. Caramuel (Madrid 1981).

matistas ostentan a menudo una oscura filiación libresca, parecen servir aquí a un propósito de exhibición erudita (47). Fuera de que, como característica muy peculiar de estos jeroglíficos, los textos de Alonso de Ledesma integran también —lo que no es habitual— una «dedicatoria».

Por su parte, el discurso figurativo que había de presentarse en las tarjas y cartelas se encuentra constituido por una serie de «citas» y remitencias al conjunto de toda la fiesta, cuyo sentido debía ser muy evidente para los propios colegiales y para los espectadores, los cuales restituían esta serie —con su lectura— en el conjunto simbólico. Así, una revisión de estas figuras arroja una gran profusión del emblema del «Iesus» (jeroglíficos I, XXIV...); de objetos religiosos —el cilicio, el rosario... (III)-; de objetos de la realidad cotidiana traspasados de un sentido simbólico, que permite, a través de la clave tropológica, evidenciar los episodios biográficos en la vida de San Ignacio —la sierra y la pierna (II)/ un tintero y una pluma (XXXII)- ... (48). Sin embargo, también hay que constatar la existencia en esta serie de algunos jeroglíficos que podían presentar alguna dificultad, por cuanto remiten a un contexto mitológico. Es el caso del jeroglífico XII:

> Al extasis que tuvo en Manresa
> PINTOSE Hercules levantando de tierra á Anteon.
> *Qua sursum sunt sapite, non qua super terram.* Ad Colossen. 3.
>
> Contalde por muerto al mundo
> pues el alma en esta guerra
> haze al cuerpo perder tierra. (49)

O se encuentra particularmente desconexionado en sus diferentes niveles, como en el jeroglífico VII:

> A los escrupulos, que vencio con hambre de siete dias, y dando parte à su confessor le mando comer.

---

(47) Los lemas, de filiación exclusivamente bíblica, remiten a pasajes conocidos de: Apocalipsis (jeroglífico I); A los Romanos (II); San Mateo (III); San Mateo (IV); A los Efesios (V); San Juan (VI); Reyes (VII); San Juan (VIII); Gregorio Papa (IX); A los Gálatas (X); Amós (XI); A los Colosenses (XII); Sabiduría (XIII); El Cantar de los Cantares (XIV); Génesis (XV); El Cantar de los Cantares (XVI); Proverbios (XVII); Lucas y II A los Corintios (XVIII); Cantar de los Cantares (XIX); San Juan (XX); San Mateo (XXI); Cantar de los Cantares (XXII); Sabiduría (XXIII); A los Hebreos (XXIV); Salmos (XXV); Exodo (XXVI); Génesis (XXVII); San Juan (XXVIII); Salmos (XXIX); A los Hebreos (XXX); Hechos de los Apóstoles (XXXI); Malaquías (XXXII); San Lucas (XXXIII).

(48) Para el estudio de la interpretación simbólica del objeto real, dentro del código de las artes plásticas del Siglo de oro, véase, J. Gállego, *Visión y símbolos...*, 222-78.

(49) Alonso de Salazar, *Fiestas que hizo el insigne collegio...*, Fol, 79 v.

PINTOSE un castillo con cinco torres, y á la puerta un hombre palido hincado de rodillas, y cruzados los braços.

Surge comede, grandis en tibi restat via. 3.
Reg. 19

Ya puede entrar provision
al vencido
pues por hambre se ha rendido. (50).

Singularizados, en tanto que jeroglíficos, por la precisión realista de sus imágenes, por la no-representación de la totalidad del cuerpo humano y por el sentido moral y ejemplificador que se deposita en estas escenas esquemáticas de la vida de San Ignacio, el *Discurso en Hieroglificos a la vida de San Ignacio...* existe finalmente en tanto que es susceptible de integrarse en un conjunto simbólico superior, que lo comprende y hasta cierto punto lo determina.

La funcionalidad originaria de este *Discurso...,* refugiado en el área dedicada al certamen poético en el libro de A. de Salazar, *Fiestas que hizo...* (51), no podemos olvidar que fue la de apoyar —como texto y como imagen— un programa iconográfico complejo. Este, a su vez, es generado de la misma matriz originaria de todo proceso: la fiesta, la celebración conmemorativa de la beatificación de Ignacio de Loyola (52).

Las variantes que más tarde encontramos en la larga fortuna editorial que el *Discurso...* tuvo, obedecen a esta disponibilidad con que lo utilizó su autor, Alonso de Ledesma, según vaya a integrar las páginas de una relación impresa, o esté destinado a ser colgado —en cartelas, colgaduras, banderas..., como objeto de una decoración simbólica, en cuyo fondo late siempre la exaltación jesuítica.

El libro de Alonso de Salazar, en este sentido, sirve para fijar los detalles de una arquitectura efímera que existió, y que tenía en el jeroglífico uno de sus elementos fundamentales. La importancia de és-

---

(50) *Ibidem,* 79 r.

(51) J. Gállego (*Visión y símbolos...,* 129-32) estudia los libros de descripción de fiestas y ceremonias como instrumentos de difusión de la cultura simbólica. Hay referencia especial a la «relación» de Alonso de Salazar.

(52) Véase la idea de la fiesta como matriz de la obra de arte en el reciente libro de H. Bauer, *Historiografía del Arte* (Madrid 1981), 68 y ss.

te como «fondo decorativo» en determinadas celebraciones de tipo barroco se evidencia en otros libros de descripciones de fiestas, como el de Francisco Roys (53) o, más próximo al de Alonso de Salazar, el *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la muerte de la Emperatriz Doña María de Austria...* (54). En todos ellos, los jeroglíficos, también los emblemas, las alegorías pintadas y las inscripciones ocupan una posición nuclear y delatan una preeminencia de la cultura de la imagen simbólica, en el seno de la sociedad española del siglo XVII, que A. Maravall (55), J. Gállego (56) y P. Pedraza (57), entre otros investigadores, se han preocupado de señalar.

Esta obra de Alonso de Ledesma, finalmente, se encuentra dotada de un sentido de circularidad que obliga a leerla/mirarla inscrita en un circuito —no precisamente aleatorio—, conducido desde el jeroglífico que abre la serie, y que alude al escudo de armas de la familia de San Ignacio, hasta el que la clausura y le presta su sentido al conjunto: el dedicado a la misma beatificación. Esta circularidad, que entra en dialéctica con el resto del programa iconográfico trazado para aquella ocasión (un jeroglífico, resumen de todos los demás, instalado como «broche» en el sotocoro de la iglesia; un castillo alegórico; una psicomaquia a cargo de los colegiales...), está concebida a modo de recorrido de piedad; mediante él, se suscitan los afectos de un público, al que se trata también de impresionar mediante un despliegue de ingenio y de piedad. Es más,

---

(53) *Pyra real que erigio la maior Athenas a la maior Majestad... (Salamanca 1666).* Roys justifica así la inclusión de jeroglíficos en la arquitectura efímera: «Amaron siempre los grandes ingenios a los caracteres egipcios; así por saber que en ellos viven las ideas con alma de prácticos colores, como porque es gloria del poeta robar la oreja con el ritmo, y los ojos con la simetría, por esto serán muy bien recibidos los hieroglyphicos para insignias de las banderas de este real entierro» (p. 52) y, más adelante, «De todos son bien vistos, y con razón, los caracteres egipcios, que se introducen mejor que por las orejas, las noticias por los ojos, las palabras hablan al oido, las pinturas a la vista, y mueve mucho más lo que se ve, que lo que se escucha. Bien pudo Dios, como omnipotente, dar lenguas a los cielos, ya que les encargó que pregoneros de sus glorias publicasen sus alabanzas... Publiquen mudamente sus elogios, que de mejor rethórica gozan los ojos, que los oidos, y dice más, aunque enigmáticamente, una pintura que muchas lenguas» (p. 433).

(54) (Madrid 1603). La edición reproduce treinta y cuatro jeroglíficos, los cuales tuvieron un papel preponderante en estas *Honras.*

(55) Véase, especialmente, «La literatura de emblemas...», 183.

(56) *Visión y símbolos...,* 129 y ss.

(57) «Breves notas sobre la cultura...», 181-92.

(58) Sobre la virtualidad mnemotécnica que la «compositio loci» genera, véanse mis artículos, «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *Hiperión,* 3 (1978), 62-72; «El *Comulgatorio* de Baltasar Gracián y la tradición jesuística de la *compositio loci», Revista de Literatura, 85 (1981), 5-18, y «Comulgatorio* de Gracián: una retórica de la piedad *Studia Philologica Salmanticensia,* 7 (1983), 223-56

en la estructura interna de estos treinta y tres jeroglíficos hay una estrategia mnemotécnica —una especie de «compositio loci» esquemática (58)— que opera a través de imágenes y textos percusivos (59). Su finalidad primera fue, no lo podemos dudar, enriquecer con su presencia unos espacios simbólicos consagrados a evidenciar —más a través de la imagen que de la palabra— el universo de valores que habían determinado la creación misma de la Compañía de Jesús.

---

(59) G. Ledda (*Contributo allo studio...*, 32) ha señalado, e ilustrado con un texto de Pedro Mejía, la utilización de emblemas, empresas y jeroglíficos, incluidos dentro de un «Ars memorativa». Por nuestra parte, podemos citar el texto de Saavedra Fajardo que sirve de preludio a su *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien empresas:* «Propongo a V.A. —escribe Saavedra— la *Idea de un Príncipe político-cristiano,* representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oidos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de Vuestra Alteza en la sciencia de reinar, y sirvan las figuras de *memoria artificiosa».* F.A. Yates *(El arte de la memoria* —Madrid 1974—, 441 y ss.) ha puesto en evidencia el pensamiento de Leibniz, en lo que se refiere al arte de la memoria, cuyas imágenes el filósofo homologaba a los jeroglíficos egipcios y a la escritura ideográfica china. Por otra parte, las «notae» leibnizianas (ayuntamiento de la imagen de una cosa sensible con la cosa que se ha de recordar) tienen la configuración de los jeroglíficos (Vid. R. Taylor, «Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus», *Baroque Art: The Jesuit Contribution* —New York 1972—, 91 y ss.) Sobre este tema puede también consultarse, P. Rossi, *Clavis Universalis* (Milan-Napoli 1960); Vasoli, «Immagini e simboli nei primi scritti lulliani e mnenotecnici del 500», *Studi sulla cultura del Rinascimento* (Bari 1968), 345-85 y, en un sentido muy restringido, E. Vance, «Roland and the Poetics of Memory», *Textual Strategies* (London 1980), 374 y ss.

PROBLEMAS DE LA DETERMINACIÓN DEL TÓPICO TEXTUAL. EL SONETO EN EL SIGLO DE ORO

Antonio García Berrio
Universidad Autónoma de Madrid

0. El problema lingüístico-teórico fundamental que subyace al conjunto de mis investigaciones tipológico-textuales sobre organización macrocomponencial en sonetos españoles de los siglos XVI y XVII es sin duda el de la *determinación/ jerarquización temática.* En la Lingüística general reciente, tanto sentencial como textual, se ha desarrollado, paralelamente a mis propios trabajos, un creciente interés por esta cuestión, en la que se deslindan varias líneas: desde la checa, que procede del interés por la «perspectiva funcional de la frase» (F. Daneš, 1970; 1975), con antecedentes muy concretos en los trabajos de Jan Firbas, a distintas aproximaciones como la de Östen Dahl (1974), donde ya se iniciaba un despegue del problema temático, no sólo respecto del interés estricto por el aspecto global de la «progresión del discurso» tema-comentario (Petöfi, 1975; Daneš, 1976: 34-36; Halliday-Hassan 1976: 325), sino también apuntando ya tempranamente al nuevo ámbito textual, donde resultaba obligado centrar previamente el problema, precisamente, en las cuestiones de *determinación.* Desde el ámbito de intereses generativistas la cuestión ha resultado también ro-

zada, casi siempre en grupos de cultivadores no exactamente «ortodoxos» del método, tales como en trabajos de Sgall y colaboradores (1973), como en los de Longacre y los suyos (1970). Pero es precisamente en los trabajos de este último grupo (especialmente en 1976), donde yo situaría las más precisas zonas de proximidad. No se ha planteado hasta el presente Longacre tanto el problema de la determinación temática, como el de ofrecer criterios generales de tipologización textual, que indirectamente favorecen aquélla.

Junto a las aportaciones de Longacre habría que mencionar, cuando menos, por el volumen de los materiales indirectamente ofrecidos a la problemática central que nos ocupa, los estudios de M.A.K. Halliday (Halliday-Hasan, 1976). En los últimos años el interés por el tema ha cristalizado al menos en dos libros, de intereses muy próximos ya al del contenido de este trabajo, la miscelánea editada por Charles N. Li (1976) y el libro de Linda Kay Jones (1977); además de una importante aportación en el artículo de E. Agricola (1976). Dentro de 1980, en distintas aportaciones al simposio Nobel de Agosto sobre Textprocessing, se descubre un grado de sensibilidad muy notable a este tipo de cuestiones de la determinación temática, aun cuando no figurara ella, en sí misma, entre los tópicos explícitos del Simposio (1). Más recientemente aún apareció un artículo del húngaro Z. Bánréti (1982).

Aunque las menciones a los distintos trabajos que aquí he citado irán apareciendo en términos más concretos y circunstancias a lo largo de este artículo, conviene sin embargo adelantar desde el comienzo que ninguno de ellos ha constituido una estricta pauta para mis propias ideas y análisis, en el curso de mi investigación general o en el caso concreto de este trabajo, no ya para desarrollar una sugerencia precisa, sino ni siquiera para contradecirla. Se trata, como podrá ver claramente quien conozca aquellos trabajos y los míos, de cosas distintas que, publicadas casi todas al tiempo que avanzaba mi propia reflexión, no se han interferido. En realidad, la mención de todos los meritorios escritos que antecede obedece sólo a mi interés por demostrar que las mías son consideraciones que se mueven «también» en una determinada línea de intereses de la Lingüística actual, en la que la coincidencia con el objeto, *determinación/jerarquización textual del tema,* es más unívoca que los

(1) Por tratarse de trabajos conocidos como invitado al Simposio y en estado pre-print no me es lícito precisar o citar con más detalle las aportaciones concretas de los autores, donde se descubre tal tipo de intereses. En pruebas este trabajo han aparecido publicadas las Actas.

puntos de partida empíricos y las vías metodológicas seguidas en el discurso. Singularmente mis intereses y métodos divergen más sensiblemente, por paradoja, de aquellos de los trabajos mencionados cuya inmediatez diríase más clara, a partir de los títulos, como el de L.K. Jones; creciendo por el contrario respecto de los estudios más estrictamente gramaticales de Halliday y Longacre.

O.1. La determinación del tema en un texto es, curiosamente, al mismo tiempo, un objeto científico de resolución muy difícil y una operación práctica continuamente ejercida de modo plenamente satisfactorio, consciente o inconscientemente, por la práctica totalidad de los usuarios de las lenguas (van Dijk, 1977; 1980; van Dijk - Kintsch 1978; van Dijk (ed.) 1980). Es experiencia vulgar la de sintetizar con brevedad, hasta en una sola frase, o incluso en una sola palabra —rótulo por lo general culturalmente convenido— el contenido de extensos fragmentos de discurso. Así una serie de breves titulares pretende comunicar económica y fielmente a los lectores el conjunto de los textos de un periódico, de la misma manera que los títulos de libros seleccionados cuidadosamente por sus autores aspiran a participar al lector, por procedimientos muy diferentes, el contenido de la obra del modo más exacto posible. El problema, pues, se plantea a mi juicio no tanto en términos de la posibilidad de la determinación del tema en el texto, que es una realidad indiscutible en la competencia lingüística; sino más bien de la exacta intersubjetividad de las formulaciones otorgadas al tema seleccionado, por una parte, y por otra de la mecánica lingüística de establecer y formalizar eventualmente, según las aspiraciones, un conjunto coherente de reglas de determinación, que haga explícito el sistema de mecanismos competenciales de selección, y establezca las necesarias condiciones de organicidad y jerarquización de las reglas que describan dicho sistema.

No ignoro las experiencias que establecen la dificultad para textos normales, tales como historias extensas, discursos filosóficos o técnicos, de concretar intersubjetivamente un tema dado. A menudo, realizados ejercicios de *sumarización,* de *selección temática* (Halliday — Hasan, 1976: 27), o de *titulación* de un texto por un grupo de hablantes, incluso cultos y bien orientados en la tarea, se siguen resultados distintos en su *apariencia.* Con todo, aunque no sea como veremos éste nuestro caso, quisiera también destacar que se exagera evidentemente con este tipo de argumentos, en los que la intuición por los distintos hablantes de la *representación significativa global* del texto no es absolutamente discrepante, y regularmente no es contradictoria. Creo que,

en este punto, las divergencias más visibles resultan imputables a detalles de formulación lingüística de dicha intuición de la *representación.* Al menos en términos relativos.

Sin embargo tales problemas resultan muy empequeñecidos en el caso del tipo especial de textos que yo me he propuesto. Los sonetos son textos o discursos literarios, es decir, altamente convencionalizados. En ellos la extensión del texto está de antemano fijada en catorce sintagmas versales de once sílabas de media, su organización macrosintáctica establece un conjunto de importantes reducciones, dentro de su combinatoria posible (García Berrio, 1980a). Por lo que se refiere a los temas, ya hemos establecido también reiteradamente el grado de drásticas restricciones impuestas por los convencionalismos de la tópica tradicional literaria (García Berrio, 1978-1979); pero sobre todo lo definitivo en este dominio es la buscada condición de *unitematismo* del texto, establecida conscientemente por la teoría y la práctica del género (García Berrio, 1975, 1976, 1980) precisamente como garantía de eficacia lingüístico-comunicativa y estética de esta clase de textos. El soneto bien constituido, pues, era por definición y práctica unitemático, su *concepto,* fórmula sintética temática, debía comparecer claramente al lector para que la composición ostentara su eficacia. En tales condiciones mi investigación sobre los sonetos clásicos ha partido deliberadamente de una clara posición de ventaja en este campo, con respecto a los estudios y ejercicios generales de determinación temática en otros tipos de textos, más extremos, libres, complejos y atópicos.

Con todo, creo que la referida ventaja es, vista de otro modo, una prudente salvedad metodológica. Si se proclama convincentemente las poderosas dificultades que revisten las operaciones lingüísticas de determinada jerarquización temática en los textos, parece prudente y razonable comenzar la tarea por aquellas modalidades textuales que, como la nuestra, ofrecen ventajas iniciales. Aun así los problemas, como se verá en este artículo, no son pocos. Estoy seguro de que las enseñanzas metodológicas derivadas de este ejercicio «a escala reducida», pueden ser extrapolables con fruto a otros textos de complejidad mayor.

1.0. Para ilustrar la condición unitemática del soneto bien construido, y ejemplificar operaciones de *localización textual del tema,* séame consentido centrarme, para comenzar, en un grupo reducido de sonetos de Góngora. El gran poeta cordobés es, a mi juicio, uno de los más perfectos constructores de sonetos amorosos de nuestro Siglo de Oro, y quizás sea la mejor prueba de ello la inequivocidad con la que sus textos

evidencian y descubren su entramado constructivo en torno al tema central. Comenzando por los sonetos más juveniles, más próximos, por tanto, al esquema manierista de un Fernando de Herrera, la *linealidad del enunciado temático* constituye sin duda su característica más sobresaliente. Veamos, por ejemplo, uno de los más tempranos, compuesto en 1582.

I)
Tras la bermeja Aurora el Sol dorado
por las puertas salía del Oriente,
ella de flores la rosada frente,
él de encendidos rayos coronado.

Sembraban su contento o su cuidado,
cuál con voz dulce, cuál con voz doliente,
las tiernas aves con la luz presente
en el fresco aire y en el verde prado,

cuando salió bastante a dar Leonora
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,
cantando de su rico albergue, y luego

ni oí las aves más, ni vi la Aurora;
porque al salir, o todo quedó en calma,
o yo (que es lo más cierto), sordo y ciego.

La *salida* de la dama y sus efectos en el paisaje (versos 9-11), tema arquetípico desde la tradición italiana, establece un claro punto central en el eje temático-narrativo, que incluso subrayan elocuentemente partículas temporales: *tras* (verso 1)/ *cuando* (verso 9)/ *luego* (verso 11). Quedan, pues, *distribuidas* las series narradas secundarias en torno a un *eje* que ocupa la que podemos señalar como *central* con toda propiedad y desde cualquier punto de vista.

Conviene no olvidar que la intención de nuestra búsqueda temática es claramente *selectiva* y *jerárquica,* con lo que ha de distinguirse de la puramente *acumulativa,* que es la practicada en la tradición del formalismo ruso desde Tomaševskij (Todorov, 1968; García Berrio, 1973), o de la folklorística y de «texturas» en el entendimiento de E. Frenzel. En tal sentido, en el texto propuesto el posible tema *amanecer,* por ejemplo, no encierra otro interés para nuestro propósito que el dar entrada a una situación *procesual,* dentro de la que se ordena y jerarquiza a un mo-

mento central, la aparición de la dama, que seleccionamos como *tema central,* o simplemente tema del texto.

En Góngora abundan los textos organizados según esta estructura lineal-progresiva, absolutamente aproblemática desde el punto de vista de la selección/jerarquización temática; especialmente en el período juvenil. Así, en otro soneto del mismo año 1582, descriptivo-ponderativo, «Al tramontar del sol, la ninfa mía», el establecimiento de un punto central temático resulta aproblemático, no sólo por la linealidad sin fracturas de la sucesión temático-progresiva del enunciado, sino hasta por el mismo subrayado explícito de marcas gramaticales que la organiza y refuerza. De tal suerte, se opera la construcción del *marco* o *decorado* en los cuartetos, mediante fórmulas temporales (*Al tramontar*) más formas verbales en pasado continuo (*crecer hacía/ondeábale*); frente al *centro temático* del primer terceto (fórmula temporal, *más luego que*/formas verbales en pasado puntual, *ciñó*); añadiéndose la *coda* desglosada del último terceto, con un cambio de perspectiva personal (el/ella/yo) y de tiempo verbal en futuro (*juraré*), pasado puntual (*lució*) y presente habitual (*ilustra*).

Más raramente en estos sonetos juveniles de Góngora, cortados sobre estructuras temático-organizativas marcadamente renacentistas, la selección de un punto central en el eje sucesivo ha de observar distorsiones entre enunciación y enunciado; sin alterar de todos modos la situación estrófica estructural central —siempre en el primer terceto— del tema básico. Ejemplo posible sería el del soneto, también fechado por los editores en 1582, «Raya, dorado Sol, orna y colora».

II)

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes, ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Obsérvese que en este texto la selección del tema central de la *salida,* de la dama, queda decidida en competencia con toda una serie de posibles criterios de índole superficial que lo descartarían como tema central, a cuya problemática nos referiremos por extenso en otros parágrafos de este mismo artículo. He llamado superficiales a tales criterios, no para destacar apriorísticamente condición alguna de subsidiaridad en los mismos, sino para definir el ámbito lingüístico en el que operaría su supuesta principalidad. En efecto, es en la *estructura lineal terminal* del soneto, equivalente textual (Petöfi, 1973) del límite terminal de la estructura de superficie sentencial en los términos habituales de las gramáticas transformativo-generativas, donde entran en competencia otros temas, en virtud de determinados *criterios de superficie,* con el que he seleccionado como central. Entre los criterios de superficie aquí atendibles, suele operar, en casos como el actual, como el más problemático el de la *extensión textual de la manifestación superficial del tema.* Así en nuestro ejemplo las operaciones encomendadas por nuestro poeta al Sol, constitutivas de tema secundario, se extienden a los dos cuartetos en su aspecto positivo, y al segundo terceto en el negativo, frente a la extensión del desarrollo superficial del tema, reducido escasamente a los tres versos del primer cuarteto. El anterior presupone dos criterios, tales como en este caso la *subsidiaridad en la estructura profunda de actantes dominantes en la organización de la estructura de superficie.* El Sol, por ejemplo, es actante cuya actividad precede y domina (prepara la salida de la dama) a la de la propia dama en la organización textual en que se organiza superficialmente el texto, creada básicamente por el punto de vista del sujeto de la enunciación, el poeta; sin embargo resulta obvio que en la estructura profunda la dominancia sobre el Sol la crea la dama, la condición facultativa de cuya salida determina el sentido de las órdenes del poeta y, por consiguiente en la lógica especial de la ficción poética, las operaciones del sol.

Un caso todavía más extremo para ilustrar este mismo tipo de conflictos puede ofrecerlo el soneto de Fernando de Herrera que comienza «Aquí, do me persiguen mis cuidados» (2). Como puede verse, se trata de uno de esos textos de muy difícil decisión en punto a establecer la prioridad temática. De un lado se registra el tema desarrollado en las tres primeras estrofas, que podríamos catalogar de lamento o *sufrimiento desesperado* (4_1 c_1), con una serie de resonancias temáticas secundarias muy distintas, «escenario» (4_1 c_4) en el

primer cuarteto, y «esperanza-engaño/desesperanza-desengaño» en el primer terceto. Pero, de otro, el segundo cuarteto introduce un elemento temático decisivo, el *confidente coadyuvante desengañado* en situación de ayudar y al que se solicita la ayuda (4_1 d_2); precisamente por este desarrollo de una funcionalidad propia que se reconoce en el confidente, alcanza éste la potencialidad de constituirse en tópico temático, a diferencia de cuando se trata de un puro vocativo para sustentar la apelación. Atendiendo sólo al criterio de mayor extensión en la superficie textual tendríamos que inclinarnos a otorgar condición de tópico temático al sufrimiento; sin embargo la reconstrucción de la historia lógica y generativa del texto prima —entre otros criterios que vienen a reforzar a éste— la decisión en favor del confidente. De la misma manera que resulta lógico que la construcción *activa* aparezca en la base de cualquier forma de *pasiva,* la expresión *causal* resulta más profunda que su posible transformación consecutiva; es sólo fruto de formalización «ad hoc» bastante superficial la alternativa formal consecutiva, fácilmente deducible como transformación desde su base en la construcción causal.

De este modo, en el ejemplo anterior, el sumario textual a): «Ayudadme vos, que estáis libre de amor, *porque* yo sufro», precede en la estructura textual profunda al sumario b), que establecería la construcción consecutiva, y con ella la opción de *constante funcional temática* a favor del sufrimiento: «Yo sufro, *por consiguiente* ayudadme vos que estáis libre de la carga de amor». Obsérvese además que una serie de indicios y criterios adyacentes vienen a confirmar la decisión que he-

---

(2) Véase el texto de referencia:

Aqui, do me persiguen mis cuidados,
solo, sin mi Luz bella, i ofendido,
en noche de dolor siempre ascondido
laménto mis desseos engañados.

Buelvo a vêr mis contentos ya passados,
para mayor afan; qu'el bien perdido
mas duele al que se vê'n confuso olvido,
i contra si sus males conjurados.

Cuanto inténto alentar mi acerba pena;
i cuanto fúndo en esperança i tengo,
todo gasta i destruye mi tormento.

Vos, que, rota d'Amor l'impia cadena,
respirais d'el trabajo; que sostengo,
dadm'esfuerço en tan grave sentimiento.

mos tomado de desestimar el criterio de extensión textual en favor del de dominancia profunda. Piénsese sobre todo en el decisivo principio que denominaremos (1.2) *regla textual constructiva o métrica,* que descubre, para el tipo de composiciones más bien tardío-manieristas y barrocas (3) como ésta, la creciente tendencia a la implantación temática en final de texto, por razones de «ponderación conceptuosa» —o «suspense» comunicativo— que figuran en las reglas de base de la poética conceptista. Y adviértase, a tal propósito, que en nuestra decisión no estamos ponderando simplemente sumandos de capricho apriorista; decimos, por el contrario, que la coincidencia de los dos criterios convergentes refuerza nuestra decisión en favor de la jerarquización predominante del tema del confidente, porque lo que la llamada regla métrica establece es pura y simplemente la constatación de un determinado hábito de construcción textual del soneto en los poetas de un período determinado, verificado sin dudas por nosotros, en infinitos casos menos problemáticos que el actual, que retrae el *concepto* o tema textual básico al último terceto de la composición (4). En otro lugar de este mismo estudio nos extenderemos en consideraciones más porme-

---

(3) Téngase presente la incidencia de observaciones como ésta en el importantísimo problema de la obra *Versos,* a la que pertenece el soneto que estamos comentando, entre Herrera y Pacheco, según la cuestión debatida, entre otros, fundamentalmente por el editor José Manuel Blecua, y el estudioso herrerino Oreste Macrí. A éste, como a tantos otros importantes debates histórico-literarios,filológicos y de atribución de autores, tiene mucho que añadir el tipo de verificaciones macrocomponenciales, en que nos movemos nosotros. Téngase en cuenta que los argumentos de las distintas opiniones, en éste como en los demás problemas, se han establecido hasta ahora sobre la única base disponible del intuitivismo estilístico microcomponencial. Quedan por tanto una mitad de las razones, y en mi opinión no las menos decisivas, por ser convocadas a examen. Al caso de las obras de Herrera esperamos dedicar en breve un extenso estudio desde esta perspectiva tipológico-macrotextual.

(4) El tema textual básico constituye el núcleo de la macroestructura textual, de la que, en un nivel menos profundo, forman parte los temas secundarios. La manifestación textual lineal es la parte terminal de la microestructura textual, la cual es, a su vez, resultado generativo de la macroestructura. Por tanto, en el texto la macroestructura subyace a la totalidad de la manifestación textual lineal, por lo que el tema textual básico subyace a la totalidad de dicha manifestación. Esto no es obstáculo para que en determinados textos concretos y tipos de textos una parte de la manifestación textual lineal quede especializada en la expresión del mencionado tema textual básico, que no subyace exclusivamente a ese fragmento de manifestación textual lineal. La relación que se establece entre la parte de la superficie del texto en la que se localiza el tema textual básico y este tema es doble: por un lado hay entre aquélla y éste una relación indirecta, al estar dicha parte integrada en la manifestación textual lineal el tema básico subyace al mencionado fragmento porque subyace a toda la manifestación textual; por otro lado, al explicitarse en dicho fragmento el tema básico, hay entre aquél y éste una relación especial, directa, resultado de unas determinadas reglas de generación textual que proyectan el tema textual básico de la macroestructura textual en un espacio concreto de la manifestación lineal terminal.

norizadas sobre esta misma cuestión teórica de la precedencia de las razones de dominancia profunda sobre las de extensión superficial; singularmente se ciñe allí nuestro discurso al problema central de la precedencia causa-consecuencia, así como a otras cuestiones relevantes también en este mismo soneto y en nuestra decisión de jerarquización temática como la de la regla genérico-específico (García Berrio, 1981), o la cuestión del especial estatuto temático del confidente (García Berrio, 1980). Cuestiones todas cuyo contenido no contradice nuestra sanción temática de este soneto, pero cuyo desarrollo extenso desviaría el orden de trabajo, al alejarnos de la cuestión específica que nos ocupa.

1.1. En mis primeras exposiciones del apartado temático de la teoría tipológico-textual adelantaba ya, de manera aproximada e intuitiva, los criterios de urgencia para la determinación/jerarquización temática en el texto (García Berrio, 1977; 1978: 27-28). Hasta aquí he razonado y ejemplificado en el parágrafo anterior el que allí llamaba *criterio de extensión en el nivel explícito textual,* que se cumplía en el primero de los sonetos transcritos y no en el segundo, precisamente en función de los otros dos criterios simultáneos a que entonces me refería, a saber: el *criterio de medularidad en el plano generativo-textual de la macroestructura,* y el *criterio de topicidad histórico literario.* Al criterio de medularidad he aludido ya en mi razonamiento anterior, y aún he de tornar reiteradamente en lo sucesivo. Respecto al criterio de topicidad, resulta evidente que su acción no ha dejado de ser decisiva en las operaciones de determinación/jerarquización del tema en los dos ejemplos anteriores, para corroborar la decisión tomada sobre los otros dos en el ejemplo primero, y para reforzar la preponderancia otorgada al criterio de medularidad sobre el de extensión de la explicitud superficial en el segundo.

En efecto, la topicidad histórico-literaria afecta en estos ejemplos a dos órdenes lingüísticos, en el sentido de determinar un *orden de expectativa y exclusión* como *sistema de presuposición* previo a cada ejercicio concreto de análisis. Y esto tanto en el plano temático, como en el de la disposición textual. Temáticamente nuestros conocimientos culturales sobre la historia literaria del siglo XVI nos previenen de la existencia de determinados subgéneros temáticos en la lírica y, consecuentemente, de la ausencia de otros. De esta manera, esperamos que un poema pueda ser amoroso, presuponiendo hasta intuitivamente la extensión del inventario de actantes y de sus funciones básicas, entre los que no cabe el sol, o las tormentas en términos de agente o de sujeto. Aunque en virtud de criterios lógicos no sea descartable por principio una poesía «natural», que pudiera tematizar centralmente la consideración del sol;

nos consta sin embargo que en la lógica especial que regulaba el dominio cultural de la lírica románica de los siglos XIV al XVII, tales temas no encontraban cultivo. Es más, desde muchos siglos antes, sabemos que el «De rerum natura» de Lucrecio como la «Farsalia» de Lucano eran invocados tradicionalmente como temáticas límite de la poeticidad, aun en su condición de tratados versificados. He aquí, pues, un ejemplo de cómo un criterio de orden cultural, no inmediatamente lingüístico sino en el nivel de las presuposiciones, establece el arbitraje definitivo entre criterios lingüísticos, extensión superficial vs. medularidad generativa, en las operaciones de jerarquización/determinación temática.

Quizás un ejemplo todavía más decisivo en una situación muy análoga a la anterior puede ofrecerlo el conocido texto de Góngora que comienza «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas»

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:
cascarse nubes, desbocarse vientos,
altas torres besar sus fundamentos,
y vomitar la tierra sus entrañas;

duras puentes romper, cual tiernas cañas;
arroyos prodigiosos, ríos violentos,
mal vadeados de los pensamientos,
y enfrenados peor de las montañas;

los días de Noé, gentes subidas
en los más altos pinos levantados,
en las robustas hayas más crecidas.

Pastores, perros, chozas y ganados
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,
y nada temí más que mis cuidados.

Para cualquier lector de este texto sin una muy especial competencia en la lengua española del siglo XVI, la selección del tema del *sufrimiento amoroso,* resulta casi imposible. Si nos atenemos a la extensión de lo dicho, sin poder rechazar a primera vista como en el caso anterior un criterio en competencia de orden de medularidad generativo-textual, tendríamos que concluir que estamos en presencia de un soneto especial —raro o excepcional ateniéndonos a la presuposición histórico-literaria antes comentada de ausencia de temas «naturales» en el cultivo poético de la época—, un soneto «natural» o incluso «meteorológico», consistente en la descripción de unas lluvias catastróficas. Sin embargo es otra presuposición cultural diferente, la que reinstaura este texto en

el dominio normal de la regla; y no debe olvidarse que una de las características que nuestros estudios van descubriendo más sólidamente implantadas en el sistema tópico de la cultura clásica, es sin duda la sistematicidad sin excepciones de su construcción. El valor de «especialización» del lexema *cuidados* (verso 14), verdadero tecnicismo central en el lenguaje de la lírica amorosa del siglo XVI, despeja toda duda, reestableciendo una imagen generativa del texto que lo confirma incuestionablemente como texto amoroso. «Cuidado», significando en español actual estándar «solicitud y atención para hacer bien una cosa», «dependencia o negocio que está a cargo de uno» y «recelo, sobresalto o temor» —aparte de una larga serie de otros matices conexos con los anteriores en modismos o frases hechas— (Diccionario Academia, 1970), combinaba los tres sentidos básicos de su significación general, implicándolos en relación de causa-consecuencia, para determinar el valor de *«sufrimiento y desvelo del amante en la relación amorosa,* que tenía en el Siglo de Oro. Todavía en el *Diccionario de Autoridades,* se registra no muy rigurosamente un uso especial, sin duda derivado de su obsesivo empleo especializado vigente un siglo antes, como sustituto apelativo: «Cuidado. Se llama también la persona a quien se tiene amor» (Autoridades, 1726; I, 693).

La imagen creada tras de tal reconocimiento de una acepción significativa de *cuidado* que no existe ni en el léxico usual del español «estándar» actual, despeja todas las perplejidades, dejando en claro, una vez más, la asociación coincidente de los criterios histórico-literarios y la medularidad generativo-textual en competencia con el más inmediatamente empírico de la extensión superficial. Reestablecido el esquema generativo del texto desde el valor amoroso de cuidado, resultaría la siguiente construcción:

1. (verso 14) El poeta teme más → a) sus *cuidados*
2. ↓ que → b) la tormenta calamitosa *(nada,* pronombre resumidor).
3. (versos 1-13) ↓ Descripción de la tormenta

Se trata pues de un simple caso de *hipérbaton ponderativo sentencial* en la proposición compositiva básica del texto, asociando con b) un conjunto de *transformaciones de desarrollo* de uno de los elementos, el segundo lógico, de la comparación.

La operatividad del criterio tópico histórico-literario se descubre sin embargo sometida a un conjunto muy severo de *restricciones estructu-*

rales. Lo que viene a reforzar nuestras críticas (García Berrio, 1980c), a ciertas propuestas pragmáticas sobre las convenciones literarias desarrolladas en estos últimos años, que parecen oponer un orden libérrimo, el cultural, donde priva la excepcionalidad anarquizadora, a otro sistemático y orgánico, el lingüístico. Si bien más compleja, dominada por un mayor número de variables, no deja de existir una lógica del sistema cultural operante en la literatura, ajustada y reglada por un conjunto de límites, entre los cuales hay que contar sobre todo los creados por la lengua. Por ejemplo, la lógica literaria cultural es lógica de la *explicitud,* lo que puede aclararse bajo la aparente tautología de que «sólo es lo que es», es decir que resulta falsa cualquier interpretación que se salga de lo que consiente la explicitud del mensaje lingüístico. Pensemos, para ilustrar lo anterior, en el caso de un tema *moral* de Góngora, vinculado a la construcción tópica del «carpe diem», el soneto que se inicia con un verso problemático, «Ilustre y hermosísima María». Existe una confusión muy generalizada que vincula la temática del «carpe diem» al género de la poesía amorosa. Nosotros probamos sin embargo (1978a), que en la lírica española dicha solución amorosa no es ni mucho menos la única, ni siquiera la preferente. El «carpe diem», desvinculada con gran frecuencia la incitación epicúrea a la dama del propio interés y goce del poeta, desembocaba en tal supuesto a una exhortación de naturaleza moral, ya que no cumplía la condición básica convencionalizada en el código de la poesía amorosa cortés romance, postpetraquista, que identificaba poeta y amante, es decir, sujeto de la enunciación, soneto, y sujeto del enunciado, pasión amorosa.

He aquí, pues, un claro límite de explicitud lingüística operando en el seno del sistema cultural tópico que regía el cerrado mecanismo de la lírica clásica. El ejemplo del soneto de Góngora que hemos escogido, permite, incluso, establecer estrictamente las reglas del límite estructural lingüístico en las decisiones culturales. En la variante que comienza con el verso aludido, no existe ninguna indicación lingüística explícita que vincule el interés del poeta al goce personal de la pasión a que incita a la dama:

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;

antes que de la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche obscura,
huya la aurora del mortal nublado;

antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

El presunto capricho cultural no consiente considerar amoroso este soneto, sino moral, porque en su texto explícito incumple la estructura lingüístico-actancial que determina el género amoroso. El analizador no puede, pues, hacer lo que quiere; los límites al convencionalismo cultural existen, por tanto, y son mucho más motivados y estrictos de lo que puedan suponer quienes los imaginan ajenos al conocimiento de los materiales concretos sobre los que teorizan. Y esto no es una cuestión de estimación *interna* a un sistema concreto, el mío, que fija las condiciones. Antes al contrario, mis inventarios de condiciones son *producto deductivo* de la analítica empírica de los materiales textuales de la muestra. Por eso los editores de los sonetos de Góngora, de los organizadores contemporáneos de sus manuscritos, como Chacón, no incluyeron dentro de los amorosos, éste u otros sonetos similares de «carpe diem», como el famoso «Mientras por competir con tu cabello», alojándolos, por el contrario, en el apartado de los morales, intuyendo la exigencia de participación del poeta-amante en el predicado amoroso, ausente en estos textos. En tal sentido, bastaría que apareciera la variante del verso inicial, el «Hermoso dueño de la vida mía», alternativa frecuente a «Ilustre y hermosísima María», para que la vinculación explícita de la dama a la persona del poeta «dueño de la vida mía»—quebrara la limitación estructural, con que convertiría todo el soneto a la modalidad amorosa del «carpe diem».

1.2. El caso del soneto antes aludido, «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas», del que ha partido la problemática examinada en el parágrafo anterior, nos pone todavía en presencia de dos cuestiones, muy vinculadas con las que venimos tratando. En él se puede corroborar:

a) Una importante alternativa a la modalidad estructural del texto soneto que hemos presentado antes.

b) Una nueva modalidad de la actuación del criterio tópico histórico-literario.

Ambas son, por lo demás, como veremos, cuestiones en íntima correlación.

Comenzando por el primer punto, atestigua ya este texto la verificación de un hábito nuevo en la construcción textual del soneto, que fue generalizándose a medida que el entendimiento renacentista del unitematismo argumental del soneto como *unidad de fábula* fue dando paso a la preferencia barroca por convertir dicho unitematismo en *ponderación de concepto.* Obsérvese que la alternancia de estilo corresponde en Góngora a una efectiva distancia entre las fechas de la composición del soneto que comentamos, 1596, respecto a los primeros glosados con estructura lineal que hemos considerado renacentista, 1582. Años clave en la gestación del tránsito manierista a la culminación barroca, que yo vincularía en España a acontecimientos sociales de gran relieve y eco en la vida literaria, como la campaña en favor del dogma de la Inmaculada Concepción de María, acaecida en el segundo decenio del siglo XVII.

La «ponderación conceptuosa» en la estructura del texto tendrá efectos decisivos en el alojamiento textual del tema, cuya observación ha de ser máximamente pertinente en las operaciones de descubrimiento/jerarquización temática. Verdadero ejercicio de «suspense», el emisor va anticipando todos los elementos estructurales adyacentes al tema central, a manera de «pistas» para el lector, cuya corroboración final en la evidenciación temática determinaba en el poema barroco un tipo de efecto de sorpresa —*maravilloso* era el tecnicismo de la época— absolutamente análogo en casi todos sus aspectos, al sorprendido lector moderno de un relato de intriga.

Propone por tanto el soneto que estamos glosando un tipo de *resolución temática en el terceto final,* en este caso incluso exagerado al verso final, que había de alcanzar un enorme desarrollo en la práctica de los poetas barrocos españoles. Respecto a los textos de *linealidad-lógica* renacentista, como I y II, cuyo esquema estructural giraba en torno a una *línea media de flexión* que permitía estructurar análogamente tanto la continuidad del enunciado de I:

Contemplación del marco --- Salida --- No contemplación del marco

como la del de II:

Actividad solar preparatoria del marco --- Salida/ / No salida --- Inactividad solar.

el modelo estructural barroco ofrece una *progresividad a término,* que desglosa progresivamente los elementos del enunciado de menor a mayor responsabilidad en la estructura funcional de la predicación.

Esta estructura con *localización del tema al final del texto,* no es ni mucho menos privativa de Góngora. Antes bien se trata de un verdadero rasgo estilístico de época, vinculado a la moda barroca y que se ajusta a la peculiaridad general del sistema de construcción literaria conceptista. Participan de ella todos los demás escritores barrocos españoles: pudiendo afirmarse, incluso, que acaba siendo connatural a la estructura general del soneto barroco. Correspondiendo con esta peculiaridad temática, en el apartado de la macrosintaxis de esta teoría tipológica (García Berrio, 1980e) hemos percibido un tipo muy peculiar de construcción textual, la *antidistribución,* que viene a ser en realidad un caso de subrayado sintáctico de esta modalidad temático semántica (5).

---

(5) Ofrecemos a la consideración de los lectores el siguiente ejemplo de un texto de *antidistribución* de los seleccionados en Lope de Vega, autor, como Góngora, que frecuentó privilegiadamente esta modalidad constructiva:

Al sepulcro de Amor, que contra el filo
del tiempo hizo Artemisa vivir claro,
a la torre bellísima de Faro,
un tiempo de las naves luz y asilo;

al templo efesio, de famoso estilo,
al coloso del sol, único y raro,
al muro de Semíramis reparo,
y a las altas pirámides del Nilo;

en fin, a los milagros inauditos,
a Júpiter olímpico y al templo,
pirámides, coloso y mauseolo,

y a cuantos hoy el mundo tiene escritos,
en fama vence de mi fe el ejemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo.

Obsérvese que los primeros doce versos de la composición constituyen simplemente el desarrollo ponderativo-reiterativo del objeto de la sentencia básica del texto, expresado en el verso trece. En realidad el único desarrollo fundamental de la comunicación del enunciado aparece circunscrito al último terceto, con la expresión-resumidora del término de la predicación (verso 12), predicación básica textual (verso trece), y desarrollo parafrástico en paralelismo de la predicación básica (verso 14). Modalidad de construcción menos frecuentada por Quevedo, no faltan sin embargo tampoco en él depuradas muestras, como el soneto titulado «Sepulcro de su entendimiento en las perfecciones de Lisi»; aquí el desarrollo del circunstante, lugar del sepulcro de la libertad del poeta, consiste en la ponderación en retrato metafórico de las distintas perfecciones —«En este incendio hermoso (verso 1).... en esta nieve (5)... en este Oriente (7)... debajo de esta piedra (9)...»— y se extiende a las tres primeras estrofas de la composición. Siendo sólo en el terceto final donde se resuelve la frase que expresa el contenido temático del texto —«...yace mi entendimiento sepultado»; así como su reinsistencia y delimitación en el epitafio final: «Si es su inscripción mi congojosa vida/ dentro del cielo viva sepultado».

Respecto al problema de b), señalado poco antes, resulta evidente que la conciencia por parte del analista de los hechos de localización temática a que estamos aludiendo, correspondiente sin duda a la práctica consciente de los creadores clásicos, configura otra *modalidad de aviso dentro del sistema de presuposición* que estamos denominando tópico histórico-literario. Esa práctica de localización del tema al centro o en el final del texto acaba configurándose en auténtica *regla* de universal observancia, una *regla textual constructiva,* que simplifica las cavilaciones de selección/jerarquización, en la medida en que para casos de duda debe considerarse la *posición final del texto como situación temática privilegiada,* para sonetos conceptuosos; regla que puede coexistir con la de la *posición medial para el caso de los sonetos expositivos de construcción lineal progresiva.*

Esta regla de la posición final del tema permite resolver en la práctica numerosos casos de difícil decisión, pues en ocasiones la tendencia a ponderar artificialmente un elemento secundario del texto desembocaba en *modelos de construcción textual muy deficiente,* que se revelan problemáticos a la hora de su concreta localización tipológica. Un texto de Fernando de Herrera puede ilustrar nuestras consideraciones. Se trata del 215, «Las hebras, que cogía en lazos d'oro» (6), soneto muy mal construido y deficiente, donde sólo la tesis de la autoría de Pacheco, de aceptarse, podría salvar la responsabilidad de un prestigio como el de Herrera. Tras la ponderación de la hermosura a través del «retrato» en

---

(6) Compruébese nuestras afirmaciones a la vista del texto mencionado:

Las hebras, que cogia en lazos d'oro
con arte vuestra blanca i tierna mano,
mirava; i el semblante altivo i llano;
i la florida luz; qu'amando adoro.

Creia, en vos d'el sacro, ecelso coro
qu'el esplendor s'unia soberano;
por qu'en sombra, aunque bella, i trage umano
no vio tal bien el orbe i tal tesoro.

Cuando rompistes leda el dulce espanto;
que de vos parte ausente i solo apena,
preguntando; que fuerça m'arrebata?

Yo, que temo partirme, suelto en llanto,
digo; pienso, qu'a muerte me condena
d'el cruel vuestro amor la saña ingrata.

los cuartetos, la difusa mención de un acto de resolución por la dama en el primer terceto, lo que insinúa el tema de «peripecia», se resuelve en el tema de la *queja* vehemente de la dama (4_1 b_1), que por su alojamiento en la posición final permite conjeturarlo como tópico temático. Por lo demás, si bien se reflexiona, la lógica del enunciado y la estrategia de la enunciación no se ven contradichas por la aplicación de la regla de construcción textual al caso de este texto. En efecto, la ponderación de la hermosura en presencia (cuartetos) y la amenaza de su pérdida (primer terceto) desembocan lógicamente en la angustia extremada hasta la muerte (segundo terceto).

A lo anterior quizás pueda invocarse la objeción de que resultaría un proceso igualmente lógico la inversión de la secuencia parafrástica que hacíamos antes; es decir: Quejas/peripecia/ponderación. Lo que, si bien es cierto de un modo general, puede oponerse a *la realidad textual explícita creada por el punto de vista del emisor,* cuyo hábito constructivo en el caso del soneto nos hace inferir la regla métrica. Por principio no hay duda de que los tres temas coincidentes en este texto podrían haber sido dispuestos y desarrollados en modo que cada uno de ellos fuera, en tres textos distintos, tema central. Pero aquí hay que contar con el hecho de que la *focalización* del emisor crea un efecto de *orientación determinada del tema* (Longacre, «subject matter oriented», 1976), que determina *consecuencias comunicativas* distintas, resueltas con *acrecentamiento del énfasis* de un grupo de materiales temáticos sobre los demás grupos. A las consideraciones generales para definición del tema principal o tópico del texto (2.1) hay que añadir la *decisión de focalización a cargo del emisor,* que, creando el ya aludido efecto de *orientación,* resulta decisivo para la resolución privativa de un tema en el texto como tema central en detrimento de los otros. No se olvide, en último término, que el texto de un soneto es un objeto *histórico* por definición como cualquier otro objeto, es decir, su esquema o marco textual se presenta *abierto en principio* a cualquier forma de realización que cumpla sus reglas de marco —por ejemplo no ser treinta endecasílabos, o catorce pentasílabos—; pero *absolutamente cerrado* en el mismo momento en que el autor, al llenarlo de una determinada manera, lo convierte en un *hecho histórico dado* para el análisis, donde no es lícito ya para el analista inventar reglas «a posteriori», sino tratar de *reestablecer* las que siguió de modo preciso el creador, como condición «a priori» de la realización.

Se trata, en suma, de no olvidar el principio básico del análisis ideal, que pese a sus apariencias de verdad casi tautológica, es olvidado no

obstante muy frecuentemente; en tal sentido *un texto es sólo lo que es,* es decir lo que ha querido hacerle ser su emisor para que sea incorporado exactamente en su ser por los receptores (Hirsch, 1973: 11 y ss.). El caso del texto abierto o del texto intencionalmente ambiguo en la escritura clásica es un objeto raro, refugiado en todo caso en el esoterismo de determinados géneros y momentos, que no son los que nos ocupan aquí. El mito reciente de la «obra abierta», demasiado extendido objetualmente en los últimos años, supone sobre todo el cambio introducido por la *teoría del receptor,* y la moda lúdica de la ambigüedad en el receptor moderno. En suma, nuestros sonetos en lo que al tematismo se refiere no son textos abiertos. Pero, claro está que, si el lector lo desea, puede llegar a convertirlos *relativamente* en tales; la condición sin embargo es que *ignore,* deliberadamente o por impotencia simple, los efectos del *sistema de reglas de construcción,* como ésta de la regla textual de construcción o regla métrica; pero en tales casos el propio receptor-analista se convertirá en gran medida en co-creador, ideal tan acariciado por los críticos modernos solícitamente convocados desde Barthes en defensa de su estatuto como sin duda temido por los artistas clásicos, que sin duda soñaron con un receptor lo suficientemente culto y agudo que alcanzara el prodigioso destino de restituir al texto, con cada acto de lectura, la intención significativa y comunicativa del autor.

1.3. Las dos variedades de localización textual temática mediante la regla textual constructiva constituyen un paradigma, al que se ajusta sin embargo con variantes la casi totalidad de los sonetos. De una parte la generalización de la construcción barroca del soneto con tema explícito en el final no llegaba siempre estrictamente a la realización extremada de los ejemplos anteriores. Muy comúnmente esta intensificación en final de la tensión comunicativa resuelve dos expedientes distintos ajenos al caso estricto de las operaciones de determinada jerarquización. La intensificación comunicativa puede obedecer también:

a) A intención de simple *reinsistencia o síntesis* del tema central desarrollado en la totalidad o la mayor parte del cuerpo textual del soneto.

b) A *voluntad de efectismo conceptuoso ajeno a la localización temática.*

A su vez hemos de considerar también el caso de c), modalidades expresivo-temáticas, como las narrativas, que ofrecen resistencia, por su misma índole, a la concentración o concreción local textual temática, tratándose de variedades de realización de *estructura temática expandi-*

da; y análogamente otros tipos, como el de los textos de *peripecia,* comúnmente narrativos de obligada *localización medial del tema, por imperativos de la organización lógica del enunciado.*

Los casos de *reinsistencia* final de un tema difuso en el cuerpo del texto son frecuentes. Quevedo, por ejemplo, prodigó en el *Canto a Lisi* un tipo de construcciones textuales donde el último terceto resulta ser una especie de cifra o moraleja universal, que resume y comprime el desarrollo temático del texto. Recordemos por ejemplo el soneto titulado «Amor de una sola vista nace, crece y se perpetúa», que, como puede el lector comprobar, cumple las condiciones descritas:

Diez años de mi vida se ha llevado
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
después que en tus dos ojos vi el Oriente,
Lísida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado
el dulce fuego que alimento, ausente,
de mi sangre. Diez años en mi mente
con imperio tus luces han reinado.

Basta ver una vez grande hermosura;
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
ni teme con el cuerpo sepultura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende.

El tema de la *proclamación perseverante* y su causa, que es el fundamento inmaterial del verdadero amor, así como el de la *espiritualización* muy vinculado, como es sabido, a la temática de Quevedo, presentados en términos de incidencia personal y autobiográfica en el resto de la composición, se proyectan a cifra universal y despersonalizada en el terceto final, que resume y sanciona como reinsistencia sintética el contenido temático del texto.

El hábito barroco de construcción producía igualmente el supuesto enunciado en b), que como el anterior no obedece a la regla de localización temática en final, pero sí responde a un evidente *reflejo* del caso general. La tendencia a situar en el final de la composición con el desenlace conceptuoso la carga temática central del texto, reforzada a ve-

ces como sabemos por la construcción macrosintáctica, se resuelve con frecuencia en efectos de énfasis exclamativo o en figura de poderoso efectismo, tales como retruécanos, antítesis, paradojas, etc... Véase una muestra en el soneto de Góngora al Duque de Feria.

Al Duque de Feria, de la Señora Doña Catalina de Acuña

Oh marinero, tú que, cortesano,
al Palacio le fías tus entenas,
al Palacio Real, que de Sirenas
es un segundo mar napolitano,

los remos deja, y una y otra mano
de las orejas las desvía apenas;
que escollo es, cuándo no sirte de arenas,
la dulce voz de un serafín humano.

Cual su acento, tu muerte será clara,
si espira suavidad, si gloria espira
su armonía mortal, su beldad rara.

Huye de la que, armada de una lira,
si rocas mueve, si bajeles para,
cantando mata al que matando mira.

La reinsistente instancia, con el modelo mítico de Ulises y las sirenas, al abandono de los encantos de doña Catalina de Acuña, cumple la etapa correspondiente al terceto final, sin que suponga otra novedad de sorpresa o deíxis temática, que el retruécano en espejo del último verso.

La modalidad textual antes indicada en el apartado c) supone un caso de inevitable ruptura con el esquema general básico de la localización temática en final del texto propia del modelo barroco de construcción. Adviértase no obstante que lo proponemos a título de muesta de cómo el esquema constructivo temático no es absolutamente libre, sino dependiente de la propia lógica del enunciado. Así en la narración, recordemos cómo el *nudo* constituye la parte medial temática, respecto a la que se articulan congruentemente la presentación y el desenlace. Aquellos casos de proyección lírica en el soneto de estructuras temáticas narrativas no alteran la estructura de su modalidad expresiva básica. Aun en textos en los que, por la fecha de la composición, podemos suponerlos vinculados a la práctica personal de la construcción barroca,

de Góngora por ejemplo, con tema en posición de coda textual, tal inserción no subvierte sin embargo la práctica usual lógica de la composición. Recordemos el caso del famoso y bellísimo soneto narrativo: «Ya besando unas manos cristalinas», y no olvidemos que la índole inexcusablemente narrativa de la situación temática indujo a Góngora a tratar el mismo tema a través del modelo métrico compositivo más genuinamente narrativo, el romance, en el también bellísimo: «Servía en Orán al rey»:

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, oh claro sol invidïoso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

La descripción de las caricias en la entrevista galante, seriadas mediante la anáfora distributiva con *ya,* se dilata hasta el final de los cuartetos; y, como es habitual en la estructura medial, el inicio del primer terceto marca el centro temático de la secuencia narrativa, acertadamente sintetizada por Vicuña, con esa especie de acierto felicísimo de los editores y comentaristas contemporáneos de Góngora o Quevedo para la síntesis textual manifiesta en rótulos y títulos: «Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dexarla». El desenlace lógico, imprecaciones al sol inoportuno, se incluye en el tercerto final.

Si en el caso anterior se trata de un texto gongorino temprano, fechado por los editores en 1582, y por tanto puede argumentarse que la situación medial del tema responde, más que a la índole narrativa de la resolución temática mediante la cual yo he explicado la peculiaridad constructiva, a la práctica usual en el primer Góngora, más apegada al es-

quema renacentista; veamos cómo la misma solución de la localización temática central se registra idénticamente en un texto muy tardío, de 1621, plenamente consolidada ya la práctica barroca de Góngora. Se trata del siguiente soneto:

Al tronco Filis de un laurel sagrado
reclinada, el convexo de su cuello
lamía en ondas rubias el cabello,
lascivamente al aire encomendado.

Las hojas del clavel, que había juntado
el silencio en un labio y otro bello,
violar intentaba, y pudo hacello,
sátiro mal de hiedras coronado;

mas la invidia interpuesta de una abeja,
dulce libando púrpura, al instante
previno la dormida zagaleja.

El semidiós, burlado, petulante,
en atenciones tímidas la deja
de cuanto bella, tanto vigilante.

También en este caso el epígrafe más generalizado entre los editores se anota el mismo acierto inconsciente de adecuada sumarización e individuación del tópico textual central: «A una dama que estando dormida la picó una abeja en la boca». Efectivamente el tema concreto es el tan tópico y frecuentado del *pinchazo,* picadura o en ocasiones sangría, dentro de la variedad temático-narrativa que yo he definido (García Berrio, 1978) como *peripecia.* La iniciación temática de los cuartetos con la descripción del marco bucólico de la escena y la ficción de las intenciones libidinosas del sátiro respecto a la dormida ninfa Filis, no es otra cosa que la propuesta de la obligada transposición galante del acontecimiento, trivial y hasta vulgar en el plano real, según era uso habitualizado en esta modalidad temática de la poesía cortés, la *peripecia,* tan próxima cuando menos a las más festivas composiciones conmemorativas como a las amorosas serias. La picadura de la abeja y el despertar de la zagala, localizados precisamente en el primer terceto, centro usual de localización temática central, supone la afloración del acontecimiento real; dando paso, en fin, al nuevo episodio de transferencia ficticia con la imaginaria fuga del sátiro sorprendido.

Ya se ha dicho cómo este texto tardío, en pleno momento barroco, supone un caso de mantenimiento del primer esquema renacentista de

ubicación temática. No puede atribuirse a descuido, infracción o recuperación estilística contra corriente, deliberadamente proyectada por Góngora. Como ya he indicado, se trata de una muestra de cómo *la modalidad de construcción y distribución temática en estos textos del Siglo de Oro no se muestra autónoma de las exigencias de coherencia impuestas por la naturaleza de las distintas variedades expresivo-textuales.* En los dos ejemplos presentados, la lógica de la narración imponía el esquema de organización textual de linealidad progresiva, que sitúa el tópico o tema central narrativo en la posición medial textual del primer terceto. Puede constatarse, no obstante, que el paulatino dominio del hábito estructurante barroco se traduce en el progresivo abandono de aquellas modalidades expresivo-textuales, como la narrativa, incompatibles con la referida práctica de disposición temática y construcción textual. Ello es efectivamente cierto, y en autores como Góngora y sobre todo Lope de Vega, que cultivaron la espúrea modalidad textual de la narración lírica en sonetos, se precisa —a primera vista al menos— la misma progresiva propensión al abandono de las estructuras narrativas. El caso de la narración de peripecias, temática a la que corresponde el segundo de los ejemplos mencionados, podrá suponer, desde el punto de vista anterior, una especie de fórmula de compromiso. La inabdicable condición narrativa de los textos con dicha temática, se veía en cierto modo paliada por la condición de *mínima extensión de la acción,* peripecia momentánea, gesto brusco, etc..., así como por sus posibilidades inmediatas, requerida incluso por la índole de este subgénero, de ponderación y transferencia a moralejas conceptuosas más específicamente lírico-galantes.

1.3. Un último caso cabría plantearse entre aquellos en los que la localización temática del tópico textual central viene casi obligadamente establecida por la índole específica del tema y la construcción. Se trata de la *disposición medial* en el texto de la explicitación temática en los sonetos que presentan lo que hemos denominado *modalidad expresiva de símil* (García Berrio, 1978: 34-36). Como he dejado de manifiesto, son muy numerosos en el Siglo de Oro los textos que presentan esta peculiaridad elevada a rango de definidor de la macroestructura; si bien con posterioridad a mis primeros trabajos, en remodelaciones aún inéditas, pero de las que he anticipado sinopsis (García Berrio, 1979; 1981) he modificado muy sustancialmente mis decisiones sobre el nivel de la inserción del símil como modalidad expresiva en el esquema de producción y de representación del texto, así como en lo que se refiere, consecuentemente, a su disposición en la esquematización congruente y económica de la teoría tipológica en general.

Aunque el tratamiento monográfico de los problemas del símil dentro de una teoría tipológica continúa siendo una de las cuestiones importantes todavía aplazadas dentro de mis trabajos, de tal reflexión ha de seguirse seguramente una verdadera tipología interna de las distintas variedades de su resolución textual.

Aun cuando el número y diversidad de los tipos de símil textual que puedo prever desde mis materiales actuales, hacen seguramente de él un fenómeno complejo y variado; podemos asumir provisionalmente una imagen relativamente media y unitaria del mismo, a fin de indicar lo pertinente en punto a la actual problemática de la determinación temática. El caso sin duda más general de símil determinará, como la narración, una *localización en posición media textual de la explicitación* temática central. Lo que resulta fácilmente comprensible si pensamos que la existencia de dos cláusulas mayores del soneto —cuartetos vs. tercetos— propicia la distribución entre ellas de los dos elementos de referencia, real y metafórico o viceversa, del símil. Tomemos, para ilustrarlo, otro ejemplo del mismo Góngora:

No destrozada nave en roca dura
tocó la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la red tendida
voló más temeroso a la espesura;

bella ninfa la planta mal segura
no tan alborotada ni afligida
hurtó de verde prado, que escondida
víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,
dura roca, red de oro, alegre prado.

En el texto propuesto la base de comparación extendida por los cuartetos bajo ejemplos reiterados subrayados por la fórmula comparativa: «*no nace... más arrepentida/ mi pajarillo... más temerosa/bella ninfa... no tan alborotado hurto*» se transfiere en los tercetos al propio caso per-

sonal, explícitamente subrayado en el gozne mismo de la estructura textual al inicio de los tercetos mediante la apódosis comparativa *como yo.*

2.0. Establecida en los parágrafos anteriores la peculiar condición de unitematicidad del texto del soneto, así como los principales tipos de distribución y localización del tema dentro de la estructura textual de la referida estrofa, pasemos ahora a considerar ya los problemas relativos a su *conceptualización* y *definición.* En principio podemos aceptar como *definición genérica de tema* la que puede sugerir su funcionamiento usual en la crítica literaria formal, única disciplina científica que por razones de sobra conocidas se ha preocupado con alguna asiduidad de esta cuestión, y que, sin llegar quizás a plantearse el problema de la definición, opera con una evidentemente adecuada caracterización del tema. En tal entendimiento, *tema* sería una *condensación semántica en el seno de un texto susceptible de constituir en el proceso de la comunicación una unidad de discurso aislable y sustantiva, conscientemente emitida y recibida como tal.* Esa misma condición de condensación, que implica en nuestro entendimiento una clara *cohesión significativa* en torno a un núcleo unidad y centro de sentido, así como la *acotación estricta de sus límites significantes* en el seno del discurso, dota al tema de una evidente *capacidad funcional* en el interior del texto; y es esa funcionalidad la que indirectamente permite la caracterización de cada uno de los temas que se coaligan para constituir cada unidad de discurso.

Desde la anterior definición del tema, válida para todas las posibles acepciones reales de la denominación, debemos pasar en nuestro caso a considerar la *relatividad* de la noción tema. La definición genérica del tema en términos funcionales de límite, relación dialéctica e interacción semántica, evidencia la imprescindible asunción de que en cada extensión habitual de discurso *coexisten varios temas constitutivos de texto.* Sin embargo, en otro nivel, decimos que cada una de esas extensiones viene caracterizada por *un* solo tema o tópico del discurso. En tal sentido se hace imprescindible distinguir quizás entre *tópico* como tema único textual, y *tema,* como unidad semántica funcional-constitutivo parcial de texto, distinción que resulta inédita en lingüística, con todos los inconvenientes de su novedad por tanto. Quizás menos equívocos suscita la diferenciación entre *tema central,* o si se quiere *tema del texto,* y tema o temas *secundarios* o *marginales,* constitutivos funcionales del texto. En nuestra tipología hemos actuado siempre desde la consideración intuitiva de las dos modalidades, procediendo a las operaciones de *tipologización,* a través de la determinación del tema central, y propo-

niendo la *definición* de cada texto en el plano temático como la *suma* del tema central y los temas secundarios que componen el conjunto textual (7). En tal sentido, si el tema central establece el requisito diacrítico en la tipología temática, son los temas secundarios los determinantes diacríticos últimos en la definición de cada texto dentro de la categoría tipológica.

Adelantemos que la *condición últimamente diferencial* del tema central de un texto respecto a los temas secundarios radica, como hemos indicado desde las primeras exposiciones de nuestra teoría, en la condición de *dominancia lógico-lingüística* de la enunciación básica del tema principal respecto de los enunciados básicos de los temas secundarios, determinados por la *orientación* aportada al texto por la *focalización temática del emisor,* factor comunicativo no contradictorio con la condición objetivo-textual, de dominancia, como indicábamos antes (1.2). Esta condición puede corresponderse en la manifestación lineal textual con una *mayor extensión* del dominio del tema en términos de significante textual. Sin embargo ya hemos visto cómo en numerosas excepciones, casi siempre producto de intencionalidad estilística en el caso de los sonetos, la dominancia básica generativo-textual del tema central aparece *enmascarada* por una mayor extensión superficial de un tema secundario. El tipo de relaciones subordinativas entre los enunciados sintéticos de los diferentes temas en el interior del texto, responde sustancialmente a los mismos órdenes y modelos que esquematizan las *relaciones de frases simples en la teoría tradicional de la oración compuesta* (G. Rojo, 1978), superados obviamente los condicionamientos más superficiales, impuestos por las diversas alternativas de realización morfosintáctica del mismo tipo de relación profunda sintáctico-semántica. En este sentido he de remitir para el texto a mi convencimiento de la absoluta isomorfía de la funcionalidad lingüística en todos

---

(7) Los principios generales de la jerarquía lingüística (Longacre, 1964: 16-17, 21; 1965: 73; 1970; 1976: 255 y ss.) son aplicables a la organización temática interna del texto. La jerarquía temática textual tiene como nivel más bajo el conjunto constituido por los temas secundarios (o temas), sobre el cual se dispone el nivel del tema central (o tópico); esta estructuración jerárquica se mantiene incluso en el caso de interdependencia temática, ya que la focalización que realiza el emisor en los textos caracterizados por este tipo de relación funcional da como resultado que la organización temática quede de un modo y no de otro —que sería igualmente posible— en el caso de cada texto concreto. La serie de dos elementos jerarquizados constituida por los dos niveles anteriormente mencionados queda dominada jerárquicamente por el nivel superior que forma el conjunto temático textual, suma de tópico y temas. La jerarquía temática pertenece al ámbito macroestructural del texto y por medio del componente de transformación textual puede ser manifestada en la superficie textual de diversos modos.

los niveles del lenguaje (Petöfi-García Berrio, 1979), lo que paradójicamente atenta directamente contra la *realidad* lingüística de los niveles, precisamente en la medida que los potencia como integrantes metalingüísticos elocuentes en la figuración del *modelo.*

En efecto, la observación de las distintas modalidades, posibles y reales, a propósito de la combinación de temas que se siguen de los trabajos de jerarquización desarrollados para esta teoría tipológica, confirman también en el nivel de las relaciones textuales intertemáticas la hipótesis de la isomorfía funcional del lenguaje formulada por mí hace tiempo en el dominio de la integración de frases simples en la frase compuesta (García Berrio, 1970). La primera hace equivalente el texto del soneto a una frase simple o proposición elemental; ya que el *tema único,* formulado a través de *una sola predicación básica* y tipologizado a través de un *rótulo nominalizador* no presenta ninguna realidad relacional. Respecto al texto pluritemático, pueden darse los mismos tipos funcionales que en los demás niveles; a saber: a) *relación entre una constante y una variable,* b) *relación entre dos constantes,* c) *relación entre dos variables;* entendiendo obviamente por constante por relación al texto el tema caracterizado como central, y por variable/s al tema/s caracterizado/s como marginal o secundario. la verificación del cumplimiento de tales hechos también en el funcionamiento de la estructura temática del nivel textual no constituye ningún género de sorpresas, si se tiene en cuenta que nuestro planteamiento de 1970 constituía a su modo, un establecimiento teórico «a posteriori» de un conjunto de datos analíticos previos. Se trataba en cierta medida de una tipología sentencial, absolutamente análoga y predecesora de la tipología textual que hemos venido desarrollando después.

Si, como en la teoría sentencial de referencia, utilizamos para la designación de las funciones temáticas en el texto, las mismas denominaciones glosemáticas de las funciones lingüísticas, tendremos los siguientes tipos:

a) *Determinación,* relación entre un tema-tópico textual dominante y un tema o temas marginales. Las condiciones respectivas de centralidad y marginalidad de los temas en este caso quedan *claramente establecidos* por la naturaleza de la construcción textual. Sentencialmente equivale a tipos de relación oracional adjetivo-calificativa, o completiva.

b) *Interdependencia,* relación entre dos temas que mantienen entre sí *implicación recíproca.* Las condiciones de centralidad y marginalidad de los temas en el texto quedan sólo establecidas en función de *reglas con-*

vencionales específicas. Su equivalente oracional serían las frases del tipo prótasis-apódosis, tal como causales, condicionales, comparativas.

c) *Constelación,* relación entre temas que *no presentan ningún tipo de vinculación;* coexistiendo por tanto en el texto sin que pueda afirmarse la centralidad o marginalidad de ninguno de ellos. Equivaldrían oracionalmente a los tipos puros de parataxis, copulativa, disyuntiva y distributiva.

De los tres tipos temático-funcionales que estudiaremos detenidamente en apartados sucesivos (determinación, 2.2. y 2.3., interdependencia 2.4 y ss.), la clase que impone la práctica más aproblemática para las operaciones de jerarquización temática es sin duda la determinación. La dependencia temática en este tipo de textos resulta evidente, y el tema o temas marginales se presentan como claras *expansiones transformativas de los componentes básicos de la predicación del tema central,* actanciales en las variedades adjetivo-calificativas y del funtor en el de las completivas. Ya hemos indicado la condición forzadamente más problemática de la jerarquización temática en el tipo funcional creado por la *interdependencia;* téngase presente que lo que aquí se califica de principal-subordinado en la teoría tradicional de la frase compleja, o de central-marginal en la teoría temática, no son variables que lo sean así por su misma naturaleza lógica, como acaece en la determinación. En la fijación del tipo relacional causal o consecutivo, por ejemplo, la decisión depende básicamente de un hecho formal determinado en función del *foco.* Así: «el instrumento se rompió / porque / se usaba mal» (causal) ofrece una de las modalidades posibles de representación, la causal, de una misma predicación relativa causal-consecutiva; la modalidad de formalización consecutiva de la relación aporta sólo una modificación del foco: «El instrumento se usaba mal, *tan* mal / *que* se rompió».

Por lo que se refiere a la relación temática de *constelación,* queda descartada por la propia naturaleza textual del soneto. La constelación de temas no puede tener entrada en un tipo de texto que es unitemático por definición. La unidad de *concepto* del soneto establece la vinculación adyacente de los temas secundarios a un tema central bien perfilado y distinto, como en el caso de la *determinación,* o a una constitución temática *plural pero unitaria,* pues que los componentes aparecen comprometidos en íntima solidaridad lógica, en el caso de la *interdependencia.* La constelación temática resulta sólo relativamente posible. Puede darse en textos de gran extensión, como el romance o la novela,

en determinado nivel, con la condición de que ese nivel no sea el más profundo. La estructura del tópico textual destierra por definición el modelo constelado de construcción, en la medida que el mismo atenta directamente contra la unidad textual. Aun en el nivel frástico la parataxis más simple como: «Pedro estudió inglés y Ana ha aprendido a conducir» presenta la opción de representar dos textos diferentes, o el sumario de los mismos, a menos que se establezca una formulación o sumario textual, del tipo «Actividades veraniegas de Pedro y Ana», «Ocupación de Pedro y Ana después de su separación», o «...en la espera de su encuentro», etc... En tal sentido puede afirmarse que *la parataxis profunda constituye marca textual diacrítica, en la medida en que establece una marca delimitativa en el discurso.*

La construcción de *constelación* en el texto del soneto es sólo posible: a) como marca funcional de los temas secundarios entre sí; b) en casos de *reduplicación,* disyunción o repartición de algún *componente* de la predicación textual primaria; y c) en casos de *reduplicación parafrástica* del *enunciado temático total.* El primer tipo se hace presente en casi todos los casos de textos constituidos bajo la estructura funcional de la determinación adjetiva. Normalmente los desarrollos temáticos secundarios, metafórico-transformativos, de los distintos elementos constitutivos del «retrato» presentan entre sí una solidaridad aditiva explícita o implícita del tipo de la indicada. El tipo segundo se da frecuentemente en estructuras como el galanteo, donde se establece un «crescendo» de predicaciones no totalmente sinónimas del funtor predicativo básico, «cantar», «celebrar» o «ensalzar». Los casos correspondientes al tercer tipo no son muy frecuentes; su distancia al texto mal construido es demasiado corta para que el riesgo no los haga indeseables. La garantía de brillantez —de éxito comunicativo del texto, en otros términos, como tal texto artístico— en tales casos la establece el grado de acierto parafrástico de la reiteración. Uno de los más bellos y famosos sonetos españoles tiene esta peligrosa estructura, superada sobre todo por la maestría del autor en el dominio de la construcción microtextual, se trata del texto de Quevedo «Cerrar podrá mis ojos la postrera», con una repetición en cuartetos y tercetos del tópico textual «Amor constante más allá de la muerte» sobre dos planos distintos de consideración, trascendental y somático.

Obviamente que aun en el caso del soneto es posible encontrar y construir textos con función intertemática de constelación que no responda a ninguna de las salvedades anteriores. Un soneto puede en efecto tratar primariamente de dos cosas diferentes, sin establecer ninguna vinculación entre ellas. Pero es, entonces, el caso del soneto *falli-*

do, pluritemático, con varios «conceptos-fábula», tal como lo proscribían precisamente los teorizadores clásicos del género y como lo evitaban los artistas, que sólo raramente se deslizaban en un error de tales dimensiones. Por su relativa brevedad, el soneto era el texto más idóneo para la concreción temática, que debía explicitar indefectiblemente el subrayado textual unitario del discurso encerrado en él a través de la presencia de un único tema central, de una sola *constante* de contenido, lo que descarta a la *constelación* como modalidad funcional que vincule al tema central; ya que, de darse, no podría relacionar a la *constante* temática central del texto sino con otra *constante,* absurdo que descompondría la entidad *unitextual* del soneto.

2.1. Los intentos tradicionales de definición del tema adolecen, a mi juicio, de una *indistinción sustancial* entre:

a) Los integrantes del tema, vinculados a la *estructura funtorial y actancial* de su predicación de base.

b) Las condiciones de *modalidad expresiva,* directa o indirecta, de la predicación.

c) El componente propiamente *semántico* del tema.

Creo que sólo tras nuestros trabajos de tipologización temática se presenta como realidad fácilmente hacedera el deslinde y la subsiguiente asunción conceptual de los anteriormente aludidos constituyentes parciales del tema. Incluso por sí mismo, inicialmente, el tema se presentaba como el mismo oscuro conglomerado de elementos sintáctico-semánticos, que legaba la tradición lingüística y crítica. Sin embargo, como consecuencia de mis trabajos, resulta ya evidente que, por lo pronto hablar hoy del tema «amoroso» de un soneto, por ejemplo, es absolutamente insuficiente. La condición amorosa es un *primer registro temático,* determinado básicamente por la naturaleza del funtor predicativo en la base del tema central del texto referido. *Explícitamente* representado en la estructura textual de superficie a través de lexemas pertenecientes al campo amoroso, o mediante relaciones sintáctico-semánticas que *impliquen presuposiciones* relacionadas con dicho campo, nosotros no confundimos usualmente un soneto o canción amorosos de Herrera con su canción a la pérdida del rey don Sebastián de Portugal, por ejemplo.

Una serie de posteriores verificaciones en la estructura funcional-

actancial de la predicción básica del tema, va perfilando aquel primero, con *sucesivos registros temáticos.* Si se tiene en cuenta la progresión de rangos o niveles en nuestra esquematización de la tipología temática (García Berrio 1978, o bien 1979), a partir del primer nivel de la fórmula inicial, que nos ofrece el esquema funcional (el poeta *ama* a la dama) determinante del que hemos denominado primer registro temático, van apareciendo sucesivos registros *siempre derivados de las virtualidades funcional-actanciales* implícitas en la base temática; por ejemplo la presuposición de correspondencia en el actante objeto determina la peculiarización temática del *canto amoroso,* o la *queja-sufrimiento* en el nivel segundo. Sucesivamente, el nivel tercero, vinculado a la *especificación actancial,* determina mayores cotas de explicitud y concreción en el enunciado del tema; ya es posible, por ejemplo en el tema de la *queja* amorosa, distinguir como subtemas la *queja amorosa de la dama,* frente a la de *sí mismo,* o la del eufemismo del *Amor.* Sucesivamente, podemos ir explicitando nuevas circunstancias temáticas, como la de que la *queja amorosa de la dama* se realiza en apelación directa o a través de un *confidente,* que se signifique o no mediante un desarrollo temático adyacente de algún *circunstante,* de lugar —marco, paisaje, ausencia— o de tiempo, etc... En niveles sucesivos, cuarto en nuestra esquematización de 1978 y modificado después (1979), la modalidad expresiva permite que conectemos temas en oposición superficial textual diferentes, como una misma realidad temática con la modificación de una *transformación textual de símil;* señalemos como ejemplo muy significativo la equivalencia semántica profunda entre las variedades de realización del tema de la degradación de la hermosura, expresado de modo *directo* en los sonetos de «carpe diem», e indirecto en los de la «caducidad de la rosa».

A todo lo anterior, que corresponde a los apartados a) y b) de nuestro esquema precedente de los constituyentes parciales del complejo temático, ha de a ñadirse el apartado c), el más aparente y tradicionalmente consciente componente temático, al punto que en la compleja amalgama de elementos indiscriminados que suelen convocarse bajo la idea global del tema, este tercer conjunto de elementos semánticos pasa a constituirse conscientemente en la casi exclusiva sustancia temática, de donde resulta la tradicional vinculación del tema casi estrictamente al dominio semántico. Sin embargo la discriminada disección de los constituyentes temáticos que se sigue de nuestra elaboración y esquematización de una tipología de fuerte base generativo-textual, permite restituir al tema su compleja condición sintáctico-semántica, a través de la consciente imagen de la acción de los subcomponentes a) y b).

La inserción del componente semántico c) en la estructura sintáctico-semántica del tema, incorporada por a), se realiza como ampliación o *valencia especificada del funtor de la predicación básica.* Pensemos, por ejemplo en las seis terminales temáticas en que se resuelve el *canto a la dama* en nuestra esquematización de 1980. La *proclamación* (4_1 a_1), que incluye la pura y simple declaración de amor y la promesa de perennidad en la pasión amorosa, constituye el tema más aliviado de carga semántica adherida a la idea temática general de canto a la dama. La *glorificación* (4_1 a_2) añade básicamente la *justificación* del canto a través de la ponderación de la virtud de la dama; finalmente el *galanteo* (4_1 a_3) supone una *intensificación* vibrante de la expresión positiva que es el canto. Las terminales temáticas dominadas por el nudo que hemos designado con el nombre genérico de *presentación* (4_1 a_2), se caracterizan frente a los tres anteriores por adensamiento de la carga semántica sobrepuesta a la predicación básica del canto. Así el *retrato* (4_1 a_4) sedimenta y localiza el canto en la ponderación de los rasgos de hermosura física de la dama, la *sublimación* (4_1 a_5) especializa la mención de que el canto no viene justificado en ninguna gracia material de la señora sino en cualidades o trasparencias de índole espiritual. Finalmente la *peripecia* (4_1a_6) aprovecha una fútil anécdota adherida, para ponderar el objeto del canto, magnificando la proporción. Como evidencian todos los ejemplos anteriores, la inserción de la carga semántica resulta evidentemente soportada por el functor de la predicación básica.

En conclusión, proponemos como definición o caracterización del tema central del texto (8), el *resultado de la inserción de un componente semántico* c), tradicionalmente considerado *tema, en una estructura sintáctico-semántica de constitución predicativo-actancial* a), que determina la *clase temática, expresada en términos de unas determinadas modalidades expresivas* b). Esta distinción de *clase temática* —amor, correspondencia, canto, canto a la dama, etc...— y *tema* —retrato, glo-

(8) La estructura sintáctico-semántica determinante de la clase temática textual está constituida por un esquema predicactancial en el que un predicado relaciona unos actantes; para representar esta relación nos servimos en nuestros trabajos tipológico-textuales de las estructuras de funtor (Lehrberger, 1974). En el estudio de las tipologías textuales nos ha sido muy útil la teoría predicactancial, así como la con ella tan emparentada gramática de casos (Tesnière, [2]1969: 102 y ss.; Greimas, 1971: 263 y ss.; 1970: 253 y ss.; 1976; Fillmore, 1968; 1971; 1977; van Dijk, 1972; 130 y ss.; Heger, 1976: 102 y ss.; 1977; Longacre, 1964: 35; 1976: 23 y ss.; Weinrich, 1981; Ramón Trives, 1979: 188 y ss.; Halliday-Hasan, 1976: 43 y ss.; Petöfi, 1973: 230; Heydrich, 1977; 1978), que en otra dirección analítica tanto han contribuido al estudio de las macroestructuras narrativas (Todorov, 1968; García Berrio, 1973; 207 y ss.; Vera Luján, 1977).

rificación, peripecia, etc... — en el interior de la noción tradicional significada por esta segunda denominación creo que resuelve numerosos equívocos, tanto en lo que se refiere a la posible insatisfacción de proponer la formulación de algún nivel de la clase temática como tema, como inversamente a la desorientación tradicional sobre el organismo de las afinidades temáticas suscitada por la exclusiva mención del tema como mero componente semántico insertado. A su vez la predicación de base del tópico textual, explícita en el texto o implícita como presuposición en el enunciado terminal, determinaría el marco global del *género temático:* amoroso, moral, burlesco, etc... (García Berrio, 1982: 264).

2.2. En el apartado 2.0 establecíamos dos aspectos básicos en el tratamiento del tema sobre los que nos proponemos volver ahora, tras la previa definición del mismo realizada en el parágrafo anterior. De una parte hemos señalado la condición generalmente plural de los temas en el texto y la subsiguiente necesidad de distinguir entre el tópico temático o tema principal y central y los tópicos adheridos o secundarios. Y, e segundo lugar, adelantábamos nuestra propuesta de considerar las modalidades de comportamiento asociativo de los temas en orden a la constitución textual como análogas a las que rigen las leyes de integración de frases en el discurso complejo. Presentaremos aquí ambas propuestas en su auténtica modalidad orgánica de realidades coaligadas. La ilustración de las propuestas anteriores ofrece indiscutibles peculiaridades relativas al caso concreto del autor cuyos textos se tomen en consideración; lo que viene a causar notables dificultades a este estudio, que quiere ceñirse al menor número posible de ilustraciones textuales por razones evidentes de varia economía. Sin embargo juzgamos suficientemente generalizables nuestras operaciones y conclusiones en este punto, al menos para crear un *cuadro general algorítmico* de los problemas mayores, a partir del cual no resulta difícil inferir cada estrategia concreta adecuada a cada caso textual concreto.

Una primera clase de textos, que se ofrecen escasamente problemáticos en las operaciones de establecimiento del tema principal y de las modalidades de vinculación al mismo de los temas secundarios, es la de los *sonetos de símil.* Ellos nos darán ocasión a verificar las dos modalidades básicas de la funcionalidad por *determinación,* consistente en la vinculación directiva de una *constante,* en nuestro caso el tópico temático textual, y las *variables* o tópicos secundarios. El símil establece por definición la proporción entre una base semántica de referencia y un «tertium comparationis». No es éste el momento de tratar cuestión tan compleja como las variedades del símil textual, que abordaremos mo-

nográficamente en otro trabajo; pero, pese a la rica tipología de variedades de símil, la caracterización genérica antes señalada puede cubrir válidamente en lo sustancial los diferentes tipos y modalidades. De la definición se deduce, en tal caso, que *la base semántica real constituye el tema central, mientras que el «tertium» incorpora el tema o temas secundario/s.* De ahí que en las más recientes remodelaciones de la representación gráfica de mi modelo tipológico he optado por indicar la condición de *modalidad expresiva* en el último rango, secundando inmediatamente por tanto —y a partir de— a la expresión semántica del tema. (García Berrio, 1980a; 1981).

La prioridad directriz del soporte real temático, sobre el tematismo metafórico secundario es quizás más evidente cuanto más *fragmentado* y *recursivo* se presenta el componente metafórico en el texto. Se trata básicamente del frecuentado esquema textual que establece *derivaciones metafóricas en paralelo como desarrollos transformativos de componentes discretos del componente del enunciado textual.* Por ejemplo en el soneto de Quevedo titulado «Retrato no vulgar de Lisi» (9), cada uno de los lexemas que constituyen el eufemismo galante de su elemento del retrato, a su vez convencionalmente transpuestos a través de referencias tópicas indirectas: cabellos / «crespas hebras», ojos / «estrellas negras», mejillas / «rosas», boca / «clavel», etc..., va encontrando un desarrollo por expansión enfática de la metáfora, que adhiere de esta manera metáforas temáticas secundarias, fácilmente discriminables del tema central del retrato y sus partes. Otro texto de

---

(9) Para más comodo cotejo del lector se transcribe aquí el soneto mencionado:

Crespas hebras, sin ley desenlazadas,
que un tiempo tuvo entre las manos Midas;
en nieve estrellas negras encendidas,
y cortésmente en paz de ella guardadas.

Rosas a abril y mayo anticipadas,
de la injuria del tiempo defendidas;
auroras en la risa amanecidas,
con avaricia del clavel guardadas.

Vivos planetas de animado cielo,
por quien a ser monarca Lisi aspira,
de libertades, que en sus luces ata.

Esfera es racional, que ilustra el suelo,
en donde reina Amor cuanto ella mira,
y en donde vive Amor cuanto ella mata.

retrato metafórico, que ilustra un grado inmediatamente superior de complejidad temática, podría ser, dentro del mismo «corpus» quevedesco del *Canto a Lisi,* el titulado «Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi» (10). Aquí al tema de base, retrato y sus partes, se accede mediante un doble plano temático-metafórico: a) las *riquezas del mar,* símiles inmediatos de las bellezas de la dama, y b) la actividad recolectora del navegante. En cualquier caso, uno y otro esquema desarrollan el tipo de *determinación calificativa* o *adjetiva,* propias de la hipotaxis relativa y de los incisos calificativos en frases subordinadas de participio.

Junto al tipo antes expuesto en el que el componente temático-metafórico secundario queda vinculado a las distintas variables actanciales de la predicación temática directa central, se ofrece el tipo del *símil textual de la predicación global,* constituyendo entre ambos las dos modalidades básicas de símil con relieve temático. Aquí es un solo cuerpo temático metafórico —susceptible a su vez de estar constituido por un solo tema o un complejo temático— el que se ofrece *vinculado por determinación* al tema central. Obviamente la *dependencia determinativa,* del tipo *completivo* en este caso, se vincula más exactamente al conjunto general de la predicación, simbolizado por el funtor predicativo. La variable es aquí el componente no real del símil, vinculado por proporción a la predicación de la base real, la constante directriz temática. Con mucha frecuencia los conectores del símil se ofrecen explícitamente en el cuerpo textual, como en el soneto titulado «Náufrago amante entre desdenes», en el que destacamos la anticipa-

---

(10) Compruébese lo afirmado en el texto sobre el soneto aludido:

Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!
molestas, codicioso y diligente,
por sangrarle las venas al Oriente
del más rubio metal, rico y flamante,

detente aquí; no pases adelante;
hártate de tesoros, brevemente,
en donde Lisi peina de su frente
hebra sutil en ondas fulminante:

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
si grana, a Tiro dan sus labios grana.

Si buscas flores, sus mejillas bellas
vencen la primavera y la mañana;
si cielo y luz, sus ojos son estrellas.

ción temática y la mayor extensión en el significante textual —las tres primeras estrofas de la composición— del tema secundario, la descripción del naufragio; tras de la que se da paso a la expresión del tema central o correlato en la pasión amorosa, manifestado como suele ser muy usual en la posición evidenciadora del último terceto, en virtud de la que hemos denominado regla *métrica* o de *evidencia temático-estrófica:*

> Yo ansí, náufrago amante y peregrino,
> que en borrasca de amor por Lisis muero,
> sigo insano furos de alto destino.

El caso estructuralmente es absolutamente análogo cuando faltan los conectores explícitos del símil, como en el soneto «Goza el campo de primavera templada y no el corazón enamorado». Tras la descripción de los varios efectos del paisaje estival, adelantada como en el ejemplo del texto anterior a las tres primeras estrofas del soneto, se enuncia abruptamente el efecto antitético de la situación real en el último terceto:

> Yo solo, ¡oh Lisi!, a pena destinado,
> y en encendido invierno l'alma mía,
> arde en la nieve y yélome abrasado.

Expresión a su vez compleja, como puede observarse, tachonada del metaforismo interior, de orden microsentencial léxico, de los tópicos de estaciones, nieve, fuego, etc... significativas de la índole pasional del sentimiento.

2.3. Estructura de organización temática semejante a la de la *determinación* de los sonetos de símil, puede encontrarse también en textos que *no registren la presencia del símil temático.* Como en el caso de la *transformación de expansión* en símil de uno o varios componentes del enunciado temático central no metafórico, se registran tipos análogos de expansión en sonetos como el titulado «Ofrece a Lisi la primera flor que se abrió en el año». El tema central de la *peripecia* por adorno o gesto —el de ofrecer o el de colocarle la flor— expresado mediante la optación con que se inicia el último terceto: «Lógrese en tu cabello, respetada», se ve precedido por una digresión temática marginal sobre la ponderación de la hermosura fugaz de la rosa en las tres primeras estrofas de la composición.

No obstante los casos de estructuras textuales relativamente simples, como el del soneto anterior, no son ni mucho menos lo más frecuente.

Ya hemos advertido (2.0) que en muchos sonetos la organización temática del texto se constituye como una verdadera red sintáctica, absolutamente análoga a la que organiza la enunciación de *período sintáctico compuesto.* Veamos algún ejemplo. Para comenzar, el soneto de *confidente* que titula «Encomienda su llanto a Guadalquivir en su nacimiento, para que le lleve a Lisi, donde va muy crecido»:

Aquí, en las altas sierras de Segura,
que se mezclan zafir con el del cielo,
en cuna naces, líquida, de yelo,
y bien con majestad en tanta altura.

Naces, Guadalquivir, de fuente pura,
donde de tus cristales, leve el vuelo,
se retuerce corriente por el suelo,
después que se arrojó por peña dura.

Aquí el primer tributo en llanto envío
a tus raudales, porque a Lisi hermosa
mis lágrimas la ofrezcas con que creces;

mas temo, como a verla llegas río,
que olvide tu corriente poderosa
el aumento que arroyo me agradeces.

El esquema del texto en los términos de representación sintáctica a que antes nos referíamos, sería el siguiente:

1_1 Expansión temática actancial:	Guadalquivir naces arroyo aquí (Expansion-Descripción topográfico-poética)
	↑
1 Encomienda temática central:	*Ofrece tú mis lágrimas a Lisi*
	↓
1_2 Expansión temática actancial:	Mis lágrimas aumentan el pequeño caudal de tus aguas aquí (Expansión tópica)
	⇓
2 Correlación temática secundaria de la predicación	[Mas] temo que tú no ofrecerás mis lágrimas a Lisi
	↓
2_1 Expansión temática actancial:	Guadalquivir ya río caudaloso en Sevilla
	↓
Correlación de la predicación 2_1	Olvidarás el pequeño aporte de mis lágrimas

Esquemas como el precedente podrían explicar perfectamente la constitución temático-textual de la mayor parte de los sonetos del *Canto a Lisi,* tomado en este capítulo como muestra convencionalmente restringida por razones de economía expositiva. Debemos añadir, con todo, que resulta obvio que no siempre quedan explícitas en el desarrollo terminal de la superficie del texto las relaciones entre enunciados temáticos constitutivos del mismo, de la misma manera que en el análisis sentencial de períodos complejos y sobre todo en el de cláusulas sintácticas, resultan a menudo simplemente implícitas las relaciones lógico-sintácticas entre los componentes. Un ejemplo ilustrativo de un discurso de complejidad normal, donde se registran abundantes casos de correlaciones temáticas no explícitas puede ofrecerlo el caso del titulado: «Que como su amor no fue sólo de las partes exteriores, que son mortales, ansí también no lo será su amor» (11). A continuación proponemos el esquema correspondiente:

Organización temática	*Manifestación terminal textual*	*Niveles conceptuales*
Manifestación 1 del tema central (causa-sublimación)	La eternidad ofrece sus blasones a la pureza de las ansias mías ↓ *Correlación implícita causa-consecuencia* ↓	Proclamación universal (atemporal)
Manifestación 2 del tema central (consecuencia-perennidad)	No verán de mi amor el fin los días ↑ *Correlación implícita causa-consecuencia* ↑	Proclamación general temporal (perspectiva enunciación)
Manifestación 3 del tema central (causa-acontecimiento)	Llamáronme los ojos las facciones; prendieron las eternas jerarquías. ↑ *Correlación implícita de intensificación parafrástica*	Enunciación narrativa concreta. Nivel de abstracción 3. *(llamar/prender; facciones/jerarquías de virtudes)*
Manifestación 2 de la paráfrasis temática (narrativa)	Ni con intento de gozar ofendo las deidades... ↑ *Correlación implícita causa-consecuencia* ↑ No fuera lo que mi causa bastante ↑ Correlación *explícita* condicional ↑ si no se le añadiera lo que entiendo. *Correlación implícita de intensificación parafrástica*	Enunciación narrativa concreta. Nivel de abstracción 2. *(gozo/ofensa; ver/entender)*
Manifestación 1 de paráfrasis temática (narrativa)	esquivo los deseos... sólo a amor atiendo ↑ *Correlación implícita causa-consecuencia* ↑ y saber ser cortés y ser amante	Enunciación narrativa concreta. Nivel de abstracción 1. *(cortés/amante; desear/amar)*

Adviértase que la estructura de construcción macrotextual más frecuentada por Quevedo, la que he denominado (García Berrio, 1980) de

isodistribución múltiple, a la que corresponde también el ejemplo que he esquematizado, favorece el tipo de *correlaciones implícitas* que acabamos de señalar, a través de la sustantividad y autonomía sintáctico-temática sin transgresiones de cada una de las cuatro unidades-estrofas de la composición y la ausencia de conectores explícitos. Por lo demás, destaca en el conjunto de textos quevedescos en esta muestra del *Canto a Lisi,* como ya hemos señalado, el respeto sin esfuerzos al unitematismo programático del soneto que el autor sabe explicitar a través de los más variados procedimientos, como organización del *razonamiento* a su tema-conclusión final, que representaría el soneto en que «Con la comparación de dos toros celosos, pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos», cuya estructura discursiva esquematizaríamos:

1. Ponderación positiva del símil: ¿*Ves* la lucha de los toros enceladados?
2. Ponderación negación del símil 2: ¿*No ves* su porfía?
3. Consecuencia: *Ves, ¿por qué* te admira su ira?
4. Condición subordinada a 3: *si* lo ves
5. Intensificación parafrástica: los toros son capaces de sus ansias
6. Adversación de 5: ¿y no permites mi llanto?
7. Condición subordinada a 6: *cuando* a mi rival miras.

En otros tipos textuales la organización de la progresión temática hacia la formulación superficial del tema básico se organiza en torno a la *sucesividad lógico-temporal* de los constituyentes del enunciado, como

---

(11) Véase el texto del soneto mencionado:

Que vos me permitáis sólo pretendo,
y saber ser cortés y ser amante;
esquivo los deseos, y constante,
sin pretensión, a sólo amar atiendo.

Ni con intento de gozar ofendo
las deidades del garbo y del semblante;
no fuera lo que vi causa bastante,
si no se le añadiera lo que entiendo.

Llamáronme los ojos las faciones;
prendiéronlos eternas jerarquías
de virtudes y heroicas perfecciones.

No verán de mi amor el fin los días:
la eternidad ofrece sus blasones
a la pureza de las ansias mías.

en el soneto titulado «Rendimiento de amante desterrado que se deja en poder de su tristeza» (12). La sucesión temporal se ciñe en él a cada momento de la representación estrófica. Así en el primer cuarteto se describe la *situación actual de sufrimiento,* vinculada a la conocida imagen del llanto-río. En el segundo se presenta la *optación futura de muerte liberadora;* con el primer terceto se introduce la situación tópica *postmortem* como «espíritu desnudo», mientras que el último terceto *transfiere a valor de sentencia atemporal* el proceso antes descrito, concluyendo incluso con la *síntesis explícita* del tema central de la *glorificación* como sentencia epitáfica —«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra». Y a esta misma estructura se ajusta el procesualismo local de textos bajo la organización *procesual-local,* como los sonetos con el símil temático de *itinerario,* un característico ejemplo de los cuales, también dentro de la muestra aquí delimitada, podría ser el que comienza «Cargado voy de mí: veo delante», con el significativo título «Exhorta a los que amaren, que no sigan los pasos donde ha hecho su viaje».

2.4. El caso de los temas unidos con función de *interdependencia* en el interior del texto presenta lógicamente problemas mucho más acusados a la hora de las decisiones de jerarquización. Obviamente se trata de dos *constantes coimplicadas,* en las que la recíproca *necesidad lógica* de los diferentes temas es absoluta. En tales casos, si la *determinación* constituía un caso de subordinación lógica subrayada por conectores explícitos, es decir que la jerarquización se establecía sobre el *doble sustento lógico y formal,* ahora en la interdependencia la jerarquización, en

---

(12) Véase el aludido texto, Quevedo p. 22, nº 122:

Éstas son y serán ya las postreras
lágrimas que, con fuerza de voz viva,
perderé en esta fuente fugitiva,
que las lleva a la sed de tantas fieras.

¡Dichoso yo que, en playas extranjeras,
siendo alimento a pena tan esquiva,
halle muerte piadosa, que derriba
tanto vano edificio de quimeras!

Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de Amor en polvo y tierra.

Yo me seré epitafio al caminante,
pues le dirá, sin vida, el rostro mío:
«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra».

sentido estricto, se establecerá *en función de un orden estrictamente formal inherente al texto;* es decir, será sólo la naturaleza y orden del enunciado lo que determinará el sentido de la jerarquización.

Algunos de los temas censados por nosotros en la tipología *implican constitutivamente relaciones internas de determinación.* Sobre todo descubrimos esta situación en ciertas clases de textos de estructura tópica y gran notoriedad histórico-literaria etiquetados por mí, en virtud de tales circunstancias como si fuesen unitemáticos. Pensemos, por ejemplo, en el tipo de *carpe-diem.* En realidad, bajo una sola denominación temática se engloban inadecuadamente al menos tres temas distintos, que se corresponden con las tres parcelas de desenvolvimiento lógico de la acción: *encarecimiento* de la belleza actual / *incitación* epicúrea / *admonición* sobre la degradación *futura.* El encaje de las piezas del razonamiento se ajusta a un esquema *temporal-causal* muy evidente, que podríamos sintetizar de varios modos, pero quizás el más sencillo sea el siguiente para la realización estándar del tema:

Disfruta de tu belleza --- antes que el tiempo la marchite
--- porque el tiempo la marchitará

De acuerdo, pues, con esta consideración el del «carpe diem» no es un *tema* en el sentido en que lo hemos definido y establecido nosotros, sino un conglomerado textual temático, o si se quiere un *architema.*

Al mismo tipo de los *architemas* o temas conglomerados con relación implícita de interdependencia, pertenece la *glorificación* en sus distintas modalidades. Con independencia, como en el «carpe diem», de los temas secundarios adheridos en determinación o constelación, la definición semántica de la glorificación implica obligadamente la predicación temática: de un lado «el poeta sufre gustoso los rigores de su enfermedad», y de otro «la belleza de la dama»/la «gentileza» singular del sentimiento amoroso justifican la relación amorosa. Entre ambos vuelve a establecerse la misma vinculación de *interdependencia causal* que descubríamos antes en el caso del *carpe diem.* Véase el funcionamiento integral interdependiente de la predicación textual en el siguiente soneto de Quevedo, perteneciente a la clase *glorificación con superación de la queja:*

Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo,
fue tirana la red, la prisión dura;
esto a mi suerte, aquello a tu hermosura,
preso, y amante, Lísida, les debo.

El lazo me invidiaron Jove y Febo;
Amor, del cebo, invidia la dulzura;
la red y la prisión mi desventura
crece, yo las adoro y las renuevo.

Yo las adoro y nunca las padezco;
y en la red y prisiones amarrado,
lo que viví sin ellas aborrezco.

Igualmente gozoso y abrasado
la llama adoro y el incendio crezco;
¡tan alto precio tiene mi cuidado!

La ponderación de los aspectos positivos y negativos vinculados a la hermosura se va realizando, de modo más o menos simultáneo, a lo largo de toda la composición y desde el primer verso. Sin embargo podemos convenir que la glorificación superadora, la parte positiva, se construye regularmente en los tercetos, posición habitual de la regla métrica, que hace que, en efecto, la cabeza de este architema textual coincida con la posición habitual del determinante temático del texto.

Un tercer tipo de textos por definición architemáticos con relación interdependiente causal son los que expresan la circunstancia temática de las *quejas por engaño-desengaño,* en los que no resulta difícil imaginar, dentro de su relativa riqueza de variantes de realización, la ordenación de la estructura de la causa-consecuencia, del tipo:

a) *me quejo / porque / la dama, el Amor o yo mismo me engaña,* que a su vez supone la estructura causal secundaria
b) *me ilusiono engañosamente / porque / la dama, el Amor o yo mismo me dio fundamento*

Veamos la articulación concreta del caso general en algún texto concreto como el siguiente de Herrera:

Dessea descansar de tanta pena,
conociendo ya tarde'l desengaño,
mi alma, hecha a su dolor estraño;
i d'el perdido tiempo se condena.

Vê su triste esperança d'ansias llena;
poco bien; mucho mal; perpetuo daño;
i las glorias devidas, cierto engaño;
que'el su dulce tirano al fin ordena.

Siente sus fuerças flacas i sin brio,
i su desseo vano i peligroso;
i medrosa levanta apena el buelo.

Amor, porque no cresca en ella el frio,
el fuego aviva, do arde; i sin reposo
busca i gime, hallando luz d'el cielo.

cuyo esquema hemos resuelto bajo la siguiente síntesis-fórmula de ordenación:

el Amor anima el fuego / porque / yo trato de soltarme,

estableciendo, como ya hemos indicado, el tema directriz de la interdependencia en la frase independiente, reforzada aquí una vez más por la regla métrica y la estructura de la construcción textual.

No obstante, puede decirse que en todos los casos de textos architemáticos como los anteriores, lo que se privilegia es precisamente la *unidad interdependiente de los componentes temáticos* del texto, de tal manera que las cuestiones de orden relativo entre los mencionados componentes vienen a resultar irrelevantes, dado que en esos casos las unidades semánticas componentes no son tanto temas como *constituyentes del architema.* En todos los demás casos no sucede de esta manera. La disposición de los temas, y sobre todo la forma en la que se expresa la relación interdependiente resulta decisiva a la hora de establecer la jerarquía temática en el interior del texto. En los *textos no architemáticos de construcción interdependiente,* en los que se asocian temas libres bajo un tipo de función interdeterminada, resulta obligado tener en cuenta la disposición de los temas dentro de la función para establecer automáticamente la condición de fundamental y secundario, siguiendo *los mismos criterios adoptados usualmente en el análisis de la interdependencia oracional.* Así, por ejemplo, en las relaciones causal-consecutivas, la atribución de frase principal/determinante se realiza sobre la frase simple que incorpora el *elemento no marcado de la relación;* por ejemplo decimos que en la frase causal

Juan lo hizo / porque / dejó aquí su tarjeta,

la proposición principal, que nosotros preferiríamos denominar directriz o independiente la expresa «Juan lo hizo», elemento no marcado de la relación causal; ya que la expresión de la causa, en virtud de la cual deducimos la responsabilidad de Juan en la acción, es que «dejara su tarjeta». Relación aún más inmediata en expresiones directas de causa real, como «Juan se marchó porque le echaron», u otras semejantes.

El criterio antes reseñado permite resolver, por sí mismo y de modo inmediato, numerosos casos de duda que pueden ofrecerse en la jerarquización temática de textos. Veamos el siguiente ejemplo de Fernando de Herrera:

Yo vi, a mi dulce Lumbre qu'esparzia
sus crespas ondas d'oro al manso viento,
i con tierno i suäve movimiento,
mi duro coraçon enternecia;

Mi rustiqueza, i torpe rebeldia,
perdio, vencida, el ostinado intento;
i en blando i regalado sentimiento,
trocò mi alma l'aspereza mia.

Nunca me vi mas preso ni rendido,
i nunca vi en mi Luz mayor dureza;
ni mas rezio desden; ni largo olvido.

A termino tan grave, i estrecheza
Casas, mi triste suerte m'a traido;
que temo de mi Lumbre la belleza.

El componente de ponderación positiva prima en la estructura del texto, disponiéndola para cualquiera de las formas del canto, de retrato o más bien de glorificación superadora de la queja. Sin embargo, basta con señalar la presencia de la relación causal básica. «Temo la belleza de mi dama / porque / me produce estrechez y desazón», para establecer automáticamente el criterio que sanciona las *quejas de la dama* como tema central de la composición. Lo que, por lo demás, produce la usual *convergencia de criterios,* aquí por ejemplo con el lógico y el métrico, en los casos de sonetos bien construidos.

Un ejemplo quizás todavía más complejo, que permite ilustrar con mayor interés sin duda la organización jerárquica de los varios temas que abundan en un texto; mediante la explicitación de la *regla causal* en el caso de temas interdependientes, lo ofrece el siguiente soneto de Fernando de Herrera:

La Luz serena mia; el oro ardiente,
en mil cercos luzientes dividido;
i en dulce nieve i purpura teñido,
Casa, el color suäve de la frente;

Cánto, i, como el *ingrato Amor* consiente
ciego en su esplendor bello, estoi herido,
i *oscuresco sus glorias,* ofendido
de tanto bien con lira i voz doliente.

Oso, i aunqu'el desseo me levante,
el peso es grande, i culpa mi osadia;
quien amára el peligro de mi pena.

Mas el cielo cansò *al sobervio Atlante;*
i no es mayor su empresa que la mía,
pero si el *vano error,* que me condena.

Advertimos, además que, como veremos, la regla métrica en este caso no subraya directamente el tema en su manifestación lineal terminal propiamente dicha, sino que ofrece excepcionalmente el subrayado metalingüístico de una reiteración parafrástica. Para nosotros el «vano error» que implica temáticamente el caso de *engaño-desengaño* encuentra el fundamento de su acuñación explícita textual bastante antes en el desarrollo del texto, concretamente en los versos 7-8, donde el poeta manifiesta que «oscurece las glorias» (desengaño) de las hermosuras que «canta» (base del engaño). Estableciendo la paráfrasis de estructuración interdependiente causal de los cuartetos, tenemos satisfactoriamente explicitado, a mi juicio, el esquema funcional temático del texto.

Yo oscurezco doliente las glorias > porque estoy herido > porque el Amor me ciega > porque las glorias de la dama son cegadoras.

En cuanto al resto de la composición en los tercetos, nada añade a la problemática de los temas, pues se trata de una paráfrasis directa de la situación anterior, en el primero, y otra paráfrasis con ponderación metafórica en el segundo.

2.5. Ya hemos indicado antes que la tercera modalidad de funcionalismo lingüístico, *la constelación, resulta inviable en el caso del soneto bien construido,* en virtud de las convenciones de definición que establecen su estructura unitemática y sus dimensiones textuales específicas. La constelación al exigir la condición de variables, en distribución por tanto autónoma, para cada uno de los componentes temáticos, implica de una parte una extensión textual que el soneto no tiene, y de otra que, pensando en *el texto como unidad,* la constelación sólo es posible como función no últimamente profunda, sino subordinada a una

predicación unitaria, concebida en términos del mismo nivel de concreción temática o en otros más abstractos.

Así pues sólo el caso del *soneto fallido o defectuoso* podría deparar ejemplos de constelación de temas centrales, es decir de pluritematismo principal. Tales ejemplos no existen en nuestra muestra, dada la altísima índole artística de los escritores censados, habida cuenta además, de que el defecto de pluritematismo era de los de mayor cuerpo. Sólo en el caso de un tipo de sonetos por definición raros y defectuosos podríamos aducir ejemplos de construcción próximos —ni siquiera puros— a la funcionalidad constelativa. Se trata de esa especie de textos de puro virtuosismo o ingeniosidad no infrecuentes en el Siglo de Oro, tales como los sonetos en varias lenguas, los que utilizan sólo palabras comenzadas por una vocal determinada, etc., etc. Un ejemplo relativamente válido podría ofrecerlo un texto de Fernando de Herrera —o quizás, según otras hipótesis, del pintor Pacheco, en mayor o menor grado, ya que pertenece a la obra póstuma del poeta sevillano *Versos* (Libro II, soneto 17). El artificio en él consiste en mantener en posición final de verso, construyendo rima, las mismas palabras, «ielo» y «fuego» en los cuartetos y «muerte» y «vida» en los tercetos (13). Ya el mero enunciado de las rimas señala los dos cuerpos temáticos en los que aparece dividido este texto: *símiles temáticos de contraste, y sufrimiento muerte,* respectivamente. Si bien ambos aparecen notablemente deformados por el pie forzado del artificio al que se sacrifica todo proyecto de semantismo sensato. En tal sentido el tema común que podría

---

(13) Corrobórense nuestras afirmaciones con el referido texto:

Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo,
i con el ielo no entorpesco al fuego.
contrasta el muerto ielo al vivo fuego.
todo soi vivo fuego i muerto ielo.

No tiene'l frio polo tanto ielo,
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego
tan igual es mi pena; que ni el fuego
m'ofende mas, ni menos daña el ielo.

Muero, i vivo, en la vida, i en la muerte,
i la muerte no acaba, ni la vida;
porque la vida crece con la muerte.

Tu, que puedes hazer la muerte vida:
porque me tienes viuo en esta muerte?
porque me tienes muerto en esta vida?

dominar, antes tendría que ver con *antítesis* o *contrastes,* pero sin poder especificar la dependencia de una clase temática común, pues no la tiene.

En la primera mención de esta problemática de la *constelación* aludíamos al famoso soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», como ejemplo que, sin presentar en último término este tipo de construcción, podía aproximarse a ella en un primer grado de acercamiento. En efecto el sistema de paráfrasis de la primera enunciación, generalmente expuesta en los cuartetos, mediante un cuerpo en otro plano en los tercetos, presenta el riesgo de que, cuando se debilitan las marcas de afinidad internas que deben contener cada una de las partes en proporción o se desajustan por torpeza los conectores de determinación, crece el efecto de autonomía de las partes, lo que puede precipitar la imagen de dos temas centrales constelados. Ciertos textos de Quevedo, realmente, se aproximan a ese supuesto, en mucho mayor grado que el antes mencionado soneto magistral; singularmente determinados sonetos con fuerte corporeización del símil y mucho más débil proporción entre los principios comparados, entre los que propondríamos como ejemplo el que se titula «Dice que como el Niño guarda su origen, encubre también el de su amor la causa, y crece ansí también su llanto con el fuego que le abrasa». La intransgredida autonomía de los dos elementos de la comparación en los dos dominios básicos del texto, e incluso ciertos datos de construcción tales como la doble invocación y el tono apelativo subsiguiente, al Nilo y a Lisi (14), configuran una ima-

---

(14) Véase el texto aludido:

Dichoso tú, que naces sin testigo
y de progenitores ignorados,
¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados,
ya fertilizas troncos y ya trigo.

El humor que, sediento y enemigo,
bebe el rabioso Can a los sagrados
ríos, le añade pródigo a tus vados,
siendo Acuario el Léon para contigo.

No de otra suerte, Lisis, acontece
a las undosas urnas de mis ojos,
cuyo ignorado origen se enmudece.

Pues cuanto el Sirio de tus lazos rojos
arde en bochornos de oro crespo, crece
más su raudal, tu yelo y mis enojos.

gen muy marcada de bitematismo independiente, que queda sin embargo descartado tras la corroboración de la precisa correspondencia y paralelismos entre los elementos semánticos constitutivos y la modalidad constructiva de las dos mitades del símil.

3.1. Hasta ahora nos hemos planteado la cuestión de la determinación del tema en el texto sólo en uno de sus dos aspectos sustanciales, el de la *localización* de aquella parcela del enunciado textual que presenta dominancia generativa sobre las restantes. Pero en la operación de determinación temática hemos de considerar también un segundo aspecto, que es el de la *conceptualización* del tema. Es decir, una vez localizado el fragmento de enunciado textual que obedece a esa unidad de cohesión sintáctico-semántica y de unidad comunicativa que hemos definido (2.0) como tema, la cuestión se plantea en términos de acotarlo conceptualmente como tal. Esta nueva operación implica básicamente dos aspectos:

a) *deducción y sumarización de la representación semántica* adecuada

b) *etiquetado de la representación léxica* impuesta

La *deducción* de la representación semántica es una operación sustancialmente de síntesis o sumarización (van Dijk, Kintsch, 1978), en virtud de la cual el analizador, y a veces incluso —como veremos— el propio poeta, construye un enunciado sintético con capacidad de funcionar como predicación de base de la extensión del enunciado textual que está probando como tema. La adecuación de este proceso se mide mediante capacidad de expansión de la fórmula de predicación bajo tentativa a la totalidad del texto cuya representación semántica trata de asumir, dicha expansión se operará mediante transformaciones generalizadas desde los elementos de la predicación básica.

Respecto a la sumarización del enunciado textual en el tema o temas que lo componen, primera operación de la *conceptualización* del tema, no exige el texto del soneto de estrategias específicas, al menos respecto de las requeridas por otros tipos de enunciados poéticos de la misma época. La sumarización supone la intuición previa de la *localización* y subsiguiente *discriminación* de los temas componentes del texto. Por otra parte supone también la actividad de los presupuestos de cultura histórico-literarios. Claro está que en términos operativos de la práctica, lo que se registra es la *simultaneidad* de todas las anteriores operaciones

y presupuestos. En el estado original intuitivo del que parte el análisis sobre la estructura temática de un texto, las intuiciones de conceptualización llegan casi siempre antes que las de delimitación. Con mucha frecuencia además, como veremos en algunos ejemplos concretos, los casos más dudosos de jerarquización y aun de conceptualización temática se registran en el interior de enunciados textuales complejos en los que se funden, con límites no siempre absolutamente precisos, temas muy próximos, deducidos de una clase temática única. Sólo progresando en el análisis, llega un momento en que una determinada operación estabilizada ya en una conclusión segura, generalmente la localización y delimitación de temas, precede realmente a otra, comúnmente la sumarización conceptual del tema, todavía en fase de tentativa.

Las reglas de sumarización del tema, o mejor dicho del fragmento de desarrollo textual bajo la dominancia del tema, tendrán seguramente el mismo estatuto en el caso de nuestros textos que los que se pueden establecer para tipos homólogos de discurso; y no es objeto de este trabajo ofrecer un tratamiento pormenorizado de los mismos, ni mucho menos la tentativa de formalización exigible desde tal propósito, si se pretende desarrollarlo monográficamente, caso que, por la índole mucho más general de nuestros problemas, no puede ser el nuestro. Aquí nos ocuparemos sólo de explicitar determinados mecanismos de conceptualización temática, y sobre todo de ejemplificar ciertos tipos de decisiones dudosas. Comenzando por las reglas generales, resulta obvio que, de acuerdo con nuestra definición de los componentes temáticos (2.1), tal operación deberá integrar básicamente las decisiones en torno a los factores constitutivos del *género* y la *clase temática* con los estrictamente constitutivos del *tema,* ya que la cuestión de la *modalidad expresiva* no presenta relieve alguno en la estructura básica de la sumarización y conceptualización textual. Sin embargo los problemas para la sumarización de ambos componentes son muy distintos, los que atañen a los componentes de la clase temática se deducen *automáticamente de su incidencia explícita en el cuerpo del texto.* Ilustración de la que acabamos de decir que puede constituirla, por ejemplo, la necesidad de crear todo un apartado tipológico en las quejas para el *Amor,* un eufemismo en realidad de la dama —para evitarle agresiones descorteses— y en otros supuestos del poeta mismo —comúnmente en los casos vinculables a ceguera y desengaño. La presencia explícita en el texto de este actor objeto, y no de cualquiera de los otros, obliga a la correspondiente inserción del mismo en la definición y conceptualización del tema. Un ejemplo concreto de signo contrario puede ofrecerlo el siguiente soneto de Lope de Vega:

Rompa con dulces números el canto
de alguno al son de la confusa guerra,
entre el rumor del escuadrón que cierra
el silencio a la voz y a Juno el manto.

Cante las armas de Fernando santo,
o el de Aragón en la nevada sierra,
del duque Albano en la flamenca tierra,
u del hijo de Carlos en Lepanto.

Otro cante a Cortés, que por España
levanta las banderas por el polo
que cuando nace el sol de sombras baña;

que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo,
aunque vencerme tú fue humilde hazaña,
nací para cantar tu nombre solo.

El contenido de este soneto y su estructura presentan en la mayoría de su desarrollo la imagen de una temática bien distinta a la de su real definición, que es la de la modalidad temática *canto-proclamación* (4_1 a_1); incluso se podría pensar en un soneto literario o mejor *conmemorativo* en su modalidad bélica. Pero, descartadas ya por lejanas tales hipótesis, se podría pensar lícitamente sin embargo en un tipo de temas de *confidente,* muy cultivado por Fernando de Herrera, consistente en la ponderación como *más útil y gloriosa* de la actividad militar o literaria del confidente apelado, para contrastarla, con saldo positivo o negativo, con la imposibilidad propia de atender a cualquier tipo de actividad o de ejercicio literario que no sea la celebración de las venturas y desventuras del propio amor. A este tipo temático, muy bien perfilado sobre todo en Herrera, le dedicamos incluso una terminal tipológica dentro de la clase temática del confidente (5_2 d_1), en nuestras primeras versiones de la tipología temática (García Berrio, 1977, 1978), que en la reducción económica de esta tipología ha sido asumida con otras variedades en la esquematización actual (García Berrio, 1980, 1980a, 1981). Sin embargo la ausencia de apelación a los personajes mejor ocupados, requisito a través del cual se posibilita la conversión de los mismos en actantes, confidentes, de la predicación temática de base imposibilita incluir el enunciado del texto en la clase temática del *confidente* (15).

Más aguda y difícil, por cuanto no se refiere, como en el caso precedente, a un sistema *cerrado y explícito* de requisitos y condiciones, se

presenta la problemática de la sumarización de la representación semántica del tema en lo que respecta al componente de inserción semántica en el funtor de la predicación, complementario de la clase temática, al que hemos considerado como segundo factor de la definición del tema. Aquí cuenta todo lo que hemos ponderado previamente sobre la *complementaridad* de servicios del análisis y las presuposiciones, así como las cuestiones sobre la *simultaneidad* o *sucesividad* en el orden de operaciones y presuposiciones. En términos generales *la mayor parte de los textos resultan totalmente aproblemáticos;* en especial una vez que ya se cuenta con la suficiente experiencia en el dominio del marco sistemático de la tipología. Aunque lo anterior pueda parecer una aseveración general u obvia, creemos que no es así. Considérese al respecto la seguridad y comodidad automática con la que se etiquetan sonetos como los de «carpe diem», o los mucho más raros de «celos». Seguridad que viene en gran medida del alto grado de estabilización en la conciencia cultural literaria de los contenidos temáticos indicados; lo que por otra parte lleva aparejado el frecuente error de atribuir, por una presencia secundaria en ellos, tales temas más conspicuos a textos con tema central diferente. El problema es que frente al conjunto real de temas literarios incorporados al sistema cultural de la lírica amoroso-cortés, el número de los tópicos históricamente notorios es ciertamente insignificante; en constataciones como éstas fundamos el valor y la necesidad de tipologías como las nuestras. A medida que el número de los temas va apareciendo más concretado y más orgánicamente justificado en términos del sistema funcional, crece proporcionalmente la facilidad de sancionar con inmediatez, comodidad y acierto semejantes al de los pocos temas históricamente notorios, el resto de la temática.

En la práctica, el perfil de la representación semántica de los temas, tal y como lo reflejan las terminales de nuestra esquematización tipológica, es la *consecuencia de las mismas estrategias de constitución del sistema tipológico* que hemos ido operando. De manera intuitiva se nos ofreció en principio el sistema, como es lógico, en sus grandes líneas de constitución de las distintas clases temáticas, de predicados y actanciales; no en balde las razones de decisión en estos casos constituyen

---

(15) Más exactamente del *canto con confidente,* ya que el confidente como los circunstantes son *desarrollos facultativos* —positivo/grado cero— de las tres clases temáticas fundamentales —canto, queja y sufrimiento— determinados a partir de los funtores de predicación. De estas cuestiones lingüísticas que afectan al confidente, como de las que se refieren al estatuto lógico-lingüístico de los demás componentes de la predicación temática nos ocupamos en detalle en nuestro trabajo *Actancia, circunstancia y predicación textual.*

un inventario cerrado y explícito de combinaciones posibles. Pero, curiosamente, los distintos *temas* adheridos al predicado de la *clase,* que constituyen los racimos temáticos terminales, ofrecen un *sorprendente grado de homogeneidad y de limitación.* Piénsese en casos tan sorprendentes, para una primera apariencia, como el del *confidente-río,* o la asociación temática de la antítesis a la definición del Amor y muchos otros. Prodigio por lo demás fácilmente explicable, y no ciertamente por efecto de nuestra presión de analistas tentados por vicios de simplificación y esquematismo. *Simplificación y esquematismo son sobre todo características razonablemente constitutivas de los sistemas culturales altamente topificados,* como es el sistema de la lírica clásica; y no sólo vicios de analistas. El propio sistema nos ofrece elocuentes testimonios explícitos de simplificación en casos tan notorios como el reducidísimo inventario de partes corporales constitutivas del retrato, o la frecuentación de determinados símiles insistentes, algunos bien individuados por la historia literaria como los contrastes cromáticos y térmicos; pero otros no ciertamente tal, aunque su grado de frecuentación no resultara ni mucho menos bajo, como la asociación llanto/río, o el símil de la mirada del águila al sol/con el atrevimiento a contemplar la dama, o el muy análogo de la salamandra, etc., etc.

Constatada esta importante experiencia que caracteriza el sistema cultural tópico de la lírica clásica, he de añadir una segunda, ésta seguramente más participada, y es la *capacidad de autoorganización de los materiales de la realidad.* Tal confianza, que he ido adquiriendo «a posteriori» según ha avanzado el desarrollo de mis trabajos tipológicos, resulta un principio de seguridad imprescindible en la construcción tipológica. En el conocido consejo de la metodología de la investigación filológica de que un número representativo de fichas (datos) constituye una teoría, que descubre en sí misma las líneas de su constitución a través de esa especie de mágicas afinidades con que las fichas (datos) se organizan «por sí mismas», hay quizás mucho a imputar al filtro del punto de vista del analista; pero no menos tampoco a atribuir a la naturaleza objetiva misma de los fenómenos culturales, productos humanos en suma, afectados por tanto de todas las limitaciones y peculiaridades de nuestra estructura mental. Y si el primer factor no debe dejar de preocuparnos a los precavidos, la confianza en el segundo no debemos dejar que nos la escamoteen los escépticos.

Los pasos sucesivos en el establecimiento del sumario de la representación semántica del tema, desde la perspectiva operativa de la confección del modelo tipológico, que hemos adoptado aquí, se concentran en:

a) la *descomposición en sus rasgos semánticos mínimos —«semas»— componentes del conjunto «semantemático» de la representación semántica textual y en el recuento de los mismos;*

b) *establecimiento de una comunidad económica de rasgos —«semas»— comunes* y consiguiente desestimación de «semas» accesorios no comunes, en función del mencionado criterio de economía.

Quizás pueda extrañar que invoque frecuentemente en mis trabajos el *principio de economía,* en su doble aspecto de economía de las *estrategias* y economía del *algoritmo.* La ausencia de trabajos tipológicos de verdadero empeño en las recientes épocas doradas de las teorías lingüísticas inductivas y de modelos hipotéticos inadecuadamente verificados puede precipitar una errónea sospecha de «impureza acientífica» sobre un tipo de trabajo que afecta tan frecuentemente a un criterio por definición «aproximante». Sin embargo tal tipo de escrúpulos desconoce la esencia, por definición, de la actividad tipológica. *Toda «clase terminal» en cualquier tipología es fundamentalmente el fruto de una convención basada en el doble principio de economía de estrategias y algoritmo.* La razón es inmediata, en último término la única clase terminal realmente auténtica es el individuo. Nuestra descomposición tipológica del «corpus» de la poesía amorosa puede proceder, como es fácilmente comprensible, en la línea de descomposiciones progresivas de sus componentes terminales, hasta alcanzar tantas terminales como individuos muestreados; pues cada poema es único salvo el caso del plagio literal en su constitución macro- y microcomponencial, y aun dentro de esta última se pueden considerar niveles de afinidad para los textos escritos que alcanzan no sólo a las microestructuras sintácticas, sino incluso a los más elementales constituyentes léxicos del texto. E incluso, si consideramos el soneto como texto de la lengua oral, cualquier modificación tonal o fonética de su ejecución oral obligaría en puridad a abrir una nueva terminal-variante tipológica; como en el mismo sentido, pero con mucha mayor justificación, puede hacerse con la ejecución de las partituras musicales. Creemos obvio, por todo lo anterior, que las razones de economía se imponen en el trabajo tipológico; y aun añadiríamos que llegar a concretar exactamente la adecuada rentabilidad de tal economía tipológica constituye la principal exigencia de cientificidad en este tipo de trabajos.

Los criterios básicos que regulan el nivel óptimo de economicidad en la anterior determinación b) vienen establecidos, a su vez, por:

a) *la proporción en el número de rasgos —«semas»— comunes selec-*

cionados para el establecimiento de la terminal temática, en relación con el número seleccionado en las demás terminales del esquema,

b) *la proporción en el número de individuos —sonetos— comprendidos en cada terminal, en relación con el número incluido en las demás terminales* del esquema.

Respecto a la primera cuestión se trata de salvar las desproporciones de *comprensión* lógica entre los diferentes temas terminales. Se entiende, sin embargo, que algunos temas son, por definición, más concretos en cuanto a las notas constitutivas de su definición lógico-semántica que otros; así, sumarios temáticos como los incluidos bajo las denominaciones terminales de «proclamación (4_1 a_1), o «quejas directas» de la dama (4_1 b_1), «del Amor» (4_1 b_6), o del poeta mismo (4_1b_5), alcanzan un inventario estructural temático mucho más reducido de rasgos que cualquiera de las demás terminales dominadas por la terminal común de las respectivas clases temáticas, pues todas éstas suponen la definición básica del criterio generador correspondiente, más la nota o notas diferenciales. Obviamente la razón de ser en tales definiciones de mínima comprensión es que son las adecuadas para definir un número muy abundante de textos que presenta tales características temático-textuales.

En estrecha correspondencia con el criterio anterior se mueve el segundo b), que afecta a la *extensión* lógica de la definición. Evidentemente el número de textos incorporados a cada una de las terminales debe ser relativamente *representativo,* lo que no quiere decir necesariamente homogéneo. La desproporción numérica de la muestra acogida en cada terminal debe reflejar la *frecuencia relativa de cultivo* del tópico en cuestión respecto a los demás, antes que a ninguna exigencia de esquematismo apriorístico. No obstante, el criterio de economía aconsejaría en relación con este punto el establecimiento de una *regla de mínimos,* según la cual el mantenimiento de terminales tipológicas para acoger a textos únicos y por tanto excepcionales —no necesariamente en sentido cualitativo— no resulta aconsejable. Si el rasgo temático seleccionante fuera incuestionablemente central, resulta aconsejable destacar dicho texto en una lista de *excepciones del sistema tópico;* en caso de duda, lo aconsejable es incluirlo en la terminal del tema no excepcional. Sin embargo debemos confesar aquí, como lo hacíamos en las primeras formulaciones de la teoría tipológica hechas sobre una muestra más restringida que la actual (García Berrio, 1978: 28) que estamos haciendo una previsión puramente teórica ya que no se nos ha presentado aún el caso de textos con temas de esta naturaleza.

Una vez más hemos de invocar como justificación de este nuevo fenómeno restrictivo la congruencia interna inherente a los sistemas culturales tópicos. En la muestra que hemos alcanzado, los muy contados sonetos irreducibles al sistema general, lo son más bien por incumplimiento de las condiciones predicativo-actanciales que regulan la clase temática —poeta no enamorado, dama no correspondida, amor simultáneo a varias damas, etc.— que por efectivo desbordamiento del inventario temático. En tal sentido ya advertíamos en nuestras primeras exposiciones de la teoría tipológica, que quizás su mérito más destacado era el de haber establecido el inventario temático de la lírica amorosa clásica como un *inventario cerrado y restringido,* lo que constituía verdadera sorpresa para las difíciles cábalas establecidas desde la imprevisión impresionista de la crítica tradicional, nutrida en el prejuicio contra toda forma de *recurrencia,* desde el aliento inconsciente de ambiguas ideas sobre la naturaleza «genial» del creador.

Decimos inventario *cerrado y restringido* basándonos en el hecho de que ninguno de los innumerables temas secundarios resultantes de nuestros exámenes de dilatadas muestras de sonetos —en la actualidad unos mil quinientos— dejaba de estar a su vez representado en la lista de las terminales de tópicos textuales centrales. Por consiguiente las ochenta terminales de nuestra esquematización de 1978, representaban el inventario completo de la tópica temática amorosa de la poesía cortés. A ello debe añadirse que los distintos retoques al mencionado esquema introducidos con posterioridad, han subsanado notables imperfecciones y reduplicaciones, aunque en el sentido de *adecuar el número total de terminales al inventario real de tópicos sin reiteración.* Así pues, las treinta y cuatro terminales del esquema actual (García Berrio, 1981), con la drástica reducción numérica que incorpora, elevan la virtualidad operativa de la propuesta tipológica, al tiempo que restringen aún más —creemos que a sus justos y definitivos términos— la imagen objetiva de topicidad del reducido sistema temático de la lírica clasicista, demostrando —o mejor obligando a formular en términos más exactos— el tipo de prejuicios de la ideología literaria «romántica» a que hacía referencia anteriormente.

3.2. La descripción precedente de los problemas inherentes a la elaboración del sumario de la representación semántica de cada tema, ha sido hecha desde la perspectiva global de la elaboración de una teoría tipológica, y más en concreto centrándola en lo referente a la constitución del contenido temático de las terminales. Sobre la base de tales explicaciones nos resultará ahora más fácil ilustrar con el ejemplo de so-

netos concretos los procesos de conceptualización en lo que se refiere a la sumarización textual temática.

Como viene siendo habitual en este trabajo, habremos de examinar con mayor pormenor algunos de los textos más problemáticos al respecto. El caso general, de evidencia casi inmediata, no requiere mayor acopio de ilustraciones; lo que no debe inducir al error de proporción de inferir de ello que dicho caso general no represente la mayor frecuencia, como así es, frente al carácter minoritario en la muestra de los casos problemáticos, que hemos seleccionado precisamente en función de su rareza y mayor dificultad ilustrativa.

Quizás la mayor fuente de dificultades para la conceptualización temática la ofrezcan aquellos textos en los que sus distintos componentes temáticos presenten un grado más acusado de *afinidad semántica;* tal el caso de las terminales tipológicas que son variantes temáticas de las mismas terminales de clase, como «proclamación/ glorificación, galanteo»; «engaño-desengaño» (4_1 b_{10})/ «imaginación vs. voluntad» (4_1 b_{11}) en las quejas de sí mismo con desengaño, etc. En tal sentido, un soneto como el 187 de Fernando de Herrera, «Solo i medroso, del peligro cierto», que reproducimos para facilitar nuestra ilustración, ofrece muy escasos problemas en lo que respecta a la conceptualización de los diferentes temas que lo constituyen:

Solo i medroso, del peligro cierto,
qu'en la guerra d'Amor temido avia,
con fortuna mejor tarde huia
en tanta tempestad seguro al puerto.

Mas enel passo del camino incierto,
cuando con mas descuido proseguia,
Amor, qu'en vuestros ojos m'atendia;
d'un golpe atravesso mi pecho abierto.

I antes, que yo pudiesse de mi pena
alabar la ventura, invidiöso
huyò con vos, i me dexò perdido;

Cual huye el Parto, do el Eufrates suena,
i rebuelve el cavallo pressuroso,
dexando al fiero contendor herido.

La *queja de Amor,* tema central explícito del soneto —versos 7 y 8—, aparece con manifiesta separación del conjunto restante de temas: *circunstante itinerario* (versos 1 y 6, con la incrustación tópica del tema «tempestad/puerto seguro»), *glorificación con superación del sufrimiento* (versos 9-10), *sufrimiento desesperado* (versos 10-11); más el refuerzo final del tema sobre *modalidad expresiva de símil* (versos 12-14). Como puede verse, la evidente diafanidad en la estructura temática de este soneto, procede precisamente del grado de lejanía de sus temas respecto a su distribución en un esquema tipológico orgánico, ya que ninguno de ellos pertenece al mismo rasgo de clase que los demás. Obviamente podríamos multiplicar el número de estos ejemplos aproblemáticos, los más frecuentes en la muestra, que, como hemos dicho, constituyen la *regla;* pero tal insistencia no aportaría enseñanza alguna. Preferimos por tanto ilustrar los casos más regulares de dificultad, conscientes, no obstante, de que nos moveremos en el dominio de las excepciones.

Ilustran adecuadamente la condición problemática de las decisiones que comentamos tres sonetos de apariencia inmediata y muy similares, de las *Rimas* de Lope de Vega. En los tres resuena el tema del *confidente,* pero, como veremos, con peso específico muy distinto. El soneto 45 incorpora sin duda la temática central del confidente:

Tened piedad de mí, que muero ausente,
hermosas ninfas desde blando río;
que bien os lo merece el llanto mío,
con que suelo aumentar vuestra corriente.

Saca la coronada y blanca frente,
Tormes famoso, a ver mi desvarío;
así jamás te mengüe el seco estío,
y esta montaña tu cristal aumente.

Mas qué importa que el llanto mío recibas,
si no vas a morir al Tajo, adonde
mis penas pueda ver la causa dellas?

Tus ninfas en tus ondas fugitivas
y tu cabeza coronada esconde:
que basta que me escuchen las estrellas.

El confidente *río* —por cierto que excepcionalmente desdoblado en «Tormes» y «ninfas», lo que no añade precisamente acierto al orden

estructural tópico de esta clase de textos ni a su mérito estético—cumple el requisito estructural temático independiente de constituirse en elemento textual *activo,* bien que con el mínimo de actividad tópica: «salir a escuchar/esconderse». Pero por lo demás ese mínimo activo, que sirve para darle entrada en el esquema central predicativo-actancial del texto, se ve acrecentado con su condición de soporte de un reiterado tema secundario, el *llanto acrecentador del río,* símil temático asociado con distintas fórmulas de explicitud variable en los versos 3-4, 7-8, 9-10. El tema límite de la *ausencia* se ve apenas reflejado en la estructura superficial; sólo en el verso primero, mediante un solo lexema, bien que muy directo, así como en el desarrollo del primer terceto. Sin embargo la reorganización de la estructura profunda textual no presenta la ausencia como tema dominante, ya que ello implicaría una *organización invertida consecutiva* del tipo:

Tú, Tormes, no vas a desembocar al Tajo > por consiguiente > escóndete, que no correspondería ni siquiera al orden explícito del enunciado; perfectamente recogido, por el contrario, en la *organización directa causal* de la estructura textual profunda:

Sal Tormes a escucharme > porque estoy presente > Pero escóndete > porque no desembocas en el Tajo.

Completamente opuesto al caso precedente, pese a la apariencia inmediata de su estructura superficial, sería el del soneto 73 de las mismas *Rimas,* que transcribimos para su más cómodo cotejo:

Cubran tus aguas, Betis caudaloso,
las galeras de Italia, y españolas,
de Sevilla a Triana formen solas,
por una y otra margen, puente hermoso.

Las naves indias, con metal precioso
más hinchadas que de aire sus ventolas,
tu pecho opriman libre de las olas
del mar, en la Bermuda riguroso.

Apenas des lugar para los barcos,
y, en el mejor, Lucinda, sin memoria,
honre tus fiestas con igual presencia.

Diviértase en tus salvas, triunfos y arcos,
mientras que tengo yo por mayor gloria
peñas del Tajo, y soledad de ausencia.

Lo primero a destacar es la condición de *simple vocativo* del confidente-río, Betis en este texto. Su actividad textual, por consiguiente, es nula, ya que se ha reducido a simple soporte circunstancial, de las «galeras de Italia y españolas» y de las «naves indias», así como escenario de las «diversiones de Lucinda», sin que se registre en todo el texto alusión explícita a la intervención activa del Betis en ninguno de los acaecimientos reseñados. El esquema textual, de encadenamiento lógico explícito escasamente feliz, ofrece el típico contraste de lugares-ríos Betis/Tajo, como marco local de la denotación temática de *ausencia.* Si bien debe advertirse que la limpieza usual de ese esquema se ve aquí perturbada por dos factores fundamentales: el amplio desarrollo de expansión transformativa del escenario Tajo, que se extiende a las tres primeras estrofas del texto; y en segundo lugar la condición antitópica de la situación contrastada por la ausencia, tristeza y anhelo de romper la separación, que en el texto se traduce en la preferencia gustosa por el escenario y la situación de ausencia. Por lo demás, resulta evidente el desplazamiento del contenido temático central del texto al último terceto, dada la condición de pura expansión transformativa del circunstante escenario en el resto de la composición —con ciertos ecos inusuales del tema de *proclamación* de la «salida» de la dama a hermosear el paisaje—. En cuyo caso, nos parece absolutamente explícita y aproblemática la fijación del tema de la ausencia en esta composición.

Un tercer texto de Lope todavía (16) de las mismas *Rimas* establece el límite de problematicidad entre los otros dos. El tema del *confidente ac-*

---

(16) Véase el soneto aludido:

Fugitivo cristal, el curso enfrena,
en tanto que te cuento mis pesares;
pero ¿cómo te digo que te pares,
si lloro, y creces por la blanda arena?

Ya de la sierra, que de nieves llena
te da principio humilde Manzanares,
por dar luz al que tienen tantos mares,
mi sol hizo su ocaso en la Morena.

Ya del Betis la orilla verde adorna
en otro bosque de árboles desnudos,
que en agua dan por fruto, plata en barras.

Yo, triste, en tanto que a tu margen torna,
de aquestos olmos, a mis quejas mudos,
nidos deshago y desenlazo parras.

tivo —«enfrena»—, insinuado y restringido retóricamente en el primer terceto, se diluye totalmente en el resto de la composición: por otra parte la contraposición de lugares que establece la temática de *ausencia,* explícita en las dos estrofas centrales del soneto, queda relativamente contradicha —en especial frente a la explícita presencia del lexema director *ausencia* en el texto del soneto 73— con la fórmula expresa del regreso de la dama —la situación típica establecía la desesperación por la imposibilidad de desplazamiento del poeta—; y mucho más diluida aún por la situación de *sufrimiento,* la única explícita en el terceto final, que refuerza así con su situación, en virtud de la conocida regla métrica conclusiva, la decisión de catalogar este soneto bajo tal terminal tipológica como tema central.

3.3. Los problemas de conceptualización del tema y con ellos la elaboración del sumario semántico puede crecer en el caso, muy frecuente, de que las diferentes opciones constitutivas presenten mayor afinidad, al estar dominadas por el mismo núcleo terminal de clase temática. Por ejemplo tres textos de *canto* ofrecerán la ilustración de este tipo de problemas. Empezando por el soneto 179 de las *Rimas* de Lope de Vega (17) el sumario textual se debate entre las dos modalidades próximas, de *proclamación perseverante* «para siempre el altar de tu hermosura», y de *sublimación,* reiterada en la práctica totalidad del texto, pero singularmente en los versos 5-6 y 10-11. En favor de la primera cuentan el tono apasionado de la apelación y la regla métrica; mientras que en apoyo de la segunda es preciso registrar la mayor persistencia y extensión de

---

(17) Véase el soneto aludido:

Ángel divino, que en humano y tierno
velo te goza el mundo, ¡oh!, no consuma
el mar del tiempo, ni su blanca espuma
cubra tu frente en su nevado invierno;

beldad que del artífice superno
imagen pura fuiste en cifra y suma,
sujeto de mi lengua y de mi pluma,
cuya hermosura me ha de hacer eterno;

centro del alma venturosa mía,
en quien el armonía y compostura
del mundo superior contemplo y veo.

Alba, Lucinda, cielo, sol, luz, día,
para siempre al altar de tu hermosura
ofrece su memoria mi deseo.

las manifestaciones terminales, si bien aún no con la rotundidad esquemática que precisamente este tema de sublimación había de adquirir en obras posteriores de Lope, justificando exigencias y pretensiones ligadas a circunstancias concretas de su biografía. Adviértase además otros temas, que a nivel textual mucho más secundario se insinúan en el texto, como el *retrato* implícito, la *peripecia* de envejecimiento (versos 2-4) y la *glorificación* por la índole de la dama y de la propia poesía (versos 6-7). Todos ellos, en suma, se recortan dentro de la intuición unitaria central del *canto,* cuyo sumario textual va desgranando y organizando las notas semánticas de todos estos temas tan vinculados entre sí a través de esa general dependencia temática.

En el soneto 34 de los *Versos* de Herrera, de contenido muy próximo al anterior (18), la especialización temática del sumario en rasgos de *proclamación* aparece más netamente afirmada que en el caso anterior. Como en aquél, obran en su favor el tono apelativo —quizás no tan marcado— y la insistencia terminal del tema como regla métrica. Pero sobre todo lo que más contribuye a la nítida rotundidad del tema central es la ausencia o la débil representación de otros temas en competencia. En este texto no se presenta ninguno como el de la sublimación en el soneto anterior; el toque temático de *retrato* se mantiene como término de ponderación de la hermosura presente, circunscrito al primer cuarteto; en cuanto al de la *peripecia* de encanecimiento, establece la alternativa de ponderación correlativa del elemento anterior, cuya conclusión desemboca en el primero de los tercetos, donde se explicita precisamente

(18) He aquí el texto de referencia:

Las hebras d'oro puro, que la frente
cercan en ricas bueltas, do el tirano
Señor texe los lazos con su mano,
i arde'n la dulce luz resplandeciente;

Cuando el ivierno frio se presente,
vencedor de las flores d'[e]l verano,
el purpureo color tornando vano,
en plata bolveran su lustre ardiente.

I no por esso Amor mudarà el puesto;
que el valor lo assegura i cortesia;
el ingenio i del'alma la nobleza.

Es mi cadena i fuego el pecho onesto,
i virtud generosa, Lumbre mia;
de vuestra eterna, angélica belleza.

el tema, reinsistido por paráfrasis en el terceto final. Casi los mismos ingredientes textuales reaparecen en el famoso soneto 33 de *Algunas obras* del mismo Herrera (19), donde el deslinde concreto resulta quizás más extremadamente difícil dentro del sumario temático del *canto.* El *retrato,* presente a lo largo de todas las estrofas, aparece invariablemente ponderado mediante el subrayado temático de la *glorificación.* Así lo corroboran los lexemas «gloria» y «adoro» directrices funtoriales de la predicación desarrollada en los dos primeros cuartetos, y sobre todo la exposición en el terceto final, que viene a corroborar mediante la regla posicional la condición de predominio textual del tema, bajo la modalidad concreta de *glorificación con superación de la queja.*

Para concluir la ejemplificación de este apartado, me referiré todavía a uno de los problemas globales de conceptualización temática más significativos, al punto de haber determinado algunas de las más significativas modificaciones en el curso de la elaboración de esta teoría tipológica. Se trata del tema del *galanteo,* que fue censado como autónomo dentro del *canto,* y aun ramificado en dos modalidades ($5_2\ a_1$, y $5_2\ a_8$), en las primeras formulaciones de la teoría (1978), y que en la versión definitiva queda desdoblado en dos modalidades, tanto dentro de la rama de *canto* ($4_1\ a_3$) como en la de *quejas de la dama* ($4_1\ b_2$). La razón obvia para tal desdoblamiento era el contrasentido de haber incluido, ganados por la identidad estructural del galanteo —vivacidad sintáctico-semántica de corte fundamentalmente conceptuoso—, en las únicas terminales de canto existentes en el esquema primitivo, sonetos de con-

---

(19) Corrobórense nuestras afirmaciones frente al texto aludido:

Ardientes hebras, do s'ilustra el oro,
de celestial ambrosia rociãdo,
tanto mi gloria sois i mi cuidado,
cuanto sois del Amor mayor tesoro.

Luzes, qu'al estrellado i alto coro
prestais el bello resplandor sagrado,
cuanto es Amor por vos mas estimado,
tanto umilmente os ónro mas i adoro.

Purpureas rosas, perlas d'Oriënte,
marfil terso, i angélica armonia,
cuanto os contémplo, tanto en vos m'inflamo;

I cuanta pena l'alma por vos siente,
tanto es mayor valor i gloria mia;
i tanto os temo, cuanto mas os amo.

tenido claramente quejoso. Y es que en el caso del *galanteo* la conceptualización del tema resulta quizás más difícil, porque si en la gran mayoría de las otras terminales la carga insertada en el funtor predicativo, que regula la terminal de la clase temática correspondiente, es mayoritariamente de naturaleza semántica, en este caso nos hallamos en presencia de un contenido temático fuertemente asentado en la base de una modalidad concreta y especial de *construcción macrosintáctica.* Es decir, se trata de una entidad tipológica muy bien definida, cuyo contenido temático, la especial forma de agudeza conceptuosa, lo llenan recursos semánticos como el equívoco, pero mayoritariamente sintáctico-semánticos como la antítesis o el retruécano, alentados por la andadura general de la estructuración macrosintáctica del texto. Casos como éste ponen de relieve la dificultad inherente a los mecanismos de conceptualización y a las estrategias de elaboración del sumario semántico del texto, para determinar sobre él la organización temática del texto.

3.2. La operación de *etiquetado* supone la asignación de una representación lexémica al fragmento textual sumarizado en el tema, cuya representación semántica incorpora la proposición nuclear deducida. Obviamente, que la etiqueta del tema, ya sea comúnmente una sola unidad léxica, como «retrato», «peripecia», o bien una lexía compleja como «carpe diem» o «imaginación vs. voluntad», no debe ofrecer problemas de conciliación con nuestra definición de la representación semántica sumarizada a través de una fórmula de predicación. Ya es uso sólidamente adquirido en la práctica común de la formalización lógica que cualquier entrada léxica puede ser definida y representada mediante la estructura de predicación (Petöfi, 1973; 243-254; Albaladejo Mayordomo, 1981), no sólo los verbos, sino otros lexemas como substantivos de objeto, adjetivos o preposiciones.

La etiqueta a rótulo temático puede ser, a su vez, *deducida,* o *inducida* desde el enunciado textual. El primer caso se da en las no raras ocasiones en que el poeta formula él mismo la quintaesencia de su discurso, con lo que nos ofrece el tema, como en el caso del soneto antes mencionado de Quevedo, incluso bajo la ficción de una forma tan inmediatamente sintético-temática, como la del epitafio: «Ya fue gloria de Amor hacerme guerra»; caso éste ni mucho menos infrecuente en nuestra muestra habitual de sonetos amorosos. Obviamente los *títulos* de los textos, bien sean propuestos por el propio poeta, o bien por lectores y editores contemporáneos con evidente intención de «enarratio» de un sentido del mensaje que preveían iba a ser cada vez más opaco con el paso del tiempo, presuponen e ilustran excelentes ejercicios de «conceptualización» del tema. En tal sentido, por ejemplo, nos propo-

nemos abordar en un trabajo futuro los títulos de los primeros editores de Quevedo, en los que por lo general tanto la deducción de la representación semántica como el etiquetado léxico son perfectos y han ayudado indeciblemente a la adecuada comprensión de las intenciones de Quevedo; pensemos por ejemplo en las excelencias del título «Amor constante más allá de la muerte». Sin embargo lo más común es que en nuestro trabajo de etiquetado —sin duda uno de los más difíciles y costosos en todo ejercicio tipológico— los casos de *lexías deducidas,* como las hasta ahora indicadas, no sean los más frecuentes. La deducción del rótulo léxico se verifica por lo común en el nivel del *lexema-tecnicismo;* así, fórmulas léxicas de apariencias más o menos caprichosas incorporadas a nuestro esquema tipológico, como *canto, queja* o *sufrimiento,* responden a las denominaciones más usuales en los textos tipologizados para los contenidos semánticos significados por ellas. Se trata, bien es cierto, de lexemas muy usuales y comunes del español, del de entonces como del actual; pero en su condición de tales los hemos asumido. Así, por ejemplo, el tampoco raro término de *retrato* (4_1 a_4) nos ha sido sugerido desde la conceptualización usual en la época de las descripciones de las hermosuras físicas de la dama; recuérdense títulos como «Retrato no vulgar de Lisi», u otros equivalentes. En ocasiones, términos como «enfermedad» ($4c_1$), con el que hemos etiquetado el proceso de sufrimiento amoroso sin mención explícita de su límite en la «muerte» ($4c_2$), si bien pueden parecer sustitutos puramente metafóricos del tecnicismo temático correspondiente —bien sea por ignorancia nuestra o bien por inexistencia del mismo—, se descubren en la lectura de los textos correspondientes como genuinos tecnicismos y fórmulas metafóricas habituales en el intercambio comunicativo tópico de la época en el dominio del amor cortés.

La posibilidad de deducir directamente del texto el lexema-rótulo temático ha de ser siempre preferida a cualquier otra opción de elaboración personal del analista. Términos temáticos como «engaño/desengaño», «imaginación», o mejor «fantasía»/«voluntad» (4_1 b_{11}) en el engaño a sí mismo, tienen la enorme ventaja para las operaciones tipológicas de *orientar* ya desde el rótulo temático a la *estructura nuclear del tema en el texto,* en cuya composición los elementos mencionados desempeñan el papel básico que determinó la necesidad de acuñarlos como tecnicismo en el léxico contemporáneo de la clase temática. Pero no siempre la complejidad de la representación semántica incorporada a una sola clase temática permite tales asunciones léxicas; pensemos en casos como el que hemos rotulado de «peripecia». Según es notorio, la «peripecia» (4_1 a_6) como denominación de aconte-

cimiento o «accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas», no se había generalizado en el léxico contemporáneo a los textos de la muestra desde su concreta acepción de barbarismo procedente del léxico de la poética trágica griega; o al menos no se había generalizado en términos comparables a su difusión popular moderna, en la cual incluso queda bastante desdibujado su valor primitivo de tecnicismo dramático. En consecuencia, ninguno de los textos etiquetados por nosotros como de «peripecia» incluye este lexema en el inventario léxico de su texto. Por otra parte, la variedad de situaciones iniciales: accidentes, gesto, adorno, etc. que constituyen el arranque intrascendente del *pretexto* para el canto, clave semántica de este tema, sólo puede ser cubierta con cierta adecuación mediante un lexema de contenido significativo lo suficientemente amplio, como lo es «peripecia», para incluir algún *sema* o significado mínimo común comportado por la totalidad de las situaciones iniciales.

El caso mencionado de la etiqueta léxica «peripecia» supone ya una muestra de la modalidad de la *rotulación inductiva* que señalábamos antes, como alternativa de las deducidas de elementos léxicos presentes en la manifestación lineal terminal del texto. Las distintas modalidades de inducción en este caso obedecen a causas muy diferentes. Ya hemos aducido las que explican el caso de «peripecia», más *bien vinculados al grado de relativa dispersión significativa de los enunciados textuales* constitutivos de la clase tipológica-temática; ejemplo análogo «a fortiori» sería la misma denominación de «vario» (4_1 d_3) para la modalidad de «confidente inanimado no río» o en menor grado las de «escenario» (4_1 e_4) e «itinerario» (4_1 e_5) para significar el contenido temático de ciertos textos con hipertrofia descriptiva del circunstante de lugar, directa o metafórica. Alternando con la anterior, otro grupo de etiquetas inductivas obedece más bien a la *interposición interpretativa-metateórica* de la actividad del analista, casos como «glorificación» (4_1 a_2), «sublimación» (4_1 a_5) o «galanteo» son muestras inequívocas del análisis impuesto por parte del constructor de la tipología a una situación objetiva textualmente no explícita, salvo algunos sonetos excepcionales de «glorificación»:

La interpretación metalingüística interpuesta creadora de rótulos por inducción cuenta con una variante de funcionamiento muy análogo en las etiquetas debidas a la *interposición interpretativa metalingüística.* En tales casos no se trata, como en la modalidad anterior, de la incidencia de la interpretación de un texto de presupuestos no inmanentes de ámbito pluritextual, cuya vinculación es relativa al conocimiento de la teoría general que se sigue del establecimiento de la tipología concreta. Se trata en estos ejemplos de estrictos rótulos de la metalengua y no de

la metateoría, como serían los de etiquetas tales como «símil temático» (4_1 b_2, 4_1 c_3, 4_1 c_6), «antítesis» para la definición de Amor (4_1 b_9), «puntual-instantáneo» (4_1 e_1) y «durativo-proceso» (4_1 e_2) para la del circunstante temporal, etc. La razón última de estos rótulos debe ser justificada en términos de «grado de dispersión significativa de los enunciados textuales». Lo que explica además que en casos como éstos se eviten como rótulos temáticos principales los lexemas-testigo clave del texto, tales como «llanto/río», «luz/sombra», «hielo/fuego» etc.; ya que la tematización primordial específica de tales tópicos, que tendría además la ventaja de cambiar la modalidad de rotulación de inductiva en deductiva, lesionaría el principio de economía del sistema, esencial para el establecimiento tipológico, al tiempo que contribuiría a desdibujar las *semejanzas temáticas de procedimiento funcional,* que otorgan legitimidad genérica e interés superiores a este tipo de establecimiento tipológico sobre el atomismo de especificidades incompatibles con el ideal de economía tipológica; aun sacrificando el criterio de preferencia deductivo-inductivo para la etiquetación.

De la misma manera que al ocuparnos de los problemas de *localización* textual del tema indicábamos la *incidencia apriorística de la experiencia histórico-literaria,* podemos invocar ahora dicho componente de explicación para justificar la mayor parte de las decisiones de *conceptualización, sumarización* y, en último término, de *etiquetado.* Más bien creo que habría que insistir en la condición de *simultaneidad* con que en la práctica de las estrategias de tipologización acontece la génesis de todas las decisiones anteriores, precisamente desde la perspectiva creada por la referida experiencia histórico-literaria. Es en último término la gravitación de dicho sistema de presuposiciones culturales lo que posibilita la práctica de la actividad tipológica, descubriendo en unos casos la *funcionalidad de las categorías-grupo bien conceptualizadas en la historia literaria tradicional* —como en nuestro caso las de «celos» (4_1 b_7), «carpe diem» (4_1 b_5), o «in morte» ($4c_2$) y *recomponiendo* en otros las categorías-grupo que contribuyen a *fijar la funcionalidad* de las primeras, bien conocidas, *dentro de la organicidad no arbitraria que exige la lógica de todo sistema tópico,* como sin duda lo era el de nuestra lírica clásica. En tales condiciones podemos decir que la operación tipológica *no puede contradecir* la experiencia derivada de los presupuestos histórico-literarios, pero debe *organizarla.*

Llegados a este punto es posible que en nuestra última afirmación hayamos suscitado —y aun facilitado— objeciones a la validez y necesidad del trabajo tipológico en sistemas culturales, que venimos defendiendo y justificando en los últimos tiempos en trabajos como éste. Pe-

ro advertimos entre paréntesis que, en ciencia, sólo cuando se ha alcanzado y experimentado la íntima convicción de la verdad y el valor explicativo de los propios descubrimientos —dentro de la humildad inolvidable de toda actividad humana: científica, humanística, y sobre todo filológica, por este orden—, se cede a la debilidad de constituirse públicamente en «abogado del diablo» contra las propias ideas; quizás sea porque desde la seguridad a que aludía, se aprecia infinitamente en más lo poco que cualquier cosa propia sea capaz de sugerir al raro lector de buena fe, que los muchos peligros de tergiversación que pueda ofrecer la misma afirmación en manos de los abundantes curiosos de mala. De todos modos creo que, mirada con el detenimiento y la perspectiva requeridos, la conclusión de que antes partíamos no se revela, ni mucho menos, como negativa, ni aun mínimamente deprimidora para la dimensión tipológica de la teoría general científica.

Organizar un «corpus» suficientemente complejo de datos culturales viene a equivaler en la dinámica de la historia de las ciencias, al menos en las humanísticas, a *descubrir la fisonomía de un sistema cultural.* Porque los datos culturales existen *conglomerados,* por ejemplo existen ediciones de todos los autores que he elegido como muestra y aun de muchos otros con los que la podría ampliar, pero usualmente no están *funcionalmente explicados.* Para la parcela tipológica de la teoría de la ciencia, toda explicación funcional postula indefectiblemente la *adecuación relevante del «corpus».* Así, por ejemplo la estilística tradicional, que consagró el principio del inmanentismo analítico, intentó explicaciones limitadamente funcionales, en el mejor de los supuestos, para ciertos fenómenos aislados de algunos poemas, pero obviamente le faltó en todos los casos la *relevancia del corpus.* Sólo quizás algún post-formalista como Propp, o folkloristas estructurales más modernos como Pierre Maranda han operado dentro de presupuestos inmanentistas con «corpora» que satisfacen las exigencias de relevancia tipológica.

Organizar por tanto un «corpus» complejo como el nuestro, que es lo único representativo, supone el enriquecimiento del dato aislado, esclarecido sólo en los restringidos límites que le crean los análisis inmanentistas, a través de su delimitación funcional en el seno del organismo cultural en que ha vivido. No otro ha sido en lingüística el tipo de servicios de la fonología, a la fonética descriptiva e histórica; sólo que en lo que concierne a sistemas culturales como el que nos ocupa, se trata de la constatación sistemática de un conjunto de datos aislados infinitamente más numeroso, complejo y heterogéneo que el de los que precisa constatar la fonología para definir un sistema dado como estado de lengua, diferente del anterior y del sucesivo. El tipo de intuiciones

histórico-literarias inorgánicas que constituyen el presupuesto operativo de las operaciones tipológicas, se presenta tan extraordinariamente fragmentado, incompleto, y privado de toda aproximación de márgenes proporcionales, que resulta absolutamente desproporcionado el servicio que su toma en consideración presta a la tipología, frente a los beneficios de esclarecimiento que ésta le brinda a aquéllas. De ahí que nuestra indicación de que la tipología «no puede contradecir los presupuestos aportados por la historia literaria», se refiere a éstos no como una pauta estable que haya simplemente de corroborar; sino más bien como un conjunto de vestigios, de cimientos o hitos en una suerte de paraje desolado, cuya presencia será directriz y coactiva —más en el sentido de delimitar descarríos hipotéticos que en el construir hipótesis— en la edificación del gigantesco edificio lógico de las tipologías culturales.

REFERENCIAS

Agricola, Erhard (1976), «Vom Text zum Thema», en: Daneš, František/Viehweger, Dieter (Hrsg:) (1976), pp. 13-27.

Albaladejo Mayordomo, T. (1981), «Aspectos del análisis formal de textos» en *Revista Española de Lingüística,* 1981, 11, 1, pp. 117-160.

Dahl, Östen (ed.) (1974), *Topic and Comment, Contextual Boundness and Focus,* Papiere zur Textlinguistik, 6, Hamburgo, Buske.

Bánréti Zoltán (1982), «The topic of text and the interpretation of texts», en J.S. Petöfi (ed.), *Text vs. Sentence Continued.* Papiere zur Textlinguistik, 29, Hamburgo, Buske, 1982, pp. 43-57.

Daneš, František (1970), «Zur linguistischen Analyse der Textstruktur», en *Folia Linguistica,* 4, pp. 72-79.

—(ed) (1975), *Papers on functional sentence perspective,* Praga.

—(1976), «Zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats», en: Daneš, František/Viehweger, Dieter (Hrsg.) (1976), *Probleme der Textgrammatik,* Studia Grammatica, XI, Berlín, Akademie Verlag. pp. 29-40.

Dijk, Teun A. van (1972), *Some Aspects of Text Grammars.* La Haya, Mouton.

—(1977), *Text and Context,* Londres, Longman (Versión española: *Texto y contexto, Madrid, Cátedra, 1980).*

—*(ed.) (1980), Story Comprehension, Poetics,* 9, 1-3 (Special issue), 1980.

—(1980), «Story Comprehension: An Introduction», en: Dijk, Teun A. Van (ed.) (1980), pp. 1-21.

—Kintsch, Walter (1978), «Cognitive Psychology and discourse: Recalling and Summarizing Stories», en: Dressler Wolfgang U. (ed.) (1978), *Current Trends in Textlinguistics,* Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 61-80.

Filmore, Charles J. (1968), «The Case for Case», en: Bach, Emmon/Harms, Robert T. (eds.) (1968), *Universals in Linguistic Theory,* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, pp. 1-88.

—(1971), «Hacia una teoría moderna de los casos», en: Contreras, Heles (ed.) (1971), *Los fundamentos de la gramática transformacional,* Méjico, Siglo XXI, pp. 45-65. (Versión original, 1966).

—(1977), «The Case for Case Reopened», en: Heger, Klaus/Petöfi, János S. (Hrsg.) (1977), *Kasustheorie, Klassifikation, semantische Interpretation,* Papiere zur Textlinguistik, 11, Hamburgo, Buske, pp. 3-26.

García Berrio, A. (1970), *Bosquejo para una teoría de la frase compuesta en español,* Murcia, Universidad.

—(1973), *Significado actual del Formalismo ruso,* Barcelona, Planeta.

—(1975), *Introducción a la poética clasicista,* Barcelona, Planeta.

—(1977), «Text Linguistics and the Lyric Text», publicado en Forastieri. —y otros (ed.), (1980), *On text and context,* Puerto Rico, Ed. Universitaria, pp. 95-138.

—(1977), *Formación de la Teoría Literaria moderna,* Madrid, CUPSA, Vol. I.

—(1978), «Lingüística del texto y texto lírico», en *Revista Española de Lingüística,* 8, 1, pp. 19-75.

—(1978 a), «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem»,* en *Dispositio,* III, 9, pp. 243-293.

—(1979), «A Text-Typology of the Classical Sonnets», en *Poetics,* 8, pp. 435-458.

—(1980), «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Lexis,* 6, 1 pp. 71-75.

—(1980 a), «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», en *Lingua e Stile,* XV, 3, pp. 451-478.

—(1980 b), «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española,* LX, (1978-1980), pp. 23-157.

—(1980 c), Lingüística, literalidad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto), en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Lit. general y comparada,* pp. 125-170.

—(1980 d), *Formación de la Teoría Literaria moderna,* Murcia, Universidad, Vol. II.

—(1981), «Macrocomponente textual y sistemático tipológico» en *Zeitschrift für Romanische Philologie,* 97, 1/2, pp. 146-171.

—(1982), «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (un estudio de «forma interior» en los sonetos)», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* Salamanca, 1982, pp. 261-293.

Greimas, Algirdas J. (1970), *Du sens,* París, Seuil, (Versión española: *En torno al sentido,* Madrid, Fragua, 1973).

—(1971), *Semántica estructural,* Madrid, Gredos. (Versión original, 1966).

—(1976), *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques,* París, Seuil.

Halliday, Michael K./Hasan Ruqaiya (1976), *Cohesion in English,* Londres, Longman.

Heger, Klaus (1976), *Monem, Wort, Satz und Text,* 2. erweiterte Auflage, Tübingen, Niemeyer.

—(1977), «Aktantenfunktionen und abstrakte Kasus», en: Heger, Klaus/Petöfi, János

S. (Hrsg.) (1977), *Kasustheorie, Klassifikation, semantische Interpretation,* Papiere zur Textlinguistik, 11, Hamburgo, Buske, pp. 43-69.

Heydrich, Wolfgang (1977), «Zur Einführung von Argument-labels», en: Petöfi, János S./Bredemeier, Jürgen (Hrsg.) (1977), *Das Lexikon in der Grammatik. Die Grammatik im Lexikon,* Papiere zur Textlinguistik, 13, 2 vols., Hamburgo, Buske, vol. II, pp. 439-492.

—(1978), «Das System der Argumentrollenindikatoren im Uberblick», en: Biasci, Claudia/Fritsche, Johannes (Hrsg.) (1978), *Texttheorie-Textrepräsentation,* Papiere zur Textlinguistik, 18, Hamburgo, Buske, pp. 103-114.

Hirsch, Eric D. (1973), *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria,* Bolonia, Il Mulino.

Lehrberger, John (1974), *Functor Analysis of Natural Languages,* La Haya, Mouton.

Li, Charles N. (1976), *Subject and Topic.*

Longacre, Robert E. (1964), *Grammar Discovery Procedures,* La Haya, Mouton.

—(1965), «Some Fundamental Insights of Tagmemics», en: *Language,* 41, 1, 1965, pp. 65-76.

—(1970), «Hierarchy in Language», en: Garvin, Paul L. (ed.) (1970), *Method and Theory in Linguistics,* La Haya, Mouton, pp. 173-190.

—(1976), *An Anatomy of Speech Notions,* Lisse, De Ridder.

Petöfi, János S. (1973), «Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts», en: Petöfi, János S./Rieser, Hannes (eds.) (1973), *Studies in Text Grammar),* Dordrecht, Reidel, pp. 205-275.

—(1975), «'Modalité' et 'topic-comment' dans une grammaire textuelle à base logique», en: Petöfi, János S. (1975), *Vers une théorie partielle du texte,* Papiere zur Textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske, pp. 35-80.

Petöfi, János S./García Berrio, Antonio (1979), *Lingüística del texto y Crítica literaria,* Madrid, Comunicación.

Ramón Trives, Estanislao (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual,* Madrid, Istmo-Alcalá.

Rojo, Guillermo (1978), *Cláusulas y oraciones,* Santiago de Compostela, Universidad.

Sgall, P. (1973), «Focus and contextual boundness», en: Dähl, O. (ed.), 1976.

Tesnière, Lucien (1969), *Eléments de syntaxe structurale,* París, Klincksieck.

Todorov, Tzvetan (1968), *Théorie de la Littérature,* París, Seuil.

—(1968 b), *Grammaire du Decamerón,* París, Seuil. (Versión española: *Gramática del Decamerón,* Madrid, Taller de Ediciones J.B., 1973).

Vera Luján, Agustín (1977), *Análisis semiológico de «Muertes de perro»,* Madrid, CUPSA.

Weinrich, Harald (1981), «Comunicantes y actantes», en: Weinrich, Harald (1981), *Lenguaje en textos,* Madrid, Gredos, pp. 51-74. (Versión original, 1976).

ANVERSO Y REVERSO DEL «QUIJOTISMO» EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

Francisco Aguilar Piñal
C.S.I.C.

La fortuna de Cervantes está indisolublemente unida a la fortuna del *Quijote.* Cada generación histórica ha hecho del autor y de su genial novela espejo de sus propias convicciones y aspiraciones estéticas, morales y sociales. Y es precisamente en el siglo XVIII cuando nacen las principales manifestaciones de esa fortuna: de un lado, el «cervantismo» como tarea investigadora, y de otro, el «quijotismo», en sus dos vertientes, como asimilación popular de una actitud quijotesca ante la vida.

Aunque, sin duda, el tema merece un estudio mucho más extenso, voy a presentar aquí un muestreo, que creo significativo, de las diferentes actitudes que los españoles de la Ilústración tomaron ante las aventuras del caballero andante, el cual, siendo personaje excelso del barroco, estuvo presente en las preocupaciones socio-culturales del siglo XVIII, con una vigencia no compartida por ningún otro personaje literario.

Los testimonios se pueden multiplicar, pero me bastará con hacer re-

ferencia a biógrafos, comentaristas y críticos, imitadores y continuadores, con alguna cala en la poesía popular. Podríamos señalar como el comienzo de este interés dieciochesco la edición del *Quijote* en Barcelona, el año 1704, en plena Guerra de Sucesión, después de treinta años transcurridos sin que la novela pasara por la imprenta. O las publicaciones populares, adaptadas al gusto y necesidades del pueblo llano, de las obras cervantinas, como las realizadas en Sevilla por el impresor Antonio Hermosilla. Pero será más preciso decir que las aguas fueron removidas en 1732 cuando el presbítero y bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre hace imprimir en Madrid, con la aprobación del académico Agustín de Montiano, el *Quijote* de Avellaneda, en donde sostiene que esta novela es superior a la de Cervantes. La idea no era nueva. La había expuesto el francés Lesage en su traducción parisina de 1704. Nasarre y Montiano, afrancesados hasta la médula, no dudan en aceptar la tesis del francés e introducirla como novedosa en España, consiguiendo convencer a otros literatos, como Torres Villarroel, que defiende el mismo criterio en la segunda edición de su obra *El ermitaño y Torres,* pero suscitando las iras de otros eruditos en esta primera polémica cervantina del XVIII.

Al año siguiente llega a la Corte, para trabajar al lado de Nasarre en la biblioteca real, el catedrático valenciano Gregorio Mayans y Siscar, el valor más sólido del humanismo crítico en el XVIII español. Mayans venía precedido ya de un bien ganado prestigio erudito, razón por la cual recibió un delicado encargo: redactar la vida de Cervantes para una edición del *Quijote* que se preparaba en Londres, con el fin de obsequiar a la familia real inglesa. Apasionado de la novela cervantina, Mayans aceptó el encargo, aun a sabiendas de que supondría el enfrentamiento con su inmediato superior en la biblioteca del Rey. Este es el punto de partida de una renovación total de los estudios cervantinos, en especial de la biografía del autor, montada hasta entonces sobre un cúmulo de errores, como se comprueba leyendo la edición de 1727 del *Diccionario histórico* de Moreri.

Las investigaciones iniciadas por Mayans son el primer paso de los hallazgos documentales que se van sucediendo a partir de entonces: la partida de bautismo de Cervantes (1748), la de su fallecimiento (1749), la de su matrimonio (1755), el acta de redención del cautiverio de Argel, inserta en la biografía que escribió D. Vicente de los Ríos para la edición de la Real Academia Española (1780). Esta edición académica fue, como dice con cierta tristeza un comentarista, «el primer tributo de admiración de carácter oficial que rindió su patria al Príncipe de los ingenios

españoles, cuando ya su nombre era famoso y su libro admirado en toda Europa».

Prescindo, sin embargo, de las investigaciones biográficas y de las polémicas, para centrar mi atención en el sentido y significado que tiene para los hombres del XVIII la actitud «quijotesca» del héroe cervantino. Sobre este eje fundamental han de girar todas las interpretaciones de la novela, que fue reeditada treinta y siete veces en España durante este siglo. Para los principales eruditos de la centuria, Cervantes es un gran escritor satírico, que destruye algo tan pernicioso a la sociedad como las fantasiosas novelas de caballerías. Según ellos, éste sería un *quijotismo* positivo, en tanto que moralizador y corrector social. Oigamos lo que dicen: Mayans habla de la eficacia de la medicina aplicada por Cervantes con su burla de los libros de caballerías, «pues purgó los ánimos de toda Europa de tan envejecida afición a semejantes libros tan pegajosos». Y dice del *Quijote* que es «una sátira, la más feliz que hasta hoy se ha escrito» (1737). Torres Villarroel escribe que «no se puede inventar contra las necedades caballerescas invectiva más agria» (1738). Sarmiento afirma que Cervantes «hizo despreciables los libros de caballerías» (1772). Y Lampillas, que «desacreditó las historias fantásticas y ridículas de los antiguos libros de caballerías» (1778).

Sempere y Guarinos, al traducir las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori (1782), en donde se defiende la sátira como eficaz medio para reformar los abusos, no duda en añadir: «por este medio destruyó Cervantes el ridículo heroismo de los caballeros». El jesuita Juan Andrés, historiador de la literatura, escribe en parecidos términos: «La verdadera gloria de Don Quijote es el haber logrado el intento de quitar de las manos de todos los libros de caballerías, que por tantos siglos y con tanto perjuicio del buen gusto habían formado las delicias de la mayor parte de Europa» (1783). Con mayor énfasis se pronuncia Forner: «Habíanos venido de Francia el inepto gusto de los libros de caballerías, que tenían como en embeleso a la ociosidad del vulgo, ínfimo y supremo. Clama Vives contra el abuso; escúchale Cervantes; intenta la destrucción de tal peste; publica el *Quijote* y ahuyenta, como a las tinieblas la luz al despuntar el sol, aquella insípida e insensata caterva de caballeros, despedazadores de gigantes y conquistadores de reinos nunca oídos» (1786). La misma idea repite Pellicer, para quien el *Quijote* es «un Amadís de Gaula pintado a lo burlesco» (1797).

En la misma línea, pero ampliando el campo de la sátira, se manifiesta el biógrafo cervantino Vicente de los Ríos, indicando que «la moral de

esta fábula no sólo es útil por los varios objetos que abraza, sino también por la discreción con que los reprehende, a medida del esfuerzo preciso para desarraigarlos del espíritu del vulgo. Como nuestro autor se proponía el verdadero objeto de la sátira justa, que es mejorar a los hombres, no se contentó con impugnar los vicios caballerescos, sino que, de paso, y según le venía la ocasión, reprehendió casi todos los defectos de las demás profesiones y estados» (1780).

Para los eruditos ilustrados, como se ve, Don Quijote era un personaje extravagante pero que servía admirablemente para el intento de destruir algo tan absurdo para la mentalidad neoclásica como las novelas de caballerías. Es la voz de la razón contra la sinrazón y fantasía inverosímil. Esta reacción admirativa pasa más allá del terreno de la crítica, dando lugar a imitaciones y continuaciones de la novela, con ese mismo espíritu demoledor, que ya no se concreta en las desaparecidas novelas de caballerías, sino en los más variados defectos sociales de la época. Así, el *quijotismo* dieciochesco es ya una actitud beligerante que se propone abatir los residuos barrocos de la vida y las costumbres, en nombre de la razón y del buen gusto. El escritor del XVIII que se siente animado por el espíritu de la sátira se cree un Cervantes redivivo, dispuesto a enderezar todos los entuertos de la sociedad que le rodea. Veamos algunos ejemplos.

Francisco de la Justicia y Cárdenas publica *El Piscator de Don Quijote* (1745) «para satirizar los andantes piscatores». El Padre Isla hace de su *Fray Gerundio* el Quijote de los predicadores (1758), pero en realidad es él mismo quien se siente Don Quijote, como afirma en carta a su hermana (1). Por su parte, el periódico madrileño titulado *El bufón de la corte* (1767) manifiesta su pretensión de ser «un Don Quijote del buen gusto», y otro periódico, *El Censor* (1785), se proclama a sí mismo «Don Quijote del mundo filosófico, procurando desfacer errores de todo género y enderezar entuertos y sinrazones de toda especie».

Con el látigo de la sátira en la mano, salen también a denunciar defectos sociales, en aras de la mentalidad neoclásica: el sacerdote Donato de Arenzana, con su *Don Quijote de la Manchuela* (1767) en el que arremete contra los necios que pretenden seguir estudios académicos; Manuel del Pozo, que en su *Quijote sainetero* (1769) ridiculiza a los malos poetas que sientan plaza de moralizadores; Cadalso, que en *Los erudi-*

---

(1) Publicada en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo XV, pág. 481.

tos a la violeta (1772) critica la falsa erudición; Tomás de Iriarte, quien introduce a Cervantes en *Los literatos en cuaresma* (1773) con el objeto de censurar las comedias del día, «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia»; Juan Beltrán y Colón, autor de *La acción de gracias a Doña Paludesia* (1780), que presenta como obra póstuma del Bachiller Sansón Carrasco, fustiga con violencia la vanidad de los literatos; Alonso Ribero y Larrea, con su *Quijote de la Cantabria* (1782) insiste en la sátira contra el afán nobiliario; el agustino fray Pedro Centeno hace salir al segundo Quijote, «alias el Escolástico» (1788) bajo el seudónimo de Eugenio Habela Patiño, para demoler la obsoleta filosofía escolástica; Moratín, en *La derrota de los pedantes* (1789) toma por modelo el *Viaje del Parnaso* para satirizar a los malos poetas; finalmente, Cándido María Trigueros (continuador de *La Galatea)* da vida al *Quijote de los teatros* (1802) para enderezar los vicios de la escena. Novela, pues, digna de imitación para los ilustrados, que sólo ven en el género novelesco su utilidad como sátira de costumbres.

También el teatro del XVIII ofrece algunos casos de obras inspiradas en la novela cervantina. Tal es el caso de *El Alcides de la Mancha y famoso Don Quijote* (1750) de Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho* (1784) de Meléndez Valdés; *El amor hace milagros* (1784) de Pedro Benito Gómez Labrador; *El Rutzvandscadt o Quijote trágico* (1785) de José Pisón y Vargas; las *Aventuras de Don Quijote y religión andantesca,* manuscrito anónimo, sin fecha, sobre el pasaje de Lucinda y Dorotea (2).

Pero cuando la novela de Cervantes no puede colmar las aspiraciones satíricas del siglo, en algún tema determinado, aparecen las imitaciones y continuaciones, adaptadas a las nuevas tendencias ideológicas. Tal ocurre, por ejemplo, con el tema de la desigualdad social. Ahora ya no se ve el lado positivo de la sátira, sino el negativo de la vanidad quijotesca. *Quijotismo* será, entonces, la pretensión nobiliaria o de enriquecimiento burgués del estamento llano. Desear un ascenso en la escala social, sin méritos suficientes para ello, es para el ilustrado locura quijotesca, o mejor, sanchopancesca, como en los ejemplos que siguen. El desenlace es distinto, pero la consecuencia moral es idéntica.

Una de las dos principales continuaciones del *Quijote* que se publican en el XVIII es debida a la pluma de Jacinto María Delgado, y apareció en

(2) V. Cotarelo, *Imitaciones castellanas del Quijote.* Madrid, 1900.

1786 con el título de *Adiciones a la historia del ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero, el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de éste* (3). Comienza esta novela mostrando la tristeza de Sancho, no tanto por su soledad tras la muerte de su señor, como por haber vuelto de nuevo al cuidado de los puercos, recordando con nostalgia su efímero gobierno de la Insula Barataria. Compadecido el Cura de su comprensible y lastimoso estado de ánimo, interviene para que el Duque le llame otra vez a sus estados. En el capítulo XIII se ironiza de forma inmisericorde sobre la ascendencia de los Panzas, «casa gallega —dice— y una de las primeras familias; su fundador fue Roger-Lanza, que hizo fuertes hazañas en la guerra contra moros». En premio a sus servicios, el rey le otorgó la nobleza, en cuyo escudo de armas aparecían unos «bigotes en campo rojo». La actitud de los Duques ante la ingenua credulidad de Sancho no puede ser más cruel, al tiempo que se inserta en las críticas nobiliarias de la época. En la pomposa ceremonia de la investidura con el título de Barón, el otrora sencillo escudero hubo de jurar «defender que ninguno de su familia se dedique a arte u oficio, por honesto que sea, prefiriendo que aumenten el número de holgazanes, vagabundos, inútiles en la República, aun cuando se mueran de hambre». Finaliza la vida del escarnecido y vanidoso rústico de una colosal indigestión, digno remate a la ridícula pretensión de encumbramiento social, cuya sola idea anatematiza el autor de esta durísima sátira.

Cinco años después aparece en Madrid otro libro: *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego Don Quixote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli.* Su autor, Pedro Gatell, que años antes había dado a luz otro libro titulado *La moral de Don Quixote* (1789), dice en el prólogo: «Mi empeño es que se desengañen muchos de los Quijotes y Sanchos del día, y que, lejos de imitar a aquellos dementes y fuera de juicio, los imiten cuerdos y ejemplares». El argumento se repite: Sancho vuelve a la casa de los Duques y al gobierno de su Insula, pero el desenlace es muy distinto, ya que el ingenuo aldeano termina desengañado de la nobleza y del gobierno, «entregándose de nuevo al primitivo destino de guardar cabras o trabajar en el campo». El autor concluye que la resolución de Sancho «es un modelo digno de que le imiten todos los que sirven». Es

(3) V. Cotarelo, «Otro imitador de Cervantes en el siglo XVIII», en *Revista Contemporánea,* 28 de febrero de 1899. Reproducido en *Estudios de historia literaria de España.* Madrid, 1901, I, pp. 52-69.

decir, la intención del novelista no es otra que la defensa a ultranza del orden social establecido: cada clase o estamento deberá mantenerse en su sitio, y la sociedad tendrá la obligación de frenar —ya sea por la sátira, ya por el desengaño— el afán nobiliario del tercer estado.

Es lo que, en ripiosos versos, define como «quijotismo» el poeta Juan Caldevila Bernaldo de Quirós:

Hablo del quijotismo,
o vanidad infame
de no vivir contento
con su destino nadie.

• • •

El español orgullo
—o vanidad se llame—
de querer ser más todos
y todos igualarse...
la causa son y origen
de tantos holgazanes
y vagos sin destino
que inundan los lugares.

• • •

De un menestral el hijo,
que heredó de su padre
un fondo que ha costado
sudores mil y afanes,
en vez, pues, de seguir
su oficio y aplicarse,
en gastar sólo piensa
su herencia y sus caudales
por parecerle indigno
de un joven tan galante
seguir el bajo oficio
de pobres menestrales.

• • •

Un hidalgo de villa,
vanidoso, ignorante,
cuyo vínculo antiguo
treinta pesos no vale,
con sus veinte de censos,
pensiones y gravámenes,
embozado en su capa
en las plazas y calles,
todo el día se encuentra

vomitando linajes
y ejerciendo el empleo
de cerero y paseante;
y aunque se halle andrajoso,
de trampas lleno y hambre,
a la industria y trabajo
no es fácil sujetarle,
por persuadirse impropio
de un héroe de su sangre
arar por sí sus tierras,
sus viñas y sus árboles,
oficio sólo digno
de rústicos patanes...

• • •

Atájense estos daños,
fáciles de enmendarse,
con tal que se destinen
todos según sus clases.

Un poco más allá va la interpretación grotesca de un anónimo poeta, que sólo ve en el héroe cervantino una veleidad altanera digna del mayor reproche. Sus versos aparecieron en el *Diario de Valencia,* el día 29 de diciembre de 1798, con el título *El Don Quijote moderno.* Entresecamos algunos versos significativos:

Entrar en una sala con desprecio
de cuantos hay en ella;
levantar la cabeza y toser recio...

• • •

Mandar con grave imperio
a quien tiene a sus órdenes humilde,
intimarle muy serio
que no le pasará ni aun una tilde...

• • •

Ser egoísta fino,
beber agua a la vista, y detrás vino;
ser veleta de torre,
que, según el aire, así ella corre...

• • •

Si esto haces, Belisardo, no lo dudes,
tendrás siempre la vara de virtudes,
y llegarás de un bote
a ser el más pintado Don Quijote.

No terminan aquí, desde luego, las diversas interpretaciones que del personaje cervantino se hacen en el siglo XVIII. Su locura, por ejemplo, es destacada por el granadino Porcel, quien, al presentar su *Juicio lunático* en la Academia del Buen Gusto (1750) confiesa haberlo tomado por modelo con las siguientes palabras: «Dignamente se intituló [el propio Porcel] El Caballero de los Jabalíes, como Don Quijote el de los Leones, pues en él hallamos el juicio desconcertado y la imaginación viciada, que en aquel manchego puso el señor Cervantes».

Por otra parte, el párroco madrileño y censor del consejo de Castilla, Juan de Aravaca, al aprobar las *Memorias literarias de París,* de Ignacio de Luzán, alaba a Cervantes «porque supo inventar felizmente una obra en que, además de la delicadeza y novedad de los pensamientos... acertó a juntar los caracteres más extraños que pudieran imaginarse, conservando en cada uno el genio, el modo, la locución y las demás circunstancias que le convienen, con tanta perfección y naturalidad que apenas habrá libro más conducente para formar el buen gusto sobre todo». La misma naturalidad, verosimilitud y unidad sicológica de los personajes son puestas de relieve por Cándido María Trigueros en una disertación, comparativa entre el *Telémaco* y el *Quijote,* que presenta en 1761 en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Don Quijote —dice— «siempre que le tocan en su tecla desbarra de un mismo modo... y Sancho, ni aun cuando es elevado a Gobernador pierde su sandia sencillez; siempre tiene cuidado de que no se le olvide el idioma de los necios y el lenguaje que aprendió entre los terrones» (4). El mismo Cadalso, en sus *Cartas marruecas,* insinúa que, por debajo de la apariencia satírica, hay en el *Quijote* «un conjunto de materias profundas e importantes». Al finalizar el siglo, en 1797, aparece en el horizonte de la crítica un nuevo aspecto a destacar, que tiene mucho de interpretación romántica. Me refiero a la visión de Don Quijote como «el más discreto y virtuoso de los hombres», en frase de Quintana.

Hay, pues, un *quijotismo* de Cervantes como el gran novelista satírico, que entusiasma a los intelectuales ilustrados, empeñados en una tarea de reforma literaria y social. Pero hay también, en el reverso del concepto, un *quijotismo* de Don Quijote y Sancho, residuo censurable de pasadas hueras hidalguías que, a toda costa, se quiere eliminar de la nueva sociedad. Este *quijotismo,* con un significado muy diverso del que le dará un siglo más tarde Mesonero Romanos, estaría encarna-

---

(4) V. Francisco Aguilar Piñal, «Un comentario inédito del Quijote en el siglo XVIII», en *Anales Cervantinos,* VIII, 1959, pp. 307-319.

do en el menestral aburguesado con aspiraciones nobiliarias. Esta última postura sería llevada a sus últimas consecuencias en el inédito *Viage de Roberto Montgolfier al País de los Antípodas de la Nueva Zelanda. Fábula instructiva que tiene por objeto el destierro del Quijotismo.* Esta curiosa novela «utópica», con la que el autor, Ramón Bonifaz y Quintano, «intenta imitar a Cervantes», fue rechazada por la censura de la Real Academia de la Historia en 1786 y creo que el original se ha perdido (5).

Fuera de España, en el nuevo siglo, Federico Schlegel descubre un Quijote romántico, que se convierte para los escritores alemanes del XIX en «corifeo del Romanticismo» y representante fiel de la filosofía idealista. «Don Quijote —ha dicho Friedrich Schürr— es un romántico que quiere resucitar un mundo ideal hundido y vivirlo dentro de sí», quien añade: «La parodia literaria de los libros de caballerías no es lo esencial de la novela... El quijotismo, como deseo de vivir un ideal literario u otro en la realidad... procedía de una actitud fundamentalmente romántica del poeta mismo». (6) Actitud crítica que es compulsada y confirmada por los románticos franceses, desde Viardot, Mérimée o Gautier hasta Victor Hugo primero, y por los grandes maestros del realismo después (Stendhal, Balzac, Flaubert, etc.). (7) El propio Menéndez Pelayo, entre nosotros, afirma que lo que provoca la locura de Don Quijote es su «individualismo anárquico», que no es sino el aspecto negativo del *quijotismo.*

Sea como fuere, los siglos XVIII y XIX son asiduos lectores del *Quijote,* obra en la que cada individuo, según su ideología, encuentra alguna resonancia que le es propia. El reformador ilustrado verá en el hidalgo un debelador de fantasías y defectos sociales; el crítico neoclásico, la unidad sicológica del personaje, fiel a sí mismo y a sus profundas convicciones; el liberal romántico, un enamorado caballero y un paladín del idealismo. Aún no se había llegado a la uniformidad de la crítica ni a las profundas lecciones humanísticas de la gran parodia cervantina. Pero el camino estaba ya siendo desbrozado en el siglo XVIII, el gran siglo del *Quijote.* Parodia literaria-utopía social. Estos son los dos polos sobre los que bascula la crítica española ilustrada. Primer eslabón de una cadena de fervores incondicionales que, sin solución de continuidad, llega hasta nuestros días.

---

(5) Se conserva el expediente en el Archivo Histórico Nacional, sec. Consejos, leg. 5552 (104).

(6) Friedrich Schürr, «Cervantes y el romanticismo», en *Anales Cervantinos,* I, 1951, p. 46.

(7) J.J.A. Bertrand, «Génesis de la concepción romántica de D. Quijote en Francia», en *Anales Cervantinos,* III, 1953, pp. 1-41 y IV, 1954, pp. 41-76.

«GARCÍA DE LA HUERTA Y EL 'ANTIESPAÑOLISMO' DE GREGORIO MAYANS» *

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

García de la Huerta (1734-1787) es presentado en la mayoría de los manuales como el autor de la tragedia *Raquel* (1) y el protagonista de la polémica desatada por la publicación de su *Theatro Hespañol* (2). Ambas obras marcan los puntos culminantes de las dos fases de su conflictiva trayectoria literaria y personal, dividida por el largo destierro sufrido

---

*Este artículo es un adelanto de uno de los apartados de mi Tesis Doctoral que versa sobre la polémica figura de Vicente García de la Huerta.

(1) Aunque la obra fue publicada por primera vez en *Obras poéticas de...*, I, Madrid, Antonio Sancha, 1778, págs. 9-103, la fecha de redacción es 1766.

(2) *Theatro Hespañol,* Madrid, Imp. Real, 1785, 16 vols.

(3) Véase especialmente «*Raquel* et l'anti-absolutisme», en *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín,* Tarbes, 1970, págs. 275-370; «La *Raquel* de Huerta y la censura», en *H.R.,* XLIII (1975), págs. 115-139.

Sobre la misma tragedia también destacan los siguientes trabajos: Ph. Deacon, «García de la Huerta, *Raquel* y el motín de 1766», *B.R.A.E.,* LVI (1976), págs. 369-387 y Russell P. Sebold, «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», en *El rapto de la mente,* Madrid, 1970, págs. 235-254.

en Orán. La citada tragedia ha sido ampliamente analizada, sobre todo en los siempre sugestivos trabajos del profesor R. Andioc (3). Pero la polémica desatada por la peculiar colección teatral de Huerta apenas ha contado con observadores tras la tajante sentencia de Menéndez Pelayo (4). La mezcla de cuestiones estéticas con otras de índole personal, la acumulación de críticas reiterativas sobre temas no siempre trascendentes y la debilidad teórica de Huerta han alejado a la crítica de una polémica intensa y agresiva. Sin pretender reivindicar lo condenado por un justo olvido, es indudable que el *Theatro Hespañol* posee elementos significativos para la dialéctica teatral e ideológica de la época (5). De otro modo no se explicaría la participación de figuras como Samaniego, Forner, Jovellanos, Joaquín Ezquerra, Trigueros, Leandro Fernández de Moratín y otros en una polémica donde la cuestión teatral derivó irremediablemente hacia un enfrentamiento más amplio.

La significativa fecha de 1785 y la consideración del teatro como catalizador de la lucha ideológica favorecieron sin duda el ambiente polémico creado por el *Theatro Hespañol.* Desde que Blas Nasarre prologara en 1749 una edición del teatro cervantino (6), fueron numerosos los autores que con variable fortuna se ocuparon de nuestra dramaturgia en un acentuado tono crítico o apologético. Las figuras de Romea y Tapia, Erauso y Zavaleta, Nicolás Fernández de Moratín, Clavijo y Fajardo y otros son referencias ineludibles en la trayectoria de la polémica teatral española. La obra de Huerta se podría analizar, pues, como un nuevo episodio de este enfrentamiento, que a menudo sobrepasó los límites de la preceptiva dramática. Pero, en nuestra opinión, el *Theatro Hespañol* sólo es comprensible partiendo del ambiente xenófobo creado alrededor de 1785.

El Prólogo que Huerta redactó para su colección es una suma contradictoria de actitudes estéticas (7). El único hilo conductor es la defensa a ultranza de lo español y el ataque desmesurado a toda crítica o comentario proveniente del extranjero. Los argumentos esgrimidos siempre están en función de demostrar por cualquier medio este maniqueo plan-

---

(4) «El que no quiera conocer el teatro español guíese por la colección de Huerta», *Historia de las ideas estéticas en España,* III, C.S.I.C., 1962, pág. 320.

(5) Nuestra citada investigación nos ha permitido considerar esta polémica como un punto de referencia básico en la configuración y definición del grupo neoclásico.

(6) *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra (...) con una Disertación o Pólogo sobre las Comedias de España,* Madrid, Antonio Marín, 1749, 2 vols.

(7) Véase Robert E. Pellisier, *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII th. Century,* Standford University, 1918, pág. 142.

teamiento. Lógicamente, la xenofobia llevaba a Huerta a posturas distantes del Neoclasicismo, movimiento muy crítico con respecto a la tradición teatral española. El análisis detenido del citado Prólogo revela algunos matices, pero es indudable que la defensa apasionada y xenófoba de nuestro teatro prevalece sobre cualquier consideración estética. Huerta supo captar un momento histórico muy sensibilizado, en donde las contestaciones a las críticas foráneas dieron lugar a un auténtico alud de apologistas perdidos actualmente en un olvido comprensible (8).

Este contexto posibilita los ataques de Huerta contra Napoli-Signorelli, Voltaire, Du Perron de Castera, Linguet y otros autores extranjeros que habían examinado nuestro teatro con diversa fortuna. Si partimos del principio de que para Huerta la envidia y la crítica eran conceptos sinónimos (9), ya podemos imaginar el cariz de sus diatribas, dirigidas con especial énfasis contra Voltaire (10). Sin embargo, los autores españoles que ya por entonces habían mostrado una actitud crítica con respecto al teatro español son olvidados por Huerta (11). Ello obedece, en nuestra opinión, a un deseo de reforzar el esquema maniqueo ya citado presentando una supuesta homogeneidad frente a los extranjeros.

Todo lo anterior es fácilmente observable, aunque no siempre haya sido tenido en cuenta por una crítica que por lo general ha realizado un análisis poco contextualizado del *Theatro Hespañol* (12). Sin embargo, encontramos en el Prólogo un dato hasta ahora olvidado. El único autor

---

(8) La actitud de Huerta mostrada en el *Theatro Hespañol* no se puede considerar aislada, ni mucho menos como fruto de una demencia pasajera, tal y como ha pretendido la crítica.

(9) «...y sea lo que quisiere del juicio de los demás, en el mío siempre serán sinónimos los nombres de Crítico, Satírico y Envidioso» *(Lección Crítica a los lectores del papel intitulado 'Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián'*, Madrid, Imp. Real, 1785, pág. XXXI.)

(10) Huerta califica a Voltaire como «...ingenio audaz y bullicioso, que se juzgaba degradado siempre que no se producía con novedad, aunque fuese a pesar de su mismo conocimiento» (Prólogo, pág. LXXXIII).

(11) La única excepción es Blas Nasarre, ante el cual Huerta mantiene una actitud paradójica. Comienza calificándole como «inicuo censor de Calderón» (Prólogo, pág. X), pero le defiende por haber rebatido a Du Perron de Castera (véase *ibid.*, pág. CLXIV). En Huerta, la defensa de lo español hace desaparecer cualquier diferencia que pudiera existir entre los mismos críticos españoles.

(12) No existe ningún estudio concreto sobre la colección teatral de Huerta, aunque sea citada a menudo. Nuestro trabajo de investigación actualmente en curso pretende subsanar esta laguna en el contexto polémico de los últimos años del autor (1783-1787).

español atacado veladamente por Huerta es Gregorio Mayans, muerto en 1781. La acusación, en la que no se cita el nombre del erudito, es muy simple: toda crítica de nuestra cultura conduce al «antiespañolismo» (13).

No se puede hablar de casualidad en la elección de una figura tan significativa como la del erudito valenciano, el cual ya había recibido parecidas acusaciones desde 1737 (14). La amplitud de miras, el deseo de intercambio cultural, el rigor científico y humanístico, la independencia y otros rasgos hacen de Mayans la perfecta antítesis de un espíritu xenófobo. Sus detractores fueron muy numerosos en una época teñida de tinieblas a pesar de los calificativos puestos por los historiadores. La amplia bibliografía de A. Mestre y V. Peset (15) es lo suficientemente elocuente sobre estos temas, excusándonos el tener que hacer cualquier comentario acerca de la valoración que nos merece la figura de Mayans.

Tras la aparición del Prólogo del *Theatro Hespañol,* los folletos a favor o en contra se sucedieron con inusitada intensidad. Huerta contestó violentamente a Samaniego en su ya citada *Lección Crítica...,* auténtica diatriba que acabó concitando las iras de sus detractores a causa del duro ataque dirigido contra el «envidioso» Cervantes (16). Las pocas nove-

---

(13) Huerta cita en el Prólogo como «bajeza y alevosía» una Dedicatoria de un autor español en la que se decía que era necesario pasar los Pirineos para hallar a quien dedicar una obra en latín (ver págs. CLVII-CLVIII). Al reimprimir el Prólogo en *La Escena Hespañola defendia en el Prólogo del Theatro Hespañol de ... y en su Lección Crítica ...,* Madrid, Hilario Santos, 1786, señala que Mayans era el autor de dicha Dedicatoria (ver págs. CXVI-CXVII). No obstante, suponemos que el anterior anonimato era muy relativo en los círculos literarios de la época, máxime si tenemos en cuenta que en la página CLIX del Prólogo se cita a Mayans.

A. Mestre nos indica que dicha Dedicatoria, que corresponde a la obra del valenciano titulada *Epistolarum libri sex,* estaba dirigida al cardenal Hércules Fleury —primer ministro de Luis XV— y molestó por su contenido a ciertos grupos literarios y políticos de la época (véase *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del siglo XVIII,* Valencia, 1970, pág. 377, n. 35). Mayans se defendió de tales acusaciones en su fundamental carta, fechada el 26 de agosto de 1747, dirigida a Asensio Sales y que encontramos reproducida en A. Mestre, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1669-1781),* Valencia, 1968, págs. 478-483.

El comentario hecho por el erudito sobre la decadencia de los estudios latinos en nuestro país, y que Huerta utiliza demagógicamente, es comprensible dada la preparación de Mayans como latinista, lo que le llevó a criticar el mal uso de dicha lengua en los púlpitos y universidades (véase A. Mestre, *Ilustración y reforma...,* pág. 41).

(14) Véase Javier Cruzado, «La polémica Mayans-*Diario de los Literatos.* Algunas ideas gramaticales y una cuestión estética», en *B.B.M.P.,* XXI, 2 (1945), págs. 133-151.

(15) V. Peset, *Gregorio Mayáns i la cultura de la Il.lustració,* Valencia, 1976.

(16) *Lección Crítica...,* pág. XXX.

dades que encontramos en las reimpresiones del citado Prólogo o en la misma *Lección Crítica...* se limitan a favorecer la polémica personal en detrimento de la discusión estética, que pasa a un lamentable segundo plano. Fruto de esta tendencia es la nueva y velada acusación contra Mayans por haber colaborado con Voltaire. A pesar de su considerable extensión, creemos oportuno reproducir lo escrito por Huerta porque nos revelará la forma en que con su peculiar enfoque desfiguró el sentido de la relación entre el filósofo francés y Mayans:

> Una de las más célebres tragedias de Pedro Corneille es el *Heraclio* [...] Créese con bastante fundamento que este trágico francés imitó algunos pasajes de la comedia de Calderón intitulada *En esta vida todo es verdad...* [...] Propúsose Voltaire no averiguar la verdad, porque estas averiguaciones no le eran geniales, sino buscar razones con que desfigurarla. Para eso, valiéndose del Abate Beliardi (17) [...] remitió a esta Corte en el año 1763 cierta especie de interrogatorio para que por su contexto se recogiesen algunas épocas y noticias que exigía para la comentación del *Heraclio* [...] Yo fui acaso de los primeros a quienes se intentó encargar estas averiguaciones, a lo que hallé conveniente negarme, previendo el triste uso que había de hacerse de mis noticias y trabajo. Con este motivo mejoró de mano el encargo, (no de fortuna) que, según parece, se fio a D. Gregorio Mayans, el cual, por lo que el mismo Voltaire afirma en la Prefación de esta Tragedia y por otras especies, que en ella se advierten, no sólo le envió un ejemplar de la Comedia de Calderón, sino también le comunicó en desempeño del encargo algunas anécdotas, que, si fueron exactas, tuvieron la desgracia de haber aparecido en aquella obra muy ridículamente desfiguradas, pues no es creíble que Mayans incurriese en los absurdos que se hallan en la Disertación del comentador sobre la expresada Comedia (18).

Vemos, pues, que la acusación es velada, al igual que la comentada en la nota 13. Huerta no acusa directamente al erudito por «antiespañol», incluso en algunas frases le reconoce su valía intelectual, pero la intención que subyace en el anterior comentario es clara.

La xenofobia de Huerta rechazaba cualquier tipo de intercambio con autores extranjeros, pues —según él— sólo se conseguía colaborar en

---

(17) Sobre Beliardi, véase Didier Ozanam, «Les débuts de l'Abbé Beliardi en Espagne», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* T.V. (1969), págs. 343-361.

(18) *Lección Crítica...,* págs. LX-LXI.

una campaña de descrédito contra nuestro país. Esta actitud no sólo se enfrenta con la mantenida por Mayans —uno de los más importantes ejemplos de intercambio cultural con autores extranjeros (19)—, sino con la de la mayoría de los ilustrados. Estos se suelen mostrar abiertos a las corrientes foráneas sin perder por ello el sentimiento patriótico. Pocos españoles del siglo XVIII tendrán este último tan presente como Jovellanos y, sin embargo, son conocidísimos sus intercambios con autores extranjeros, aunque a menudo no estuviera de acuerdo con ellos. Lo mismo sucede con Mayans quien, como dice A. Mestre, «...era un buen español, pero no un nacionalista fanático» (20). Precisamente es ese fanatismo, portador de evidentes connotaciones ideológicas, el punto que separa tajantemente al valenciano y a Huerta en el tema que nos ocupa. Mayans no parte de prejuicios xenófobos a la hora de enjuiciar nuestra cultura, sino que intenta evaluarla con realismo y verdadera preocupación por su defensa. Si en 1747 se preguntaba:

> ¿De qué sirve gritar España, España, sin atender al descubrimiento de los males públicos y mucho menos de su remedio? (21).

es porque en su actitud consecuente planteaba una dura crítica a ese fanatismo xenófobo —del que Huerta es partícipe, aunque no en la misma medida que otros autores verdaderamente ultramontanos— que intentó ahogar los deseos reformistas de nuestros ilustrados.

No obstante, conviene volver al episodio de la relación entre Mayans y Voltaire para conocer en qué medida fue desfigurado por nuestro autor, pues —como dice V. Peset— esta relación breve e intensa ha sido objeto de visiones muy parciales por parte de todos aquellos que la han tratado (22). El mismo autor reproduce una carta, fechada el 28 de mayo de 1756, del editor suizo de Voltaire, Cramer, en la que se demuesta que éste sirvió de enlace entre el francés y Mayans (23). Cuatro años después el filósofo galo hacía patente su admiración por el erudito valenciano en una nueva carta, por lo que —según V. Peset—

---

(19) Véase A. Mestre, *Ilustración y reforma...*, pág. 60.
(20) *Historia, fueros y actitudes...*, pág. 421.
(21) Citado en *ibid.*, pág. 414.
(22) *Op. cit.*, pág. 181. Este episodio también fue comentado por M. Cervino, «Voltaire y Mayans», *Sociedad Española de Excursiones,* Madrid, Boletín 7 (1899), págs. 172-175.
(23) Véase *op. cit.*, págs. 181-182.

...no es d'estranyar que, quan en 1761 es trobava ocupat en un comentari de Corneille, del qual es proposava fer una bona edició crítica, Voltaire recorregués a Mayáns (24).

Pero lo más curioso es que este episodio, que tan sólo constituye un fructífero intercambio cultural, es ajeno a la consulta que Voltaire envió a Madrid a través del abate Beliardi. La cronología resulta inequívoca. Las relaciones entre el filósofo y Mayans se centran, en lo que se refiere a este episodio, entre 1761 y 1762, mientras que la consulta a la que hace referencia Huerta tuvo lugar, según él, en 1763 y, según V. Peset, en 1764 (25). En ambos casos se demuestra que la versión dada por el autor del *Theatro Hespañol* es falsa. Algo de su natural soberbia encontramos en atribuirse el haber desechado lo que Mayans se había aprestado a tomar, pero —sobre todo— vemos la clara intención de denigrar a una figura que simbolizaba una actitud totalmente opuesta a la suya (26).

Juan Pablo Forner, el principal detractor de Huerta, defendió a Mayans de las veladas acusaciones arriba comentadas (27). Aparte de la polémica mantenida entre los dos autores extremeños, no nos debe sorprender el hecho de que el apasionado apologista (28) apoyara a un autor acusado de «antiespañolismo». El imprescindible estudio de François Lopez sobre el sempiterno polemista (29) demostró la profunda relación existente entre el grupo de eruditos levantinos capitaneados por Mayans y el pensamiento de un Forner complejo y, afortunadamente, alejado del falso «cliché» propiciado por la crítica.

---

(24) *Ibid.*, págs. 182-183.

(25) *Ibid.*, pág. 184.

(26) No pretendemos afirmar que Huerta tergiversara intencionadamente los hechos, pues —*aparte de desconocer probablemente la verdadera relación entre Voltaire y* Mayans— creemos que su error proviene de haber tomado el agradecimiento a este último escrito por el filósofo en su edición del teatro de Corneille como prueba de que Mayans contestó a la consulta del abate Beliardi. Pero la intención que señalábamos la vemos, no obstante, en el mismo hecho de no verificar las pruebas antes de lanzar la acusación.

(27) Recordemos que también en las *Exequias de la lengua castellana* Forner elogió repetidamente la labor de Mayans, presentándolo como el más destacado hombre de letras de su siglo (véase ed. de P. Saínz Rodríguez, Madrid, 1924, págs. 55 y ss.).

(28) Un apologista que, en su polémica contra Huerta, no duda en afirmar lo siguiente: «No dañan menos a la Patria los que se obstinan en patrocinar hasta sus defectos, que los que se arrojan por ignorancia o malignidad a defraudarla de sus verdaderas glorias» (*Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado Don Vicente García de la Huerta (...)*, Madrid, Imp. Real, 1786, pág. 81).

(29) *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII siècle,* Burdeos, 1976.

Con una lógica implacable, característica de todos los textos que escribió contra Huerta, Forner desmonta la débil argumentación utilizada por éste, demostrando que era contradictoria y carente de pruebas mínimamente sólidas (30). Huerta no contestó, pero su hermano José, jesuita expulso, secundó la acusación de antiespañolismo vertida contra Mayans. En una de sus manuscritas *Cartas desde Ytalia* (31), critica la postura mantenida por el valenciano ante la decadencia de nuestra abogacía. José García de la Huerta piensa, con el afán de reivindicar lo español tan extendido entre los jesuitas expulsos, que la realidad de nuestros abogados es muy distinta y que Mayáns

> Con estas y otras no menos galantes expresiones expone a la risa de los que saben poco, y lo que es peor, de los italianos preocupados contra las cosas de España, un gremio de Sabios tan distinguido (32).

Idéntico significado tiene la protesta de José García de la Huerta ante la crítica de Mayans contra la decadencia del estudio de las lenguas clásicas en España (33). Se trata en ambos casos de rechazar posturas como la del erudito valenciano, pues los hermanos Huerta, al igual que tantos otros apologistas de entonces, pensaban que con ellas se daban argumentos para alimentar la «leyenda negra» de nuestro país (34).

En definitiva, vemos que este breve episodio polémico viene a confirmar posturas ya conocidas. La xenofobia de Huerta, presente incluso en *Raquel,* tergiversa tanto sus actitudes estéticas como las noticias y acusaciones insertas en el *Theatro Hespañol.* El apologismo tan extendido alrededor de 1785 justifica o hace comprensible que, una vez muerto, Mayans fuera discutido de nuevo por haber mantenido posturas críticas ante nuestra realidad cultural. El espíritu polémico llevó a Huerta a enfrentarse con Voltaire, Cervantes, Mayans y otros en un contexto que no permite seguir hablando de «demencias» o de «pérdidas del buen gusto», ya que la xenofobia fue un mal colectivo excesivamente extendido entre nuestros literatos del siglo XVIII.

---

(30) *Fe de Erratas del Prólogo del Teatro Español que ha publicado Don Vicente García de la Huerta,* B.N.M., Ms. 9.587, fols. 191r-193v.

(31) B.N.M., Ms. 6.482-6.483.

(32) B.N.M., Ms. 6.482, fol. 39r.

(33) *Ibid.,* fol. 59r.

(34) El jesuita expulso reconoce la valía de Mayans como erudito, pero le critica que por «huir del vicio de la nacionalidad» se incline al extremo contrario y que «por celo de promover al más alto grado la literatura entre los españoles, dice de ellos tal cual cosa sin el debido funtamento» (véase B.N.M., Ms. 6.482, fol. 54r). No obstante, observamos en las referidas cartas de José García de la Huerta, todavía sin estudiar, una actitud algo menos xenófoba que la mantenida por su hermano en el *Theatro Hespañol.*

PRAGMÁTICA Y SINTAXIS PRAGMÁTICA DEL DIÁLOGO LITERARIO. SOBRE UN TEXTO DRAMÁTICO DEL DUQUE DE RIVAS

Tomás Albaladejo
Universidad de Alicante

1. El diálogo es una unidad lingüística fundamental; es estructura comunicativa primaria, puesto que constituye la realización de la comunicación lingüística en grado pleno. Frente al diálogo, el monólogo es una estructura comunicativa secundaria y derivada (1); sin embargo, el monólogo tiene implícitamente una dimensión dialogística en tanto en cuanto establece una relación entre dos o más personas comunicantes y, como indica Vološinov, porque, en potencia, una expresión con carácter de monólogo forma parte de una cadena de monólogos que alternativa y sucesivamente se ofrecen respuestas unos a otros (2).

Estudio en este artículo las características del diálogo de texto literario en relación con las del diálogo de texto no literario, y explico la situación de las estructuras de diálogo de texto literario en la armazón de la TeSWeST ampliada II, modelo lingüístico-textual que he construido como desarrollo de la TeSWeST de János S. Petöfi (3).

2. En un artículo anterior he distinguido entre estructura comunicativa textual interna y estructura comunicativa textual externa (4). En dicho trabajo me he ocupado de los textos explícitamente dialogísticos, dentro de cuyo conjunto he separado los textos de diálogo normal y los textos de diálogo inserto (5); estos últimos pueden ser literarios y no literarios. Distingo, a propósito de los textos no literarios, entre aquellos que son emitidos por escrito, es decir, a través del eje visivo-estable de la comunicación, y aquellos que son emitidos oralmente, esto es, por el eje acústico-momentáneo de la comunicación (6).

2.1. Las personas que toman parte en el diálogo son los interlocutores; cada uno de éstos es productor y receptor de modo alternativo. El papel de productor es sucesivamente desempeñado por los diferentes participantes en el diálogo, si bien en algunos casos puede haber más

---

1. Cfr. Valentin N. Vološinov (Michail Bachtin), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 (versión original rusa publicada en 1930), pp. 83 y ss.; Kenneth L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior,* La Haya, Mouton, 2ª ed. revisada, 1976, p. 442; Robert E. Longacre, *An Anatomy of Speech Notions,* Lisse, De Ridder, 1976, pp. 165 y ss. Sobre el diálogo cfr. también: Floyd W. Matson y Ashley Montagu (eds.), *The Human Dialogue. Perspectives on Communication,* Nueva York, The Free Press, 1967; Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica,* Turín, Einaudi, 1968 (primera versión original rusa publicada en 1929; segunda versión rusa, ampliada y reelaborada, publicada en 1963), Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique,* París, Seuil, 1981; Jan Mukařovský, «K. Čapek's Prose as Lyrical Melody and as Dialogue» (versión original checa publicada en 1939), en: Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, Georgetown University Press, 1964, pp. 133-149; Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual,* Barcelona, Planeta, 1975, 3ª ed. (publicado por primera vez en 1970), pp. 41 y ss.; Dieter Wunderlich, «Unterrichten als Dialog» (publicado por primera vez en 1969), en: Wolfgang U. Dressler (Hrsg.), *Textlinguistik,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 91-105; Thomas P. Klammer, «Foundations for a Theory of Dialogue» en: *Poetics,* 9, 1973, pp. 27-64; Zellig S. Harris, «Discourse Analysis», p. 3, en: *Language,* 28, 1952 (reimpresión, 1964), pp. 1-30; Brigitte Schlieben-Lange, *Linguistiche Pragmatik,* Stuttgart, Kohlhammer, 1975, pp. 14 y ss.; János S. Petöfi, «Aspects of the Semantic Interpretation of Dialogue», contribución a la conferencia «Pragmatics of Dialogue», marzo de 1977, Montreal, mecanografiado; János S. Petöfi, «Dialogues and Some Methodological Aspects of their Semantic Interpretation», en: Wolfgang U. Dressler y Wolfgang Meid (eds.), *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists,* Viena, 28 de agosto - 2 de septiembre de 1977, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 1978, pp. 563-567; Jared Bernstein y Kenneth L. Pike, «The Emic Structure of Individuals in Relation to Dialogue», en: Teun A. van Dijk y János S. Petöfi (eds.), *Grammars and Descriptions,* Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1977, pp. 1-10: Teun A. van Dijk, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso* (con introducción de Antonio García Berrio), Madrid, Cátedra, 1980 (versión original inglesa publicada en 1977), pp. 209-212, 332 y ss.; Teun A. van Dijk, *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung,* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980 (versión

de una persona hablando al mismo tiempo; los papeles de receptores son desempeñados por las personas que escuchan. El esquema más simple de diálogo es el de aquél en el que participan sólo dos interlocutores; la expresión lingüística del primero que habla —primer productor— es recibida por la persona que escucha —primer receptor—, la cual a su vez produce otra, actuando entonces como segundo productor, mientras que el primer productor desempeña entonces el papel de segundo receptor. Este proceso comunicativo de intercambio continúa hasta el fin del diálogo.

2.2. Las características de los textos de diálogo normal (7) son las siguientes:

(a) Poseen dos o más productores externos (8), es decir, productores situados en la estructura comunicativa textual externa.

---

original holandesa publicada en 1978), pp. 221 y ss.; Bennison Gray, *The Grammatical Foundations of Rhetoric,* La Haya, Mouton, 1977, pp. vii-xvii, 3 y ss.; Klaus Hölker, «Logic of Dialogue», en: János S. Petöfi (ed.), *Logic and the Formal Theory of Natural Language. Selective Bibliography,* Papiere zur Textlinguistk, 10, Hamburgo, Buske, 1978, pp. 279-284; Tomás Albaladejo, «Struttura comunicativa testuale e proposizioni performativo-modali», en: *Lingua e Stile,* 17, 1, pp. 113-159. En relación con el diálogo, cfr. además: Emanuel A. Schegloff, «Sequencing in Conversational Openings» (publicado por primera vez en 1968), en: John Laver y Sandy Hutcheson (eds.), *Communication in Face to Face Interaction,* Londres, Penguin, 1972, pp. 374-405; Emanuel A. Schegloff y Harvey Sacks, «Opening up Closings», en: *Semiotica,* 8, 1973, pp. 289-327; Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff y Gail Jefferson, «A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation», en: *Language,* 50, 4, 1974, pp. 696-735; Emanuel A.Schegloff, «On Some Questions and Ambiguities in Conversation», en: Wolfgang U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics,* Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1977, pp. 81-102; María Luisa Gurruchaga, «Análisis de una secuencia conflictiva en una discusión radiofónica», en: *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras,* 38, 2, 1979-1980 (ed. 1981), pp. 209-221; Erland Hjelmquist, «Discourse Processes in Dyadic Communication», en: *Journal of Pragmatics,* 6, 1982, pp. 25-38. Estrechamente conectado con la teoría del diálogo se encuentra el estudio de la estructura pregunta-respuesta; a este propósito cfr. Harvey B. Sarles, «An Examination of the Question-Response System in Language», en: *Semiotica,* 3, 1970, pp. 79-101; Gerold Stahl, «Un dévelóppement de la logique des questions», en: *Revue Philosophique de la France et de l'étranger,* 1963, pp. 293-301; Rudi Conrad, *Studien zur Syntax und Semantik von Frage und Antwort,* Studia Grammatica, 19, Berlín, Akademie, 1978; Roland Hausser y Dietmar Zaefferer, «Questions and Answers in a Context-dependent Montague Grammar», en: Franz Guenthner y Siegfried J. Schmidt (eds.), *Formal Semantics and Pragmatics for Natural Languages,* Dordrecht, Reidel, 1979, pp. 339-358; Klaus Hölker, «Logic of Questions», en: János S. Petöfi (ed.), *Logic and the Formal Theory...,* cit, pp. 272-278; Günther Grewendorf, «Answering as Decision Making: A New Way of Doing Pragmatics», en: Herman Parret, Marina Sbisà y Jef Verschueren (eds.), *Possibilities and Limitations of Pragmatics,* Amsterdam, John Benjamins, 1981, pp. 263-284.

2. Cfr. Valentin N. Vološinov, *El signo ideológico...,* cit., pp. 92 y 118.

(b) Los interlocutores son productores y receptores externos.

(c) Estos textos no están dirigidos a receptores diferentes de los propios interlocutores, excepto en los casos de debates, coloquios ante un auditorio, etc.

(d) Los interlocutores cuyas expresiones constituyen estos textos comunican entre sí directa y conscientemente; es decir, son ellos mismos quienes se hacen llegar sus expresiones, y son conscientes de la recepción de las mismas.

(e) Las expresiones que constituyen el texto de diálogo son expresiones reales, son efectivamente realizadas en la comunicación que llevan a cabo los interlocutores.

2.3. Los textos no literarios de diálogo inserto emitidos por escrito, esto es, los textos de diálogo inserto de entrevista de emisión escrita (9), tienen estas características:

---

3. A propósito de la TeSWeST (*Text*-*S*truktur *W*elt-Struktur *T*heorie, teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo), cfr. János S. Petöfi, «Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts», en: János S. Petöfi y Hannes Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar,* Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 205-275; János S. Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte,* Papiere zur Textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske, 1975; János S. Petöfi, «Una teoría formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural» (versión original inglesa publicada en 1978) en: János S. Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación, 1979, pp. 127-145; János S. Petöfi, «Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo», en: János S. Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística...,* cit., pp. 147-189; János S. Petöfi, «Léxico, conocimiento enciclopédico, teoría del texto», (versión original inglesa publicada en 1976), en: János S. Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística...,* cit., pp. 215-242; János S. Petöfi, «Interpretazione e teoria del testo», en: *Interpretazione e contesto. Atti del I Colloquio sulla interpretazione,* Macerata, 19-20 de abril de 1979, Macerata, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, 1979, pp. 21-43.

En la TeSWeST ampliada I he separado una parte general del modelo lingüístico-textual y un componente de representación; cfr. mi artículo «Aspectos del análisis formal de textos», en: *Revista Española de Lingüística,* 11, 1, 1981, pp. 117-160. La TeSWeST ampliada II contiene un componente de pragmática textual y un componente de representación pragmática textual; cfr. Tomás Albaladejo, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», en: *Lingua e Stile,* 18, 1, 1983, pp. 3-46.

De gran interés en relación con el desarrollo del modelo de Petöfi son los trabajos siguientes: János S. Petöfi, «La struttura della comunicazione in Atti 20, 17-38», en: *Interpretazioni e Strutture. Le strutture del discorso di Paolo a Mileto. II Colloquio sulla In-*

(a) Son textos de discurso referido (10); poseen un solo productor externo, el entrevistador, que recoge las expresiones de dos o más productores reales, por lo que podría hablarse, a propósito de estos textos, de dos o más productores externos efectivos, aunque sólo uno de éstos, el entrevistador, es formalmente productor externo.

(b) Los interlocutores (entrevistador y entrevistado) son productores internos (11), estando por tanto incluidos en la estructura comunicativa textual interna; pero el entrevistador es también productor externo del texto y está situado, junto con los lectores, que son receptores externos, en la estructura comunicativa textual externa.

(c) Estos textos, como conjuntos de expresiones de más de un productor, están dirigidos a receptores diferentes de los propios interlocutores, a los lectores de las entrevistas.

(d) Los interlocutores cuyas expresiones constituyen estos textos comunican directa y conscientemente entre sí, e indirecta y conscientemente a los receptores de los textos. La índole indirecta de la comunica-

---

terpretazione, Macerata, 27-29 de marzo de 1980, Turín, Marietti, 1981, pp. 103-157; János S. Petöfi, «Kommunikationstheorie, Theorie der Textinterpretation, Aspekte einer Repräsentationssprache», en: Käthi Dorfmüller-Karpusa y János S. Petöfi (Hrsg.), *Text, Kontext, Interpretation. Einige Aspekte der texttheoretischen Forschung,* Papiere zur Textlinguistik, 35, Hamburgo, Buske, 1981, pp. 1-28; Wolfgang Heydrich y János S. Petöfi, «Pragmatic Considerations withing a Text-theoretical Framework», en: Herman Parret, Marina Sbisà y Jef Verschueren (eds.), *Possibilities...,* cit., pp. 313-330.

La TeSWeST, y la TeSWeST ampliada I y la TeSWeST ampliada II son modelos lingüístico-textuales semióticos, por lo que se ocupan de los aspectos pragmáticos, sintácticos y semánticos de los textos de lengua natural. Sobre la división de la semiótica, cfr. Charles Morris, «Foundations of the Theory of Signs» (publicado por primera vez en 1938), pp. 21-23 y 63-64, en: Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs,* La Haya, Mouton, 1971, pp. 13-71.

4. Cfr. Tomás Albaladejo, «Struttura comunicativa...», cit., p. 114.
5. Cfr. *ibidem,* pp. 123 y ss.
6. Cfr. *ibidem.* pp. 134 y ss. Sobre los ejes visivo-estable y acústico-momentáneo, cfr. Luigi Heilmann, «Premesse storiche», p. 14, en: Luigi Heilmann y Eddo Rigotti (a cura di), *La linguistica: aspetti e problemi,* Bolonia, Il Mulino, 1975, pp. 13-34; Luigi Heilmann, «Problemi grafici del ladino fassano. Analisi e proposte», pp. 58-59, en: *Mondo Ladino,* Quaderni 1-c, La Lingua, 1978, pp. 57-71.
7. Cfr. «Struttura comunicativa...», cit., pp. 124-126.
8. Cfr. *ibidem,* p. 116.
9. Cfr. *ibidem,* pp. 126-131 y 134-137.
10. Valentin N. Vološinov, *El signo ideológico...,* cit, pp. 143 y ss.
11. Cfr. «Struttura comunicativa...», cit., p. 119.

ción a los lectores viene dada por el hecho de que las expresiones del entrevistador y del entrevistado son ofrecidas a los receptores externos por el entrevistador, productor externo. La comunicación a los lectores es consciente porque los interlocutores saben que sus expresiones serán recibidas por aquéllos.

(e) Las expresiones que forman estos textos de diálogo son reales.

2.4. Los textos no literarios de diálogo inserto emitidos oralmente, es decir, los textos de diálogo inserto de entrevista de emisión oral (12), poseen las siguientes características:

(a) Tienen dos o más productores externos.

(b) Los interlocutores son productores y receptores externos y están integrados, juntamente con los destinatarios de la entrevista, en la estructura comunicativa textual externa, y también son productores y receptores internos, formando parte de la estructura comunicativa textual interna. El entrevistador ofrece al auditorio su propia expresión de productor interno y el entrevistado hace otro tanto con su expresión de productor interno.

(c) Son textos dirigidos a receptores externos diferentes de los propios interlocutores.

(d) Los interlocutores comunican directa y conscientemente entre sí, y directa y conscientemente a los receptores externos, que escuchan la entrevista. La comunicación con los oyentes es directa porque no hay ninguna persona que actúe como intermediario comunicativo y que traslade, por tanto, las expresiones a aquéllos, y es consciente porque los interlocutores saben que sus expresiones llegan a dichos receptores externos diferentes de ellos mismos.

(e) Están constituidos por expresiones reales.

2.5. Los textos literarios de diálogo inserto, que, en cuanto textos literarios, pueden ser dramáticos, narrativos y líricos (13), se diferencian de todos los demás tipos de textos de diálogo, considerados globalmente. Sus características son las siguientes:

---

12. Cfr. *ibidem,* pp. 137-142.

(a) Poseen un solo productor externo, formal y efectivo, que es el autor del texto. En esto se diferencian de los textos de diálogo normal, que tienen más de un productor externo, así como de los textos no literarios escritos de diálogo inserto, los cuales tienen dos o más productores externos. En aquellos casos en los que un texto literario de diálogo inserto ha sido creado por más de un autor nos hallamos igualmente ante un solo autor, bien que de carácter colectivo, ya que los diferentes autores funcionan aquí como uno solo.

(b) Los interlocutores que aparecen en estos textos son, normalmente, productores y receptores internos; son comunicantes textualizados.

(c) Estos textos, considerados como construcciones globales, están dirigidos a los lectores, esto es, a receptores externos distintos de los interlocutores que comunican entre sí en los diálogos que hay en dichos textos.

(d) Los interlocutores de los diálogos de estos textos comunican directa y conscientemente entre ellos, e indirecta e inconscientemente a los receptores externos. La comunicación indirecta se produce porque las expresiones de los interlocutores son presentadas a los lectores por el narrador, de cuya palabra se sirve el autor. Es comunicación inconsciente porque, normalmente, los personajes que dialogan en el texto literario no saben que sus expresiones son ofrecidas a los receptores externos, a los lectores; esta característica está basada en el hecho de que los personajes participantes en el diálogo poseen un sistema de mundos diferente del sistema de mundos del productor externo y del receptor externo. *Niebla* de Unamuno es un ejemplo de ruptura del esquema comunicativo basado en la delimitación de los sistemas de mundos, al dialogar el autor-narrador con el protagonista de la obra, Augusto Pérez.

---

13. Los textos narrativos suelen contener, además de las expresiones narrativas y descriptivas, expresiones de diálogo, por lo que son textos mixtos. Sobre los tres modos de imitación: exegemático, dramático y mixto, cfr. Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales,* Barcelona, Planeta, 1975, pp. 81 y ss.; Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. I,* Madrid, Cupsa, 1977, pp. 102 y ss. En cuanto al texto lírico con diálogo, en el cual se utiliza el modo mixto, véase lo expuesto por el Profesor García Berrio a propósito del soneto dramático-narrativo; cfr. Antonio García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», pp. 71 y ss., en: *Revista de Filología Española,* 60, 1978-1980, pp. 23-157.

(e) Las expresiones que constituyen los diálogos de estos textos, normalmente, no han sido pronunciadas efectivamente; son producidas por el autor, por el productor externo del texto del que forman parte. Se trata, pues, de expresiones de ficción, de existencia textual. En ocasiones pueden ser diálogos extraídos de la historia y, por tanto, existentes, o supuestamente existentes, previamente a su textualización literaria.

La oposición que se plantea entre los textos literarios de diálogo inserto, por un lado, y los restantes tipos de textos de diálogo, por otro lado, descansa sobre la naturaleza ficcional o textual-literaria de los diálogos de los primeros, que se enfrenta a la índole real de los de los últimos. Los personajes que dialogan en el texto narrativo, dramático o lírico, o en el encuadrable propiamente en el género literario diálogo, son producto de la «inventio» del autor del texto literario, bien se trate de personajes que el autor crea sin que tengan referente en el mundo real objetivo, como es, por ejemplo, el caso de Dorian Gray en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, bien sean personajes que el autor toma de la realidad, por lo que existe para ellos referente en el mundo real objetivo, como sucede, por ejemplo, a propósito de Enrique VI y del Duque de Gloucester en *Enrique VI* de Shakespeare o con Sócrates en *Fedro* y en otros diálogos de Platón. Igualmente, las expresiones que pronuncian los personajes textualizados literariamente son resultado de la actividad lingüística del autor del texto, aunque éste, en algunos casos, puede limitarse a recomponer —estableciendo hipótesis de expresión— o recoger expresiones pronunciadas por personajes con referente en el mundo real objetivo (14).

---

14. Punto éste perteneciente a la cuestión de la relación entre historia y poesía, que puede establecerse sobre diferentes grados de alejamiento de la realidad efectivamente existente. Cfr. Aristóteles, *Poética,* 1451a 38-1451b 11, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista...,* cit. pp. 114-125, y también 55-63; Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría...,* cit. pp. 166 y ss.

Dentro de la muy extensa bibliografía existente sobre la ficcionalidad, cfr. Siegfried J. Schmidt, «Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality», en: Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature,* Amsterdam, North Holland, 1976, pp. 161-178; Siegfried J. Schmidt, «Fictionality in Literary and Non-literary Discourse», en: *Poetics,* 9, 5/6, 1980, pp. 525-546; Susana Reisz de Rivarola, «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», en: *Lexis,* 3, 2, 1979, pp. 99-170; Antonio García Berrio, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en: *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* 2, 1979, pp. 125-170; Ada Wildekamp, Ineke van Montfoort y Willem van Ruiswijk, «Fictionality and Convention», en: *Poetics,* 9, 5/6, 1980, pp. 547-567.

3. En la presentación que he hecho de la TeSWeST ampliada II (15) no me he ocupado de la disposición que en dicho modelo lingüístico-textual tienen las estructuras de diálogo. La organización teórica del texto de diálogo depende del tipo de que se trate. Los textos de diálogo en los que existe más de un productor externo efectivo suponen la partición de algunos de los elementos éticos (16) o concretos que los componen, y la situación de las unidades émicas o categorías correspondientes en el modelo lingüístico-textual exige la partición en éste de determinadas categorías (17). En cambio, aquellos textos que no poseen más de un productor externo efectivo, es decir, los textos literarios de diálogo inserto, no exigen la partición de elementos éticos ni de categorías del modelo.

3.1. A continuación trato de la situación en la TeSWeST ampliada II de los esquemas textuales del tipo expuesto en último lugar. Las precisiones que han de hacerse a la estructura general de dicho modelo lingüístico-textual a propósito de estos textos de diálogo no consisten, de acuerdo con lo que se ha expresado más arriba, en una partición de categorías, sino en la especificación de determinadas categorías en el interior de algunas de las categorías existentes. En este sentido, en la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo ampliada II (18), concretamente en la categoría base textual, que pertenece al componente de primer grado de pragmática textual por inclusión recursiva de los componentes de tercer grado de intensión textual y de segundo grado de producción textual y de recepción textual (19), han de ser incluidas las categorías siguientes:

(a) *Acto interno de comunicación lingüística.* Es el acto de comunica-

---

15. Cfr. «Componente pragmático...», cit.

16. A propósito de unidades émicas y éticas, cfr. Kenneth L. Pike, *Language in Relation...*, cit. pp. 37-38.

17. Cfr. «Componente pragmático...», cit, 4.1.1, 4.1.2, 4.2.1 y 4.2.2.

18. Sobre las categorías de la TeSWeST ampliada II denominadas acto de comunicación lingüística, productor (común), receptor (común), contexto de comunicación y canal de comunicación, de las que son reproducciones textualizadas las categorías de (a) a (e) en 3.1, cfr. «Componente pragmático...», cit., 4.1.1. A propósito de las categorías de la TeSWST estándar, TeSWeST ampliada I y TeSWeST ampliada II llamadas manifestación textual lineal, base textual, estructura de conjunto referencial (representación semántica del mundo) y modelo de mundo, cfr. János S. Petöfi, «Una teoría textual...», cit.; János S. Petöfi, «Estructura y función...», cit.; János S. Petöfi, «La representación del texto y el léxico...», cit.; Tomás Albaladejo, «Aspectos del análisis...», cit.: Tomás Albaladejo, «Componente pragmático...», cit., 4.1.1.

19. Cfr. *ibidem,* 6.1.

ción que el autor incluye en el texto que produce; por este acto textualizado hay comunicación en el interior del texto. Está compuesto por dos subactos:

(a.1) *Acto interno de producción.* Es el subacto correspondiente a la producción lingüística interna, textualizada.

(a.2) *Acto interno de recepción.* Es el subacto que corresponde a la recepción lingüística interna, textualizada.

Por otro lado, atendiendo a la diferenciación entre observable y constructo (20), distingo entre estas otras dos subcategorías de la categoría acto interno de comunicación lingüística:

(a.a) *Manifestación del acto interno de comunicación lingüística.* Es la parte manifiesta de este acto. Se compone de:

(a.a.1) *Manifestación del acto interno de producción.* Es la parte patente del acto interno de producción.

(a.a.2) *Manifestación del acto interno de recepción.* Es la parte manifiesta del acto interno de recepción.

(a.b) *Estructura comunicativa interna.* Es la estructura subyacente del acto interno de comunicación lingüística. Se compone de dos subcategorías —toda subcategoría es categoría—:

(a.b.1) *Estructura del acto interno de producción.* Es la estructura subyacente de este acto.

(a.b.2) *Estructura del acto interno de recepción.* Es la estructura subyacente de dicho acto.

El acto interno de comunicación lingüística puede ser simple o

---

20. Cfr. Sebastián K. Šaumjan, «Concerning the Logical Basis of Linguistic Theory», en H.G. Lunt (ed.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists,* Cambridge, Mass., 27 - 31 de agosto de 1962, La Haya, Mouton, 1964, pp. 155-160; Sebastian K. Šaumjan, *Linguistica dinamica,* Bari, Laterza, 1970 (versión original rusa publicada en 1965), pp. 5 y ss., 76-77; Luigi Heilmann y Eddo Rigotti, «Il generativismo sintattico e semantico», pp. 208, en: Luigi Heilmann y Eddo rigotti (a cura di), *La linguistica...,* cit., pp. 181-215. Cfr. también Noam A. Chomsky, *Estructuras sintácticas,* Méjico, Siglo XXI, 1975, 2ª ed. (versión original inglesa publicada en 1957), p. 68.

complejo. Es un acto simple cuando está constituido por un solo acto de producción y por un solo acto de recepción. Un acto complejo está formado por varios actos de producción con los actos de recepción paralelos a éstos; un acto interno complejo de comunicación lingüística está integrado, por consiguiente, por varios actos internos simples, que mantienen entre sí una relación de alternancia en cuanto a los productores y receptores. El acto interno simple posee estructura comunicativa interna simple y el acto interno complejo tiene estructura comunicativa interna compleja (21).

(b) *Productor interno.* Es la persona que dentro del texto produce una expresión lingüística. El papel de productor interno es desempeñado de manera alternativa por cada uno de los participantes en el diálogo textualizado.

(c) *Receptor interno.* Es la persona que en el interior del texto recibe una expresión lingüística. La variable de receptor interno es rellenada alternativamente por los participantes en el diálogo textualizado que no hacen en ese momento de productor interno.

(d) *Contexto de comunicación interna.* Es la serie de factores de lugar, tiempo, cultura, etc. que forman el medio en el que se desarrolla el diálogo textualizado.

(e) *Canal de comunicación interna.* Es el medio de contacto físico-psíquico textualizado por el que se realiza la transmisión de las expresiones que constituyen el diálogo inserto.

(f) *Texto constituido por el diálogo inserto.* Es el texto de lengua natural que componen las diferentes expresiones lingüísticas emitidas por los productores internos que participan en el diálogo textualizado, esto es, las expresiones internas simples o expresiones de productor interno simples, las cuales constituyen la expresión interna compleja (22). Este texto es parte integrante del texto del productor externo o autor, y es comunicado por éste al receptor externo o lector, quien lo recibe porque recibe el texto en que está inserto.

---

21. Cfr. «Struttura comunicativa...», cit, pp. 115 y ss. El acto complejo de comunicación lingüística es macro-acto de habla; cfr. Teun A. van Dijk, *Texto y contexto...,* cit., pp. 332 y ss.
22. Cfr. «Struttura comunicativa...», cit., pp. 115 y ss.

En el texto de lengua natural incluido en la estructura comunicativa textual externa se distingue la expresión del productor externo, que puede ser general o comunicativa (23), de la expresión o expresiones internas. Estas últimas forman el texto del diálogo inserto.

La estructura subyacente o base textual del texto constituido por el diálogo inserto forma parte de la del texto en el que está integrado. De acuerdo con esto, no consideramos para este tipo de diálogo la existencia de una base textual independiente de la base textual del texto literario al que pertenece el diálogo. Del mismo modo, pasando al ámbito semántico-extensional, no habrá para este diálogo ni estructura de conjunto referencial ni modelo de mundo independientes de la estructura de conjunto referencial y del modelo de mundo, respectivamente, del texto en el que está inserto.

Pueden, no obstante, determinarse base textual, estructura de conjunto referencial y modelo de mundo para los diálogos insertos en texto literario, pero deberá tenerse presente que tales elementos éticos mantienen una relación de inclusión con los elementos éticos correspondientes del texto comunicado en la estructura comunicativa externa. El autor del texto literario con diálogo proporciona a los que en él comunican la capacidad de producir y recibir expresiones lingüísticas dentro de la ficción de la que ellos mismos forman parte; por consiguiente, en el caso de los diálogos que nos ocupan hay bases textuales ficcionales y estructuras de conjunto referencial y modelos de mundo textualizados, dependientes de las bases textuales, de las estructuras de conjunto referencial y de los modelos de mundo, respectivamente, que corresponden a los textos literarios que contienen dichos diálogos.

En relación con lo expuesto, consideramos que en la categoría texto constituido por el diálogo inserto, pueden distinguirse las categorías siguientes:

(f.a) *Manifestación textual lineal.* Es el conjunto de las manifestaciones lineales de cada una de las expresiones lingüísticas que componen este texto. Está seccionada en tantas partes como personas comunican en el diálogo inserto.

(f.b) *Base textual ficcional.* Es la estructura subyacente del diálogo inserto. Está compartimentada en tantas secciones como interlocutores

---

23. Cfr. *ibidem.*

participan en el diálogo. Contiene las categorías que a continuación se exponen:

(f.b.a) *Estructura de sentido ficcional.* Es aquella parte de la base textual ficcional que está constituida por las informaciones sintáctico-semánticas del diálogo inserto con independencia de su ordenación en la superficie textual. La estructura de sentido ficcional es estructura de la expresión interna (24). Está compartimentada esta categoría en tantas estructuras parciales como comunicantes hay en el diálogo.

(f.b.b) *Mecanismo transformativo-ordenador ficcional.* Es la parte de la base textual ficcional que contiene las informaciones que relacionan la estructura de sentido ficcional con la manifestación textual lineal del diálogo de texto literario. Esta categoría tiene tantas partes como interlocutores participan en el diálogo.

Paralelamente, en la categoría estructura de conjunto referencial se incluirá la siguiente:

(g) *Estructura de conjunto referencial textualizada.* Es la organización del conjunto de seres y de estados, acciones y procesos que es expresado mediante el diálogo. Al igual que las categorías anteriores, está formada por diferentes secciones, correspondientes a los interlocutores que participan en el diálogo.

Del mismo modo, en la categoría modelo de mundo estará la categoría expuesta a continuación:

(h) *Modelo de mundo textualizado.* Es el conjunto de las leyes que regulan la estructura de conjunto referencial ficcional.

3.2. En las categorías correspondientes del componente de primer grado de representación de la TeSWeST ampliada II han de ser incluidas las categorías que son representaciones formales de las anteriores (25). Las categorías que pasan a formar parte de la representación del tipo de texto literario de diálogo inserto son: representación del acto interno de comunicación lingüística, representación del acto interno de producción, representación del acto interno de recepción, representa-

---

24. Cfr. *ibidem.*

25. Sobre el componente de primer grado de representación, cfr. «Componente pragmático...», cit., 6.2. Para las categorías de este componente, cfr. *ibidem*, 4.2.1.

ción de la manifestación del acto interno de comunicación lingüística, representación de la manifestación del acto interno de producción, representación de la manifestación del acto interno de recepción, representación de la estructura comunicativa interna, representación de la estructura del acto interno de producción, representación de la estructura del acto interno de recepción, representación del productor interno, representación del receptor interno, representación del contexto de comunicación interna, representación del canal de comunicación interna, representación del texto constituido por el diálogo inserto, representación de la manifestación textual lineal de dicho texto, representación de la base textual ficcional, representación de la estructura de sentido ficcional y representación del mecanismo transformativo-ordenador ficcional; y se integran en el ámbito teórico-extensional relacionado con dicho texto estas otras: representación de la estructura de conjunto referencial textualizada y representación del modelo de mundo textualizado.

3.3. En la realidad de la comunicación lingüística se encuentran los diferentes elementos éticos correspondientes a las categorías ofrecidas en 3.1, y en la representación de dicha realidad tenemos los diferentes elementos éticos que corresponden a las categorías de 3.2 (26).

4. Se ofrece a continuación un fragmento de un texto literario de diálogo inserto, *Don Álvaro o la fuerza del sino,* del Duque de Rivas, sobre el que ejemplificamos —de manera no formalizada, dadas las exigencias de espacio que supone una formalización estricta— lo expuesto a propósito de este tipo de textos. El texto objeto de estudio es el de la escena VI de la jornada IV:

[JORNADA CUARTA]

ESCENA VI

DON ÁLVARO y el CAPITÁN

CAPITÁN ¡Hola, amigo y compañero!...
DON ÁLVARO ¿Vais a darme alguna nueva?
¿Para cuándo convocado 1810
está el Consejo de guerra?

26. Cfr. *ibidem, 4.2.1* y 4.2.2.

CAPITÁN Dicen que esta noche misma
debe reunirse a gran priesa...
De hierro, de hierro tiene
el rey Carlos la cabeza. 1815

DON ÁLVARO ¡Es un valiente soldado!
¡Es un gran rey!

CAPITÁN Mas pudiera
no ser tan tenaz y duro,
pues nadie, nadie le apea
en diciendo 'No'. 1820

DON ÁLVARO En los reyes,
la debilidad es mengua.

CAPITÁN Los jefes y generales
que hoy en Veletri se encuentran
han estado en cuerpo a verle
y a rogarle suspendiera 1825
la ley en favor de un hombre
que tantos méritos cuenta...
Y todo sin fruto. Carlos,
aún más duro que una peña,
ha dicho que no, resuelto, 1830
y que la ley se obedezca,
mandando que en esta noche
falle el Consejo de guerra.
Mas aún quedan esperanzas:
puede ser que el fallo sea... 1835

DON ÁLVARO Según la ley. No hay remedio;
injusta otra cosa fuera.

CAPITÁN Pero ¡qué pena tan dura,
tan extraña, tan violenta!...

DON ÁLVARO La muerte, como cristiano 1840
la sufriré; no me aterra.
Dármela Dios no ha querido,
con honra y con fama eterna,
en el campo de batalla,
y me la da con afrentá 1845
en un patíbulo infame...
Humilde la aguardo... Venga.

CAPITÁN No será acaso... Aún veremos...
Puede que se arme una gresca...
El ejército os adora... 1850

	Su agitación es extrema,	
	y tal vez un alboroto...	
DON ÁLVARO	¡Basta!... ¿Qué decís? ¿Tal piensa	
	quien de militar blasona?	
	¿El ejército pudiera	1855
	faltar a la disciplina,	
	ni yo deber mi cabeza	
	a una rebelión?... No; nunca;	
	que jamás, jamás suceda	
	tal desorden por mi causa.	1860
CAPITÁN	¡La ley es atroz, horrenda!	
DON ÁLVARO	Yo la tengo por muy justa;	
	forzoso remediar era	
	un abuso...	
	(Se oye un tambor y dos tiros.)	
CAPITÁN	¿Qué?	
DON ÁLVARO	¿Escuchasteis?	
CAPITÁN	El desorden ya comienza.	1865
	(Se oye un gran ruido, tiros, confusión y cañonazos, que van en aumento hasta el fin del acto) (27).	

4.1. Por lo que a la comunicación externa respecta, de un análisis pragmático parcial de *Don Álvaro o la fuerza del sino* obtenemos los elementos éticos siguientes:

(1) Estructura concreta del acto de comunicación lingüística (estructura comunicativa externa concreta), elemento que ofrecemos desdoblado en estos dos:

(a) Estructura concreta del acto de producción: El Duque de Rivas (Pr*ex*, productor externo) produce *Don Álvaro o la fuerza del sino* entre 1832 y 1835 en Francia y en Madrid (28).

(b) Estructura concreta del acto de recepción: El lector/espectador *x*

---

27. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino,* prólogo y notas de Joaquín Casalduero, edición de Alberto Blecua, Textos Hispánicos Modernos, Barcelona, Labor, 1974, pp. 151-153.

28. Se estrena en el Teatro del Príncipe de Madrid el 22 de marzo de 1835.

(Re*ex,* receptor externo) recibe *Don Álvaro o la fuerza del sino* en el período de tiempo t*x* y en el lugar l*x* (29).

A estas estructuras concretas de los actos de producción y de recepción corresponden la manifestación concreta del acto de producción y la manifestación concreta del acto de recepción, respectivamente.

Del mismo análisis pragmático parcial se obtienen estos otros elementos éticos:

(2) Productor externo concreto: Ángel de Saavedra, Duque de Rivas.

(3) Receptor externo concreto: cualquier lector/espectador que reciba la obra.

(4) Contexto concreto de comunicación, que presentamos desdoblado en:

(a) Contexto concreto de producción: De 1832 a 1835 en Francia y en Madrid.

(b) Contexto concreto de recepción: cualquier momento y cualquier lugar en los que la obra sea recibida.

(5) Canal concreto de comunicación: impresiones y representaciones en que es ofrecida la obra.

En el caso de las impresiones el canal está situado sobre el eje visivo-estable de la comunicación, mientras que en el caso de las representaciones se encuentra sobre el eje acústico-momentáneo, habiendo estado previamente en el visivo-estable.

En la estructura comunicativa externa que analizamos está inserto el siguiente texto ético:

(6) Texto concreto de lengua natural: *Don Álvaro o la fuerza del sino.*

De este texto forma parte el texto objeto de estudio: Escena VI de la jornada IV de *Don Álvaro o la fuerza del sino.*

---

29. A propósito de la recepción de *Don Álvaro o la fuerza del sino,* cfr. E. Allison Peers, «The Reception of *Don Álvaro*», en: *Hispanic Review,* 2, 1934, pp. 69-70.

4.2. Un análisis sintáctico parcial del texto objeto da como resultado los elementos éticos que se exponen a continuación:

(1) Manifestación textual lineal concreta: es la ofrecida gráficamente en el apartado 4.

(2) Base textual concreta: es el constructo teórico concreto (30) subyacente a la manifestación textual lineal concreta mencionada. Consta de:

(a) Mecanismo transformativo-ordenador concreto: es el que relaciona la manifestación textual lineal concreta con la estructura de sentido concreta.

(b) Estructura de sentido concreta: es la serie de informaciones sintáctico-semánticas (intensionales) de la base textual concreta.

De esta estructura de sentido forman parte los elementos éticos siguientes:

(1) Estructura concreta del acto interno de comunicación lingüística (estructura comunicativa interna concreta), que en el texto objeto de estudio es estructura comunicativa interna compleja (EC*in*C) correcta.

Este elemento ético se compone de diferentes estructuras comunicativas internas simples (EC*in*C) concretas:

(a) EC*in*S1 (estructura comunicativa interna simple concreta primera): el capitán (Pr*in*1, primer productor interno) comunica la expresión interna simple concreta primera (Ex*in*S1) a don Álvaro (Re*in*1, primer receptor interno).

(b) EC*in*S2: Don Álvaro (Pr*in*2, segundo productor interno) comunica Ex*in*S2 al capitán (Re*in*2, segundo receptor interno).

(c) EC*in*S3: Pr*in*1 comunica Ex*in*S3 a Re*in*1.

(d) EC*in*S4: Pr*in*2 comunica Ex*in*S4 a Re*in*2.

---

30. Para la distinción entre constructos teóricos concretos y constructos teóricos abstractos, cfr. mi artículo «Considerazioni sulla teoria linguistica testuale», pp. 364-365, en: *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata,* 8, 3, 1978, pp. 359-382.

(e) EC*in*S5: Pr*in*1 comunica Ex*in*S5 a Re*in*1.

(f) EC*in*S6: Pr*in*2 comunica Ex*in*S6 a Re*in*2.

(g) EC*in*S7: Pr*in*1 comunica Ex*in*S7 a Re*in*1.

(h) EC*in*S8: Pr*in*2 comunica Ex*in*S8 a Re*in*2.

(i) EC*in*S9: Pr*in*1 comunica Ex*in*S9 a Re*in*1.

(j) EC*in*S10: Pr*in*2 comunica Ex*in*S10 a Re*in*2.

(k) EC*in*S11: Pr*in*1 comunica Ex*in*S11 a Re*in*1.

(l) EC*in*S12: Pr*in*2 comunica Ex*in*S12 a Re*in*2.

(m) EC*in*S13: Pr*in*1 comunica Ex*in*S13 a Re*in*1.

(n) EC*in*S14: Pr*in*2 comunica Ex*in*S14 a Re*in*2.

(ñ) EC*in*S15: Pr*in*1 comunica Ex*in*S15 a Re*in*1.

(o) EC*in*S16: Pr*in*2 comunica Ex*in*S16 a Re*in*2.

(p) EC*in*S17: Pr*in*1 comunica Ex*in*S17 a Re*in*1.

(2) Primer productor interno concreto (Pr*in*1): el capitán que custodia a don Álvaro.

(3) Primer receptor interno concreto (Re*in*1): don Álvaro, que está en Italia como capitán de granaderos bajo el nombre de don Fadrique de Herreros.

(4) Segundo productor interno concreto (Pr*in*2): don Álvaro.

(5) Segundo receptor interno concreto (Re*in*2): el capitán que custodia a don Álvaro.

(6) Contexto concreto de comunicación interna (contexto concreto de producción interna y contexto concreto de recepción interna): el cuarto del oficial de guardia del campamento de las tropas españolas en Veletri (Italia), probablemente en 1744 (31).

(7) Canal concreto de comunicación interna: canal sobre el eje acústico-momentáneo.

(8) Texto concreto constituido por el diálogo inserto; es expresión interna compleja (Ex*in*C) concreta. Este elemento está formado por diferentes expresiones internas simples (Ex*in*S) concretas, expresiones correspondientes a cada uno de los participantes en la comunicación. Las exponemos a continuación:

(a) Ex*in*S1 (expresión interna simple concreta primera) = ExPr*in*1 (expresión primera de productor interno): «¡Hola, amigo y compañero!...» (1808).

(b) Ex*in*S2 = ExPr*in*2: «¿Vais a [...] de guerra?» (1809-1811).

(c) Ex*in*S3 = ExPr*in*3: «Dicen [...] la cabeza.» (1812-1815).

(d) Ex*in*S4 = ExPr*in*4: «¡Es un valiente soldado!/ ¡Es un gran rey!» (1816-1817).

(e) Ex*in*S5 = ExPr*in*5: «Mas pudiera [...] en diciendo 'No'» (1817-1820) (32).

(f) Ex*in*S6 = ExPr*in*6: «En los reyes,/ la debilidad es mengua» (1820-1821).

(g) Ex*in*S7 = ExPr*in*7: «Los jefes y generales [...] el fallo sea...» (1821-1835).

(h) Ex*in*S8 = ExPr*in*8: «Según la ley. No hay remedio;/ injusta otra cosa fuera» (1836-1837).

---

31. Cfr. ed. cit. de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, p. 116, nota 59.

32. En la edición de las *Obras Completas* del Duque de Rivas de 1855 (Madrid), que ofrece el único texto de *Don Álvaro* posterior al de la edición príncipe (Madrid, imprenta de Jordán, 1835) en el que intervino el autor, tenemos como quinta expresión externa simple la siguiente: «Mas pudiera/no ser tan tenaz y duro,/pues, nadie, nadie lo apea en diciendo 'No'», que contiene como variante «lo» en lugar de «le», que aparece en la edición de 1835; cfr. las consideraciones de Alberto Blecua en la presentación de la ed. cit. de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, pp, 51-54. El texto de 1855 requiere la determinación de una estructura diferente de la del de 1835; en esa nueva estructura varía el índice temporal del contexto de comunicación en su parte de producción.

(i) Ex*in*S9 = ExPr*in*9: «Pero ¡qué pena tan dura,/ tan extraña, tan violenta!...» (1838-1839).

(j) Ex*in*S10 = ExPr*in*10: «La muerte [...] Venga.» (1840-1847).

(k) Ex*in*S11 = ExPr*in*11: «No será acaso [...] alboroto.» (1848-1852).

(l) Ex*in*S12 = ExPr*in*12: «¡Basta! [...] por mi causa.» (1853-1860).

(m) Ex*in*S13 = ExPr*in*13: «¡La ley es atroz, horrenda!» (1861).

(n) Ex*in*S14 = ExPr*in*14: «Yo la tengo [...] un abuso...» (1862-1864).

(ñ) Ex*in*S15 = ExPr*in*15: «¿Qué?» (1864).

(o) Ex*in*S16 = ExPr*in*16: «¿Escuchasteis?» (1864).

(p) Ex*in*S17 = ExPr*in*17: «El desorden ya comienza.» (1865).

El texto constituido por el diálogo inserto forma, junto con la expresión del productor externo o expresión externa (Ex*ex*), el texto parcial de lengua natural que, componiendo con las demás escenas *Don Álvaro o la fuerza del sino,* se encuentra situado en la estructura comunicativa externa. La expresión externa está formada por los nombres repetidos de los interlocutores y por las expresiones de las acotaciones: *«(Se oye un tambor y dos tiros)»* y *«(Se oye un gran ruido, tiros, confusión y cañonazos, que van en aumento hasta el fin del acto)»,* que constituyen la expresión general del productor externo (ExGPr*ex*), Mientras que la expresión comunicativa del productor externo (ExCPr*ex*) no está manifestada.

El conjunto de las expresiones internas simples primera, tercera, quinta, séptima, novena, undécima, decimotercera, decimoquinta y decimoséptima forma la expresión global del primer productor interno, el capitán encargado de la custodia de don Álvaro; por su parte, el conjunto formado por las expresiones internas simples segunda, cuarta, sexta, octava, décima, decimosegunda, decimocuarta y decimosexta constituye la expresión global del segundo productor interno.

Para cada una de las expresiones internas expuestas existe una estructura subyacente y una manifestación lineal.

El texto del diálogo que mantienen el capitán y don Álvaro posee una manifestación textual lineal compartida por los dos interlocutores. Asimismo, tiene una base textual ficcional que está compartimentada en dos secciones, correspondiendo una al primer productor interno y otra al segundo productor interno. Lo mismo sucede en cuanto a la estructura de sentido ficcional y en cuanto al mecanismo transformativo-ordenador.

4.3. Por lo que al ámbito semántico-extensional se refiere, al texto objeto que es analizado en estas páginas corresponden estos elementos éticos:

(1) Estructura de conjunto referencial concreta: la estructura de la serie de seres, estados, acciones y procesos expresados mediante el texto.

(2) Modelo de mundo concreto: el conjunto de leyes que rigen la mencionada estructura de conjunto referencial.

La estructura de conjunto referencial concreta está, en primer lugar, dividida en la parte correspondiente a la expresión externa y en la parte referida por la expresión interna. Esta última sección contiene, a su vez, otras dos: la de la expresión del primer productor interno y la de la expresión del segundo productor interno. Lo que no está dividido en secciones, siendo, al contrario, un bloque unitario, es el modelo de mundo textualizado, que es compartido, como tal bloque, por los dos interlocutores, lo cual, puesto que consiste en la posesión del mismo *código extensional,* hace posible la comunicación.

4.4. El texto objeto de estudio, en tanto en cuanto es un texto literario de diálogo inserto de índole dramática, participa de las características que he expuesto en 2.5.

El Duque de Rivas es el único productor externo con el que, formal y efectivamente, cuenta el texto. Como autor, ofrece el diálogo textualizado a los receptores externos; por ello, la comunicación de los participantes en el diálogo, que son comunicantes textualizados, con los lectores/espectadores se realiza a través del autor, que presenta el texto a dichos receptores externos.

5. El diálogo inserto en un texto literario tiene, de acuerdo con lo expuesto, una doble dimensión pragmática. Por un lado, el texto de len-

gua natural del que el diálogo forma parte está incluido en una estructura comunicativa textual externa, cuya naturaleza es, naturalmente, pragmática; en esta estructura el texto funciona como objeto de intercambio de la operación comunicativa que tiene lugar y a la que subyace la mencionada estructura. Por otro lado, el texto constituido por el diálogo, que, con la expresión externa, forma el mencionado texto de lengua natural, contiene una serie de relaciones sintácticas, siendo de índole pragmática intratextual aquellas de dichas relaciones que conciernen a la comunicación interior; por consiguiente, las relaciones que componen la estructura comunicativa textual interna son relaciones sintáctico-pragmáticas. El nivel pragmático se ve, de este modo, reproducido, en virtud de la textualización de la comunicación, en el nivel sintáctico.

Puede distinguirse, pues, entre pragmática, o pragmática propiamente dicha, y sintaxis pragmática, que es aquella parte de la sintaxis textual que se ocupa de la comunicación que se produce en el interior del texto.

Según la estructura de la TeSWeST ampliada II, el componente sintáctico, es decir, el componente de tercer grado de intensión textual, tiene carácter pragmático al estar incluido, por medio de los componentes de segundo grado de producción textual y de recepción textual, en el componente de primer grado de pragmática textual; por tanto, las relaciones y entidades de los textos de lengua natural situadas en el ámbito relativo a dicho componente de intensión textual, tienen, en cualquier caso, carácter pragmático, bien que indirecto o implícito. En cambio, las relaciones y entidades de naturaleza comunicativa de los textos de lengua natural poseen carácter pragmático directo o explícito, aunque sean relaciones y entidades pragmáticas pertenecientes al área sintáctica.

LAS IDEAS DE BLANCO WHITE SOBRE SHAKESPEARE *

Miguel Angel Cuevas
Universidad de Alicante

La etapa final de la vida de Blanco White es, si no llevamos demasiado lejos la comparación, la gran desconocida. Usualmente se ha visto despachada de un plumazo con las consabidas referencias a su abandono del anglicanismo, su refugio afectivo entre los unitarios de Liverpool y el progresivo avance de una enfermedad que culminaría en 1841. Sin embargo, éste es, si cabe, el momento más radicalmente trascendental de la existencia de nuestro autor. Desde el punto de vista literario, se deben a las especulaciones ideológicas de estos años algunos de los

* Este artículo es adelanto y síntesis de una de las partes de mi tesis doctoral, en preparación , sobre las ideas literarias de José María Blanco White. En atención a la mejor comprensión del trabajo, se ha intentado evitar la referencia a obras anteriores a las que nos ocupan en la producción de nuestro autor; con todo, habida cuenta de la imposibilidad de ejercer totalmente tal premisa, pido disculpas en este sentido. Los textos de Blanco se dan siempre en su lengua original y, en su caso, se traducen en nota encerrando la versión española entre corchetes; las traducciones a las que no siga indicación alguna de procedencia son versiones del autor de este trabajo.

escritos donde se muestra más a las claras cuál es la vía —si autónoma de afecciones explícitas exclusivas no por ello menos trasparente para un observador mínimamente familiarizado con Blanco— que se ha desarrollado progresiva y orgánicamente desde muy temprano. En cuanto al aspecto religioso, cuya conspicua recurrencia exige proporcional atención, es de esta época el máximo legado que Blanco ha propuesto; desde las *Observations on Heresy and Orthodoxy* (1835) hasta las páginas de reflexión religiosa insertas en los últimos *Private Journals* (1) —con todo lo que tales escritos manifiestan de independencia de criterios, de renuncias a bien aseguradas bases de continuidad en el credo oficial, de búsqueda ininterrumpida de una religiosidad fundamentada racionalmente—, nuestro autor concluye en la más sintomáticamente confusa de las aserciones religiosas del hombre moderno: quedándose solo frente a cualquier confesión, frente a toda «iglesia» (incluso ante los unitarios), en un desnudo y agónico deísmo. (2)

Toda referencia a los trabajos literarios de esta etapa definitiva ha de comenzar por una bipartición. Un primer grupo de textos aparece entre los años 1835 y 1836 en *The London Review,* que dirigía John Stuart Mill (3): de ellos son interesantes para nuestro propósito uno sobre Martínez de la Rosa y otro sobre el teatro isabelino británico (4). Por otra parte, a partir de 1839 se produce la postrera exposición de las ideas estéticas de Blanco en varios trabajos, entre los que destacan los cuatro dedicados exclusivamente a Shakespeare, publicados en *Christian Teacher,* revista de la comunidad unitaria de Liverpool. (5)

---

(1) Insertos en *The Life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence.* Edited by John Hamilthon Thom. London, 1845, 3 vols. (Versión española del primer volumen «Narrative of his Life in Spain and England». en *Autobiografía de Blanco White,* edición, traducción, prólogo y notas de Antonio Garnica, Universidad de Sevilla, 1975).

(2) Un cumplido análisis de la evolución religiosa de Blanco White a través de sus obras impresas y de los escritos privados (algunos de los cuales permanecen inéditos en inglés) no es motivo del presente trabajo. Las anotaciones que se hacen en este sentido, aparte de ser puramente referenciales, poseen un inherente carácter de provisionalidad dada su no pretendida naturaleza exhaustiva. Esta parcela de la obra de Blanco espera y exige un detenido estudio autónomo, ante cuyas virtuales evidencias podrían adquirir la certeza necesaria los datos vertidos ahora.

(3) *The London Review* es la misma revista que, a partir de su tomo tercero (1836), se conoce como *London and Westminster Review.*

(4) «Recent Spanish Literature. *Obras literarias de Don Francisco Martínez de la Rosa», The London Review,* I, nº 1 (1835), pp. 76-93. «Lamb's Specimens of English Dramatic Poets», *Ibid,* II, nº 3 (1835-1836), pp 51-69. (Traducciones parciales en José María Blanco White, *Obra inglesa,* selección y traducción de Juan Goytisolo, Buenos Aires, 1972, pp. 310-319 y 320-323 respectivamente)

Ciertamente se nota en los escritos de Blanco una seguridad expositiva, producto de una madurada reflexión, que excede a un cierto tono de timidez observable en obras anteriores. Al margen de que su propia evolución lo ha llevado a posturas en las que se instala ahora más firmemente, hay que pensar también en el reconocimiento que ha supuesto para él ser llamado a colaborar en una de las revistas importantes de la reciente intelectualidad británica, *The London Review,* capitaneada por el que puede considerarse uno de los principales ensayistas de la segunda fase de exposición de la teoría expresiva anglosajona. En efecto, John Stuart Mill será el encargado de desarrollar las sugerencias del Wordsworth de 1800 en dos ensayos capitales que publica en 1833: *¿Qué es la poesía?* y *Las dos clases de poesía* (6), escritos en los que se sistematizan varios conceptos característicos del momento y se llevan otros hasta formulaciones extremas: la superioridad de la lírica sobre cualquier otro tipo de poesía, la relegación a un plano muy alejado del «asunto» setecentista, la superación de los objetos exteriores para buscar la auténtica poesía en la emoción expresada, la constitución de la obra como símbolo autónomo y, por fin, la absoluta pérdida de relevancia del auditorio como sujeto paciente de la obra literaria. Tal desarrollo se halla mucho más cercano del idealismo de Coleridge que de las apreciaciones del autor de *Lyrical Ballads;* y en la base de ambos pueden entreverse las teorías alemanas del genio orgánico y de la cerrada autoordenación del producto literario. Blanco White había instrumentalizado en alguna medida las ideas de Coleridge en escritos anteriores; los postulados de Mill no podían, por tanto, resultarle extraños, y así se mostrará en sus artículos últimos al hacer propio alguno de ellos. De otro lado, los conceptos expuestos por Mill estaban ya en el ambiente y no cabe imputar al joven filósofo excesiva originalidad en la argumentación concreta sino en el desarrollo sistematizado del conjunto.

La conferencias que August Wilhelm Schlegel pronunciara en Viena

---

(5) *«The Pictorial Shakspere», Christian Teacher,* I (1839), pp. 322-332; *«The Pictorial Shakspere.* Second notice», *Ibid.,* pp. 469-481; *«The Pictorial Shakspere.* Notes on *Hamlet», Ibid.,* pp. 573-580; *Christian Teacher,* II (1840), *Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream»,* pp., 42-53 (traducción parcial de Goytisolo, *op. cit.* pp., 319 y 326). Sobre la inusual forma de escribir el nombre del dramaturgo inglés, el mismo Blanco nos dice en nota a pie de página en la primera del artículo inicial de la serie: «We adopt this spelling in consequence of the proofs which the editor [de *The Pictorial Shakspere*] gives, that the great Poet used thus to write his own name». [Adoptamos esta grafía de acuerdo con las pruebas que el editor ofrece de que el gran poeta solía escribir así su propio nombre].

(6) Incluidos en *Essays by John Stuart Mill,* London 1897.

entre 1809 y 1811 (desarrollo de las primeras berlinesas de 1801-1804), *Über Dramatische Kunst und Literatur,* habían sido traducidas al inglés en 1815 como *Lectures on Dramatic Arts and Literature,* y Blanco ya las ha nombrado en un artículo de 1824 a propósito de Calderón en el que se muestra disconforme con lo que juzga exagerada admiración de los autores alemanes por el dramaturgo español (7). Ahora, sin embargo, nuestro autor va a tomar contacto directo con la filosofía idealista alemana mediante la traducción que realiza en 1837 de la parte inicial de *Grundzuege zur System der Philosophie* de Immanuel Hermann Fichte, hijo de Johann Gottlieb. (8) De esta forma, en 1840, en el último artículo que escribió sobre Shakespeare, Blanco tiene a la vista la traducción alemana que A.W. Schlegel hizo del dramaturgo inglés durante la primera década del siglo XIX, anotada y editada en torno a 1820 por Ludwig Tieck.

El conocimiento que tiene Blanco White del idealismo estético alemán es, pues, de primera mano y sus apreciaciones no pueden considerarse como un eco mimético de Coleridge y John Mill, pese a que conociera y se sintiera atraído, por supuesto, por las obras de los autores británicos. Puede incluso pensarse que las teorías estéticas idealistas de tales ensayistas actuaran en alguna medida como revulsivo para que se preocupara por aprender la lengua alemana a partir de 1833. (9) En cualquier caso, la presencia en el momento de temas que ya han sido tratados en textos más antiguos (así el problema de la verosimilitud o el de las relaciones entre naturaleza y arte) está fundamentando la presunción de un desarrollo a partir de actitudes previas no modificado sustancialmente por cuestiones de puesta al día obligadas por el ambiente cultural. Formulaciones como las que ahora se nos presentan ya han sido articuladas —siquiera en germen— en otros trabajos; y no se contradice esencialmente el tratamiento dado en diferentes épocas a temas recurrentes. En ésta final se los lleva hasta sus últimas consecuencias y se acentúa algún aspecto —lo que confiere radicalidad y mayor seguridad teórica a los asertos. Así sucede, por ejemplo, con el concepto de la naturaleza simbólica de la obra literaria, que ahora adquiere una más amplia configuración aplicado a la esencia de la representación teatral

---

(7) «Garcilaso en ingles», *Variedades o mensagero de Londres,* I, nº 5 (octubre de 1824), pp. 435ss.

(8) Esta traducción parcial que Blanco titula *Theory of Cognition,* se conserva inédita en el Manchester College de la Universidad de Oxford. *Cf.* Vicente Lloréns, prólogo a José María Blanco White, *Antología de obras en español,* Barcelona, 1971, p. 60.

(9) Hecho en el que tuvo especial influencia su inquietud religiosa, que le indujo a leer directamente al téologo germano August Naender.

que, en una paradigmática formulación, se considera privadora de la captación de la idealidad poética por su apariencia estrechamente realista; lo que hace que Blanco White proponga la vuelta del teatro a su genuino carácter de mero espectáculo. De tal índole son las evoluciones teóricas seguidas por el escritor sevillano.

Antes de pasar a comentar los cuatro artículos de *Christian Teacher* en los que Blanco se encarga de analizar aisladamente algunas producciones dramáticas de Shakespeare, es conveniente conocer sus anotaciones previas sobre el escritor británico a fin de valorar en su justa medida la profundidad y contundencia de las interpretaciones ulteriores. En el primer número de su revista *Variedades o mensagero de Londres* (10) Blanco había ofrecido a sus lectores unas versiones castellanas de fragmentos del dramaturgo inglés y al introducirlas hablaba de la dificultad de las traducciones; al explicar la razón por la que, pese a todo, él daba las suyas, anotaba:

> [...] nuestra intencion es dar alguna idea a los lectores Españoles, no de las bellezas de Shakspeare, sino del tono de sus pensamientos, y la originalidad de su ingenio. Queremos ademas precaverlos contra las declamaciones de los autores Franceses que hablan de Shakspeare, como de un loco o extravagante porque, parandose solo en los pasages que verdaderamente son defectuosos, no se hallan capaces de apreciar los que son inimitables. El gran poeta Ingles no se sujetó a otras reglas que a las impresiones poderosas y vivisimas de su alma. El teatro estaba lleno de delirios, y Shakspeare se dexó llevar de la corriente; pero, hasta sus delirios son pruebas de un genio poderosisimo, y de un talento incomparable. (11)

A la luz de los textos aducidos pudiera aún pensarse que la admiración de nuestro autor por el dramaturgo inglés no iba más allá que la de

---

(10) *Variedades o mensagero de Londres,* Londres, 1823-1825. Consta de dos tomos con un total de nueve números, redactados en su casi total integridad por el emigrado español.

(11) «Shakspeare: traduccion poética de algunos pasages de sus dramas», *Variedades,* I, nº 1 (enero de 1823), pp. 74ss. En su artículo posterior publicado igualmente en *Variedades* («Revisión de obras. *El testimonio vengado,* comedia de Lope de Vega», I, nº 3 (abril de 1824), pp. 247-254), anota Blanco: «[...] En este punto, es decir, en descubrir los secretos del corazon, y en presentar a los personages Dramaticos como si llevasen un crystal en el pecho, que dexase ver todos los movimientos y operaciones del alma; no tiene igual el poeta Ingles Shakspeare» (p. 249).

cualquier preceptista de última hora que, reconociendo la genialidad innata del autor de *Hamlet,* lamentara la no sujeción de su capacidad creadora a las normas universales del drama; así se explicaría la presencia de pasajes memorables (dicho sea con un punto de resquemor indisimulado por el forzoso reconocimiento) al lado de extravagantes monstruos que atentan contra las más permisivas actitudes de la razón humana. Un pensamiento que encaja a la perfección con la furibunda manía de algún que otro falso y segundón reformador de los que se dedicaban a ajustar las antiguas comedias a los patrones nuevamente impuestos, remedando las tareas indumentarias de los pícaros. Un pensamiento que, si no de forma tan grosera, es posible, por ejemplo, en el ecléctico Mendíbil o en el digno Moratín exiliado en París. Pero no es éste, ni lejanamente, el planteamiento de Blanco White; es más bien el suyo el de un culturalista en fase de evolución que va sintiendo progresiva admiración por el genio británico y que, sin necesidad de omitir su impresión —producto presumible, bien que sólo en parte, de la suerte de encrucijada estética en que se encuentra—, reconoce en él algún fallo que no imputa al abandono de las reglas clásicas sino al viciado y ampuloso estilo teatral de la época.

Veamos otra breve referencia que habrá de servir para ratificar lo apuntado. La encontramos en el artículo citado sobre Martínez de la Rosa, donde se clarifica por completo la posición de Blanco White y se despacha de paso cualquier posible errónea interpretación:

> [...] He [Martínez de la Rosa] has, indeed, too much taste not to grand a high degree of merit to Shakspeare; but whatever offends him in his plays is attributed to the great poet's ignorance or contempt of Aristotle. (12)

Aún encontramos otra referencia a Shakespeare anterior a los ensayos de 1839-40. En un artículo sobre el teatro isabelino se detiene Blanco a comentar la figura del dramaturgo y a marcar las discrepancias entre su obra y la de sus coetáneos. Se observa todavía en estas notas cierta reticencia —afín a la de la época de *Variedades*— que ha de ceder, como veremos, en seguida:

---

(12) *The London Review,* I, nº 1 (1835), p. 81. «Tiene en verdad demasiado buen gusto para no conceder gran importancia a Shakespeare; pero cuanto le molesta en sus comedias lo achaca a su ignorancia o desprecio de Aristóteles». (Traducción en Goytisolo, *Obra inglesa,* p. 313)].

It is undeniable that the old English dramatists have left some beautiful passages, buried in an immense mass of extravagance and absurdity. In Shakspeare's works there is such a profusion of beauty —the bursts of genuis are so frequent— the glow of life which pervades even the most defective parts, is so attractive, that we completely forget the essentially wrong plan upon which he gave himself up to the spontaneous impulses of his wonderful mind. But no poet inferior to him could follow that path with success; no genius below his could employ the external forms of the style prevalent in those days, especially on the theatre, and still retain the esplendour of native beauty. (13)

Luego de estas incompletas, parciales notas, pasamos ya a comentar los escritos que han sido presentados como definitivo motivo de referencia. Vale decir, en primer lugar, que constituyen el cuerpo de crítica aplicada más importante de la obra de Blanco, superando en número e intensidad a cuantos otros temas fueron abordados por su pluma. Sin embargo, el hecho de que dichos artículos fueran publicados en una revista de ámbito muy restringido ha impedido que hasta ahora hayan sido estudiados con el mínimo detenimiento. Alfonso Par los desconocía al ocuparse de las ideas sobre Shakespeare de Blanco (14), dado lo cual hubo de limitar su documentación a los diarios privados que editara póstumamente Hamilton Thom. Con todo, las anotaciones de Par son valorables por cuanto representan el primer contacto de la crítica especializada con el pensamiento literario último del publicista español; su juicio general sobre los comentarios de Blanco es acertado (15); traduce, ade-

(13) *The London Review,* II, nº 3 (1835-36), pp. 55ss. [«Es indudable que los antiguos dramaturgos ingleses han dejado algunos pasajes hermosos, mezclados en una masa inmensa de extravagancias y absurdos. En las obras de Shakespeare hay tal profusión de belleza, las llamaradas de genialidad son tan frecuentes, el colorido de vida que penetra hasta en las partes más defectuosas es tan atractivo, que olvidamos por completo el plan esencialmente erróneo por el que se guía y la total negligencia y desatención con la que se entrega a los espontáneos impulsos de su maravillosa inteligencia. Pero ningún poeta inferior puede seguir este camino con éxito; ninguna fuerza creadora inferior a la suya podría emplear las formas externas del estilo que prevalecía en su tiempo, especialmente en el teatro, y mantener el esplendor de la belleza original»].

(14) Alfonso Par, *Shakespeare en la literatura española,* 2 vols., Madrid-Barcelona, 1935, I, pp. 195-203.

(15) *Cf.,* Alfonso Par, *op. cit.,* I, p. 199: «En cuanto a su criterio sobre al dramaturgo inglés, observaré que por primera vez encontramos un literario español que lo conoce íntimamente y lo saborea con fruición en términos que no se para en alabanzas generales, sino que adelanta juicios concretos y trata de desentrañar aquellas expresiones geniales que tanto hacen sentir y tan difíciles son de analizar».

más, algunos fragmentos de sus borradores, uno de los cuales es de especial interés para nuestro propósito.

Pero vayamos por partes. Ya se conoce cómo Blanco, a partir de sus notas en *Variedades* y sobre todo en torno a los años de su colaboración en la revista de John Stuart Mill, ha ido acercándose a Shakspeare degustándolo cada vez más placenteramente; mas, por lo que sabemos, aún no ha conseguido eliminar algún ligero disgusto —siquiera reflexionando teóricamente *a posteriori*— frente a la pervertida estética teatral del período isabelino que, en menor medida que a otros escritores, ha afectado algo al dramaturgo inglés. Su punto de vista inicia una modificación en 1837. En unas anotaciones privadas de 16 de marzo, donde además reflexiona sobre su propia formación cultural, leemos:

> Para quien el prototipo del gusto fueron siempre los clásicos especialmente si estudió los escritores franceses anteriores a la Revolución, la dificultad principal de Shakespeare no consiste tanto en la falta de las unidades como en la novedad y atrevimiento de sus metáfotas. Es precisa una familiaridad perfecta con el mundo que vive en la imaginación del poeta, para adivinar en seguida las analogías de donde proceden aquéllas. En su carácter y forma externas tales metáforas son tan semejas al lenguaje figurado eufuista, que quien conozca y deteste las composiciones extravagantes de algunos poetas italianos y españoles, sentirá una aversión instintiva hacia muchos pasajes de Shakespeare, meramente a causa de tal parecido externo. Pero la diferencia entre la vacuidad de aquéllos y la riqueza verdadera y natural del poeta inglés es inmensa... El eufuista busca la novedad ciega y extravagantemente; Shakespeare la encuentra sin esfuerzo, por su inspiración genial. Sus metáforas están repletas de la vida más vigorosa; revela los lazos secretos con que la naturaleza relaciona las nociones, en apariencia, más distantes.
>
> Debe reconocerse, empero, que yerra en algunos casos en que se expansiona hacia una hinchazón que en su tiempo había empezado ya a corromper el gusto de Europa... (16)

Tal cambio de perspectiva —por cuanto muestra mayor precisión en la indagación de la idiosincrasia del drama shakespeareano, natural y genial, frente al amanerado y tardo común en la época— viene acompa-

(16) *Apud, ibid.* pp. 200ss.

ñado todavía de cierto recelo, que teminará por transformarse en entera admiración, veneración casi, en el primero de los cuatro artículos que constituyen la serie del *Pictorial Shakspere*; donde además va a haber una llamada explícita, que diríase que Blanco podría en cierta forma dirigir retrospectivamente a sí mismo, a quienes han olvidado que es necesaria una íntima penetración en las definitivamente geniales creaciones del poeta británico para que sus apariencias no resulten en nada comparables al estilo vulgar y afectado de obras coetáneas:

> Shakspere is a writer whose poetical beauties cannot be properly enjoyed except by those who have studied him. Like Michael Angelo —the Shakspere of painters,— and like all truly, inspired artists, our poet displays none of those superficial, and almost meretricious charms, which, at once, captivate the eye of the vulgar. Without assiduous worship in the sanctuary of Genius, let no one expect that he shall be made partaker of ist revelations. He will, on the contrary, be punished for his temerity, by finding those externals, which are manifest to the common eye, not only indifferent, but repulsive. (17)

En cuanto a las ideas generales que informan su crítica, Blanco no sólo es consciente de que se encuentran muy distantes de las nociones del clasicismo francés (18) sino que también explicita su desacuerdo con el gran crítico shakespeareano británico del siglo anterior Samuel Johnson. Una de las veces que se refiere al que llama —utilizando sus propias palabras— «'choleric and quarrelsome' Doctor» habla de sus «sulky

---

(17) *«The Pictorial Shakspere», Christian Teacher,* I, nº 4 (1839), pp. 322-332, «Shakespeare es un escritor cuyas bellezas poéticas no pueden ser degustadas enteramente salvo por aquellos que lo han estudiado. Como Miguel Angel —el Shakespeare de los pintores—, y como todo artista verdaderamente inspirado, nuestro poeta no despliega ninguno de aquellos encantos superficiales y casi ordinarios que inmediatamente cautivan la mirada del vulgo. Sin una asidua veneración al santuario del genio, no espére nadie que se le haga partícipe de sus revelaciones. Por el contrario, será castigado por su temeridad, hallando aquellas apariencias que se manifiestan a los ojos vulgares no sólo mediocres sino repulsivas»].

(18) Blanco reconoce citar fragmentos «[...] of those which would offend those critics of the old French school, who granted but a scanty measure of Poetry to the style of the Drama; but that icy school exists only in a faint remembrance, and the lovers of poetical sublimity may now enjoy it in peace wherever they find it». (*«The Pictorial Shakspere.* Second notice», *Christian Teacher,* I, nº 5 (1839), pp. 469-481, pp. 474s. [Fragmentos «de los que molestarían a aquellos criticos de la vieja escuela francesa que sólo concedían una exigua medida de poesía al estilo dramático; pero esta gélida escuela sólo existe como un débil recuerdo, y los amantes de lo sublime poético pueden ahora gozarlo tranquilamente dondequiera que lo encuentren»].

eyes of [...] technical critic» (19). En otro momento dice, jovial: «I am glad Dr. Johnson is already in Hades; else I should be in danger of having my head broken» (20). Luego, en un tono mucho más serio, afirma:

> One could hardly expect to find these words [se refiere Blanco a una frase de Johnson: «The pretend madness of Hamlet causes much mirth»] in an English edition of Shakspere; but they are in all editions as part of the oracular judgement of a supposed giant of literature! What a total want of feeling and taste is betrayed in that single sentence!» (21)

Al margen de las diferenciaciones que el mismo Blanco White propone como encuadre inicial de su crítica, ésta puede comprenderse con arreglo a tres fundamentos temáticos de amplia tradición en sus ideas literarias. En primer lugar, en los comentarios shakespeareanos quedan definitivamente cohesionados los elementos del dilema *razón-imaginación*. Por otra parte, la bipolaridad *naturaleza-arte* se muestra en el pleno sentido que ha ido adquiriendo a lo largo de la evolución estética de Blanco. En último término, y como consecuencia de lo anterior, se desarrolla un concepto de *simbolización* que concluye en la afirmación del exclusivo ser ideal de la obra de arte.

El punto de partida de nuestro autor es la consideración del proceso creador en el teatro de Shakespeare. Desde el principio parece estar proponiendo Blanco una especie de mágico genio en el dramaturgo inglés, que confiere a sus obras una apariencia vívida, lo cual pudiera dar a entender que han sido elaboradas descuidadamente sobre ciertos tópicos de la escena contemporánea. Pero esto, dice el comentarista, no es en absoluto así. Los dramas shakespeareanos exigen una concepción exacta del desenvolvimiento de los caracteres antes de que el autor se enfrente a la escritura; sucede que tal concepción es de esencia simbólica, no exige una fría y precisa regulación intelectualista; de ahí la

---

(19) *Ibid.*, p. 472. [«Colérico y pendenciero Doctor»] [«hoscos puntos de vista de crítico técnico»].

(20) *«The Pictorial Shakspere.* Notes on *Hamlet», Christian Teacher,* I, nº 6 (1839), pp. 573-580, p. 576. [«Me alegro de que el Dr. Johnson haya pasado a mejor vida; de otro modo estaría yo en peligro de tener quebrada la cabeza»].

(21) *Ibid.*, pp. 579s. [«Uno difícilmente podría esperar hallar estas palabras («La pretendida locura de Hamlet causa demasiada hilaridad») en una edición inglesa de Shakespeare; pero están en todas las ediciones como parte de los dogmáticos juicios de un pretendido coloso de la literatura. ¡Qué profunda carencia de sensibilidad y de gusto se releva en esta simple frase!»].

marca de frescura que borra cualquier otra huella del intenso esfuerzo de concepción que ha ocupado al poeta. Así lo expone el propio Blanco:

> It is true that Shakspere's historical dramas *seem* to have grown without effort out of the events recorded in the chronicles, or from some traditional characters established among the admirers of the theatres in earlier days than those of Shakspere. But to say that he did *most carefully elaborate* these compositions is a gross error, grounded on ignorance combined with a very careless reading of the historical plays. Every one of them is a *fresh* instance of the astonishing creative power of our bard (22). An inferior writer would be seen constantly in feverish agitation in search of *incidents* to complicate the plots. Shakspere, on the contrary, allows the stream either of history or tradition to waft him on, at full ease; for he is conscious of a magic spell within, by means of which creations of the highest beauty and interest shall crowd to decorate the plain line of his course. (23)

En otro lugar se dirige Blanco a cierto tipo de lectores de Shakespeare

> [...] for whom a judicious criticism may clear the way to a full enjoyment of this poetical jewel: I mean those who miss the perception of its high beauties from a preconceived notion, that the Poet himself did not know what he was about to write: that the fertility of his imagination, which found an ever ready help in the flexibility and richness of his language, tempted him to pour out at random, a multitude of pictures and sentiments, drawn indiscriminately from the highest regions of poetry and the lowest of wit

---

(22) El sentido de *most carefully elaborate* hay que entenderlo a la luz de su oposición conceptual con *fresh*. El subrayado es mío.

(23) «*The Pictorial Shakespere*. Second notice», pp. 469s. [«Es verdad que los dramas históricos de Shakespeare parecen haberse construido sin esfuerzo a partir de los sucesos que se recuerdan en las crónicas o de algunos caracteres tradicionales perfectamente conocidos entre los aficionados al teatro en época anterior a la suya. Pero decir que elaboró muy cuidadosamente estas composiciones es un gran error, basado a un tiempo en la ignorancia y muy escasa lectura de las obras históricas. Cada una de ellas es un fresco ejemplo del asombroso poder de creación de nuestro bardo. Un escritor inferior habría permanecido constantemente en una febril agitación a la búsqueda de *incidentes* para completar la trama. Shakespeare, por el contrario, permite que las corrientes de la historia y de la tradición lo lleven con toda facilidad, porque él es consciente de un mágico hechizo por medio del cual las creaciones de la más alta belleza e interés se apresurarán a embellecer su diáfano devenir»].

> and satire, all which he bound together without any other plan than the distribution suggested by the five Acts of a Drama. To any one placed [...] on such a wrong standing point, the poem we examine *[A Midsummer Night's Dream]* must present the appearance of a wilderness, however beautifully decked with flowers [...]. (24)

Por último, comentando la escena quinta del primer acto de *Hamlet,* apunta:

> To me, this passage is an unquestionable Proof that Shakspere did not bring out the Character of Hamlet gradually; but that he conceived it perfectly and distinctly from the Beginning. And it is indeed one of the boldest Creations of Genius, as forming the Ground of a very high tragical Effect. (25)

En suma, Blanco está proponiendo la superioridad directriz del genio consciente (26). Las maravillosas apariencias de sus obras, los grandes símbolos que crea el poeta inglés exigen una profunda autopenetración intelectual. Los frutos de la capacidad imaginativa no han de surgir de un aéreo rapto mental, de una especulación en el vacío; la verdadera imaginación ha de ser tal que integre el más acentuado poder de capta-

---

(24) *«The Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream», Christian Teacher,* II, nº 7 (1840), pp. 42-53 (traducción parcial de Juan Goytisolo en *Obra inglesa,* pp. 319 y 326s.), p. 46. [«... a los que una crítica ajustada puede facilitar el acceso a un pleno disfrute de sus galas poéticas: me refiero a aquellos que yerran en la percepción de sus grandes bellezas a causa de la preconcebida idea de que el poeta mismo no sabía sobre qué iba a escribir; que la fertilidad de su imaginación, que encontró un recurso siempre dispuesto en la flexibilidad y riqueza de su lengua, lo impulsó a desperdigar inopinadamente una gran cantidad de escenas y sentimientos extraídos de forma indiscriminada de los más elevados ámbitos de la poesía y de los inferiores de la sátira y la ocurrencia chistosa, todo lo cual acumuló sin otro plan que la distribución sugerida por los cinco actos del drama. Para cualquiera que se halle emplazado sobre tan erroneo planteamiento el poema que examinamos *[Sueño de una noche de verano]* debe presentar el aspecto de una salvaje inmensidad, bien que bellamente cubierta de flores...»].

(25) *«The Pictorial Shakspere.* Notes on *Hamlet»,* pp. 576s. [«Para mí, este fragmento es una prueba incuestionable de que Shakespeare no desarrolló el carácter de Hamlet gradualmente, sino que lo concibió perfecta y distintamente desde el principio. Y ésta es, ciertamente, una de las más audaces creaciones del genio, que constituye el fundamento de un gran efecto trágico»].

(26) Las ideas de Blanco acerca del consciente manejo que hace Shakespeare de todos los elementos que despliega, sin ceder en ningún momento a la mera ensoñación intuitiva, tienen un paralelo en la exposiciones de Coleridge, para quien el dramaturgo, «nunca escribió nada sin designio» *(Apud.,* M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica,* Barcelona, 1975, p. 308).

ción racional. Pero aún la cohesión perfecta del inicial dilema entre la razón e imaginación precisa para producirse la aparición de un nuevo dato, el de la relación entre naturaleza y arte. Partimos de una frase que parece no ser otra cosa que un arrebato de admiración: «[...] the Poet has called to life by the absolute power of his genius.» (27) Pero inmediatamente nos encontramos con lo siguiente:

> True Genius brings the mind it inspires into union with the mysterious Spirit, the Soul which makes Nature, not a magazine of dead tools, but a living Unit. It is not an empty figure of speech to say that Shakspere's creations bear a strict similarity to those of Nature herself: in point of consistency, in regard to that wonderful growth which by a regular, uninterrumpted process developes the smallest seed into beings of stupendous grandeur, a strict conformity will be found between Nature and her favourite. (28)

A pesar del lenguaje que aquí utiliza Blanco no puede pasar desapercibida la explícita formulación que hace de lo que la estética idealista alemana había aportado a la ideología romántica, a saber, su concepción orgánica de la naturaleza (29). Tal concepción se había usado metafóricamente a menudo para representar el proceso creador del artista. Su más exitosa formulación se debe, en el ámbito británico, a Coleridge, que compara el crecimiento de la obra en el interior de la mente del poeta al de una planta que asimila y transforma elementos externos otorgándoles nueva vida desde sí misma. Tal es el proceso de gestación propio de lo que él llama *imaginación orgánica*, oponiéndola a la mera *fantasía mecánica* que agrupa sin más los datos proporcionados por la experiencia (30). En el presente texto de Blanco, una acción mecanicista convertiría el recurso a la naturaleza en una operación fría y numérica, como si ésta fuera un mero «depósito de instrumentos inertes»; en un

---

(27) *«The Pictorial Shakspere.* Second notice», p. 470. [«... el poeta ha convocado la vida por el absoluto poder de su genio»].

(28) *Ibid.* p. 471. [«El verdadero genio conduce al entendimiento que inspira a la unión con el misterioso espíritu, la esencia que causa la naturaleza —no un depósito de instrumentos inertes sino una vívida unidad. No es una vana figura de dicción decir que las creaciones de Shakespeare guardan una estricta similaridad con las de la propia naturaleza: en punto a consistencia, en relación a ese maravilloso desarrollo que por un proceso regular e ininterrumpido convierte la más pequeña semilla en una magnificencia extraordinaria, una estricta conformidad se hallará entre la naturaleza y su favorito»].

(29) Blanco cita la edición alemana de Shakespeare con versiones de A.W. Schlegel y anotaciones de L. Tieck (1821-1823); *Cf., «Pictorial Shakspere. A. Midsummer Night's Dream»*, pp. 45s.

poeta verdadero la «más pequeña semilla», a través de un «proceso regular e ininterrumpido», se convierte en una obra plena que parece —como la naturaleza— producirse a sí misma. Tal es el sentido cabal que adquiere el dilema *naturaleza-arte* en la última obra crítica del escritor sevillano. La naturaleza no es percibida en el periodo romántico como término de una oposición en cuyo extremo opuesto se encuentran las creaciones del arte; al menos no siempre y necesariamente es así (31). Afortunadamente los movimientos estéticos no funcionan de forma tan simple como pretende alguna que otra malhadada corriente de historiografía literaria. Incluso el concepto de *heterocosmos* aplicado a las producciones de la literatura —la construcción cerrada de la obra literaria, sin otra referencia más allá de sus propias leyes constitutivas (concepto que inaugura para la estética contemporánea, siquiera teóricamente, el romanticismo)—, que pudiera parecer implica una separación insalvable del elemento *naturaleza,* surge de esta visión orgánica de la creación artística mediante la cual el poeta se apodera de la forma de hacer observable en el universo sensible y hace extensivos a su propia obra los principios que extrae. Tendremos ocasión de ver cómo en los últimos escritos de Blanco White aparece como natural consecuencia tal concepto.

Conozcamos previamente cómo se articula esa «estricta conformidad» entre naturaleza y artista de la que se nos habla, en lo que se refiere a la constitución de los personajes shakespearanos:

> We cannot agree with those, or rather with the form of language employed by those, who say that our poet did not paint individuals, but classes. Classes are abstractions; the living stamp

---

(30) Coleridge, al igual que sucesivamente Blanco, «[...] convierte en foco de su examen la refutación de la antítesis general entre la naturaleza y el arte [...]» (Abrams, *op. cit.,* p. 218). Para Coleridge, Shakespeare «[...] trabaja en el espíritu de la naturaleza, desarrollando el germen dentro, por el poder imaginativo conforme a una idea —pues como el poder de ver es a la luz, así es la idea en la mente a la ley que está en la naturaleza». (Ibid., p. 314).

(31) *Cf.,* C.M. Bowra, *La imaginación romántica,* Madrid, 1972, p. 24: «Algunos poetas viven enteramente en el mundo de los sueños y apenas advierten la escena visible, pero los románticos no son de esta índole. Su fuerza proviene en realidad de la manera en que arrojan una nueva luz mágica sobre la faz corriente de la naturaleza, invitándonos a buscar una explicación del irresistible atractivo que ella ejerce sobre nosotros. Todos los poetas románticos encuentran en la naturaleza su inspiración inicial. La naturaleza no lo era todo para ellos, pero ellos no hubieran sido nada sin ella, porque sólo a través de ella encontraban esos momentos de exaltación que les hacían pasar del espectáculo a la visión, para penetrar —según creían— en los secretos del universo».

of nature is found only in *individuals.* Nature spoke too crearly in Shakspere's breast that he should have attempted *generalizations* [...]. (32)

En seguida reaparece la organicidad antes aludida:

It has been said, had Nature a concentrated consciousness, and could she be induced to give oracular answers, you might show her a single characteristic, however slight, of a human being, and she would give you his or her full character. This happens almost literally in Shakspere's personages. A name, the slightest indication of temper and mental constitution, a mere *position* in reference to certain events and interests, enabled him to raise up a fully developed individual, with nature's stamp of truth upon him. He was as familiar with her *moral* secrets as the ablest physiologist of our age showed himself with the laws of living organization. The latter, by means of a mere fragment of a skeleton, would show the whole structure of antediluvian animals, whose genera have perished; our profound moral philosopher and sublime poet gives us the exact and perfect model, the archetypal characters of men of whom nothing is left but a few historical lineaments. (33)

No ha usado el comentarista en esta descripción el término *símbolo.* Sin embargo, en el último artículo de la serie (sobre *Midsummer Night's*

---

(32) *«The Pictorial Shakspere.* Second notice», pp. 470s. [«No podemos asentir con aquellos (o mejor con la forma de lenguaje que emplean) que dicen que nuestro poeta no trazó individuos sino clases. Las clases son abstracciones; la vívida imagen de la naturaleza se halla sólo en los *individuos.* La naturaleza habló demasiado claro en el corazón de Shakespeare, como para que hubiera ensayado *generalizaciones...*»]).

(33) *Ibid.,* p. 471. [«Se ha dicho que la naturaleza posee una conciencia,concentrada y que podría ser instigada a ofrecer respuestas premonitorias; se le puede mostrar una simple caracterización, por muy insignificante que ésta sea, de una criatura humana y ella devolverá su carácter completo. Esto sucede casi literalmente en los personajes de Shakespeare. Un nombre, la más sencilla indicación de temperamento y constitución mental, una mera *posición* con referencia a ciertos sucesos e intereses, le posibilita construir un carácter individual completamente desarrollado, con la marca natural de la veracidad sobre él. Estaba tan familiarizado con los secretos *morales* de la naturaleza como el más competente fisiólogo de nuestro tiempo lo está con las leyes de organización de la vida. Este último, por medio de un simple fragmento de esqueleto, podría mostrar la estructura completa de animales antediluvianos cuya especie hubiera desaparecido; nuestro profundo filósofo moral y sublime poeta nos ofrece el modelo perfecto y exacto, los caracteres arquetípicos de unos hombres de los que nada ha quedado salvo unas breves referencias históricas»].

Dream, no en vano obra que se cuenta entre las más significativamente mágicas de Shakespeare por sus entrecruzamientos de los ámbitos de la realidad y el sueño) la esencia simbólica de las creaciones del poeta inglés va a ser el motivo principal del análisis. Así va a cumplirse el decisivo paso del acoplamiento entre naturaleza y arte (en el que la obra se convertirá en símbolo total de la realidad, pues ella misma es *otra* realidad de funcionamiento análogo) al tiempo que se producirá la plena integración entre la capacidad imaginativa y la concepción racional (en tanto que la unificación ideal entre el mundo real y el universo poético —que es la verdadera esencia de la simbolización— exige una consciencia intelectual dominadora en el artista).

El artículo comienza con la afirmación de que la pura poesía excede en belleza a cualquier representación que se haga de ella:

> The opinion is gaining ground thay many [...] of Shakspere's plays lose effect in representation. [...] the pictorial embodying of some characters, [...] unsettle the conceptions which the lovers of Shakspere have derived from his verbal pictures. (34)

La razón de tales impresiones hay que buscarla en la inadecuación que se produce entre las visiones de la imaginación libre del lector y las restricciones materiales que ha de sufrir ese mismo lector cuando se convierte en espectador:

> The representation of such compositions as the Tempest, and the one before us [*A Midsummer Night's Dream,*], may if assisted by great display, amuse as a show; but the true lover of poetry cannot by this mean be satisfied for the loss of his own conceptions of the personages. In the Tragedies and historical plays the enthusiastic admirer of their author may find it difficult to accommodate his own visions to the definite shapes he sees on the stage [...]. (35)

---

(34) *«The Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream»,* p. 42. [«La opinión de que muchas de las obras de Shakespeare pierden efecto al ser representadas está ganando terreno. [...] la corporeización plástica de algunos caracteres altera las concepciones que los amantes de Shakespeare han extraído de sus escritos»].

(35) *Ibid., ibidem.* [«La ejecución de obras como *La tempestad* y la que hoy tenemos ante nosotros *[Sueño de una noche de verano],* servida por un gran aparato, puede divertir como espectáculo, pero el verdadero amante de la poesía dramática [sic] no se resarcirá por estos medios de la pérdida de su propia concepción de los personajes. En las tragedias y dramas históricas, el admirador entusiasta de Shakespeare experimenta cierta dificultad en acomodar su propia visión a la forma precisa que contempla en las tablas». (Trad. en Goytisolo, *op. cit.,* p. 319)].

De aquí a una visión, si se permite la expresión, circunstanciadamente indefinida y vaga de la belleza hay sólo un paso. La belleza ideal, que *reside en las obras musicales* (36) y *en la verdadera poesía, es algo de* existencia pura e intocable, un símbolo ni siquiera comparable a los de las artes plásticas, pues no precisa corporeización alguna. El idealismo romántico de Blanco ha ascendido ahora hasta sus más altas cotas.

> It is indeed in respect to the ideal of BEAUTY that every one who has studied this subject must perceive the superiority of pure poetry over dramatic representation and that which is obtained through the Arts of Design. True Beauty seems to have no real outline, but rather to melt, as it were, in the indefinite, the infinite. *The highest works of painting and sculpture (it would appear to* me) produce their wonderful effects as symbols, not as realities. In the act of looking at them, and when our vision seems to absorb all our other powers, we are constantly turning the mind's eye within us in search of a more perfect image than that which is stamped on our retina. (37)

En la escultura en particular, la emoción surge en el observador me-

---

(36) La relación entre la pintura y la poesía comenzó a desplazarse en Alemania en los últimos años del siglo XVIII hacia otra comparación definidora que establecía como elementos más cercanos la poesía y la música; ambas, de naturaleza inmaterial y desvinculadas de contenidos sensibles primarios (visualización), se pretendían más adecuadas a la formalización autónoma de la belleza ideal en las obras de las artes humanas *(cf.,* Abrams, *op. cit.,* pp. 162-173). En una carta privada de 21 de agosto de 1840, dirigida al fundador e impulsor del unitarismo norteamericano William E. Channing, introduce Blanco White algunas notas sobre la emoción musical: «[...] siento en la música un poder que no encuentro palabras para describir. Hace la música vibrar ciertas cuerdas del alma, penetra en profundidades á que ninguna otra influencia alcanza, *extiende los límites de la conciencia,* me deja en fin la impresión de algo misterioso, inexplicable que á nada se parece». (*Apud.,* E. Piñeyro, «Blanco White», *Bulletin Hispanique,* XII (1910), pp. 72-100 y 162-200; p. 139; el subrayado es mío). La frase subrayada expresa muy claramente que para Blanco la suprema simbolización no tiene como correlato el abandono de la previsión consciente. Se conserva inédita en la Universidad de Liverpool una conferencia *On musical sounds* que pronunciara Blanco en Oxford en 1826.

(37) «The Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream», p. 43. [«En lo que concierne al ideal de Belleza, todo el que ha estudiado el tema advertirá la superioridad de la poesía en sí sobre la representación dramática y la obtenida mediante las artes gráficas. La verdadera Belleza parece que no tenga una silueta real, sino que se funda más bien, por decirlo así, en lo indefinido, en lo infinito. Las obras maestras de la pintura y escultura producen su maravilloso efecto como símbolos, no como realidades. En el acto de contemplarlas, y cuando nuestra visión parece absorber todas nuestras demás facultades, constantemente dirigimos la mirada dentro de nosotros, en busca de una imagen más perfecta que la estampada en la retina». (Trad. Goytisolo, op. cit., p. 319)].

diante el conocimiento detenido y preciso de la expresión material de cada rasgo físico; en ella

> [...] motion as modifying form is the alphabet and dictionary of the language of feeling, a language which we understand more accurately in proportion as we examine its symbolical characters. Pure beauty is a mere existence which does not allow this kind of analysis. (38).

El carácter ideal de la poesía, pues, corre el peligro de desaparecer cuando ensayamos su materialización en una representación plástica. No puede ser otra, por tanto, la conclusión de Blanco: «I had much rather keep my own airy, undefined Beauty» (39).

Es ya la obra literaria como unicidad exclusiva, como *heterocosmos,* la que se ha manifestado ante el comentarista. Recordemos cómo Blanco decía, en el primero de estos cuatro artículos con los que se cierra su producción, que era necesaria una «asidua veneración al santuario del genio» para gozar de sus revelaciones; y, ¿en qué consiste tal veneración sino en la intromisión en el ámbito interno y absoluto de la obra, considerada como prolongación orgánica desde su identidad única? La mente del escritor —su consciencia, su sensibilidad, su imaginación— es la que construye orgánicamente a partir de los materiales que extrae de sí misma y de su contexto fenoménico. Pero el resultado se constituye en supremo símbolo de la belleza, asequible sólo desde su *mismidad* —desde su propia ordenación natural que no precisa materialización alguna.

El sentido de la selección de los materiales dados por la experiencia vital del escritor y por la naturaleza difiere radicalmente, por supuesto, del proceso que se proponía en la estética clasicista. En ésta se trataba de una labor tendente a la ordenación mesurada de una reproducción que no podía ir más allá de los límites que el sentido común (léase, el refe-

---

(38) *Ibid. ibidem.* [«... el movimiento, en tanto que modifica la forma, es el alfabeto y el diccionario del lenguaje del sentimiento, un lenguaje que entendemos más adecuadamente según vamos examinando sus caracteres simbólicos. La pura belleza es una simple existencia que no consiente este tipo de análisis»].

(39) *Ibid. ibidem.* [«Prefiero conservar mi propia sutil e indefinida belleza»]. La excesiva brevedad de los comentarios que hace el profesor Llorens al tema que venimos tratando no es óbice para su certeza: en el teatro shakespeareano Blanco «ya no ve al poeta de la naturaleza, sino al de la metáfora». (V. Llorens, *Liberales y románticos,* Madrid, 1979, p. 394.)

rente universal y abstracto *naturaleza*) imponía. Por el contrario, los procesos creadores descritos desde la óptica de las teorías expresivas, sobre todo si los consideramos en su última versión idealista, tienden a la integración en uno nuevo —el de la obra— del mundo sensible y del mágico (mítico, simbólico, fantástico, imaginativo, son, según cada crítico, distintos acercamientos terminológicos a idénticos fenómenos, todos ellos a la zaga de la idea de lo *sublime*); a la unificación de contrarios en un original e íntimamente cohesionado universo.

Tal es la descripción que propone Blanco White de los diferentes planos de la posibilidad expresiva realista e imaginativa, hasta que se produce la ideal integración entre el mundo real y el poético:

> The attempt to reduce these heterogeneous materials to unity, would appear perfectly absurd. How wonderful, then, must have been the power of that mind which, verifying its own grand conception of the Poet, seized both the external world and the world of Fancy, and with an ease, which has not left the slightest mark of labour, made the sauciness of Satire, the playfulness of Fancy, and the intenseness of Sentiment, unite in the most perfect harmony! In the *Midsummer Night's Dream,* the mind of Shakspere [...] with a kind of omnipresence, chooses, without dizziness or confusion, every object of highest beauty and cheerful interest in the vast fields of reality, of imagination, of sentiment. (40).

Y concluye:

> Thus in the hands of Shakspere both the real and the poetical universe become linked by feeling. (41).

---

(40) *Ibid.,* pp. 48s. [«El intento de reducir a la unidad tales materiales heterogéneos podría parecer del todo irrealizable. ¡Cuán extraordinario entonces debe haber sido el poder de esa inteligencia que, haciendo cierta su propia gran concepción del poeta se ha apoderado tanto del mundo aparente como del de la fantasía y, con una facilidad tal que no ha dejado la más ligera marca de su labor, ha dispuesto la gracia de la sátira, el juego de la fantasía y la intensidad del sentimiento unidos en la más perfecta armonía! En *Sueño de una noche de verano* la inteligencia de Shakespeare [...], con una especie de omnipresencia, sabe escoger, sin el más mínimo atisbo de confusión, todo objeto de gran belleza y vigoroso interés en los vastos campos de la realidad, de la imaginación, del sentimiento»].

(41) Ibid., p. 50. [«Así, en manos de Shakespeare, el universo real y el poético llegan a unirse mediante el sentimiento»]. Coleridge había dicho en su *Biographia Literaria:* «El poeta, definido en su perfección ideal [...] difunde un tono y espíritu de unidad, que combina y funde (por así decirlo) lo uno con lo otro, por esa fuerza sintética y mágica a la que hemos dado en propiedad exclusiva el nombre de imaginación. Esta fuerza se revela en el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes...». *(Apud.,* Abrams, *op. cit., p. 212).*

Conclusión que es a un tiempo la de la obra toda de Blanco. Los dos textos recién citados suponen la postrera manifestación de los ejes temáticos definitivos de la producción crítica del emigrado español. Naturaleza y arte, racionalidad e imaginación, han sido los conceptos fundamentadores de su devenir estético. La inicial condición de necesariedad unificadora entre naturaleza y arte ha sufrido la variación dada por la idea de lo orgánico aplicada a aquélla y la de lo simbólico aplicada a éste. Blanco ha avanzado de tal forma en un sentido progresivamente distorsionador de la previamente reducida a normas reproducción clasicista, para llegar al mantenimiento de conceptos que conllevan una pretendida más íntima captación del proceso natural y su plasmación en un producto artístico de existencia autónoma y, como tal, más idealmente reproductor de la forma de funcionamiento de una naturaleza ahora multiforme. La simplista falsedad de la concepción antitética de los dos términos del dilema ha quedado reducida a la inexistencia mediante la fructífera e incontestable integración de ambos en una relación radicalmente nueva pero no negadora absoluta de lo anterior. De ahí la sucesión, no la drástica y apresurada ruptura.

Similar es el desarrollo obrado sobre la bipolaridad *razón-imaginación.* La misma aparición de la componente simbólica sugiere la ausencia de conflictividad en tanto que plantea la dirección reflexiva de un proceso de tentativa sublime —vale decir, misteriosa. La apariencia mágica de la pura y excelsa belleza —tal como la piensa el último Blanco acendradamente idealista— no es otra cosa que la unificación de los ámbitos diversos, pero integrables, del mundo de lo fenoménico y de lo imaginativo; un proceso que ha sido explícitamente propuesto como regido por el genio consciente del artista.

Si puede decirse que existen tres criterios básicos para identificar la estética romántica, a saber, la imaginación como motor de lo poético, una cosmovisión orgánica y no mecanicista, y la valoración de las formas de expresión simbólica (42), podemos convenir en que nuestro autor ha hallado tales posiciones a través de un devenir que no elude la renuncia, pero tampoco la revisión y el mantenimiento reinterpretado de elementos previos. Blanco White, en fin, ha cumplido en su obra el ciclo completo que la estética europea ha llevado a cabo en la sucesión que avanza desde el clasicismo hacia la primera contemporaneidad, el romanticismo.

---

(42) *Cf.*, R. Wellek, *«The Concept of Romanticism in Literary History», Comparative Literature,* I (1949), pp. 1-23 y 147-172; *passim.*

NOVELA HISTÓRICA Y FOLLETÍN

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

La novela histórica, junto con la novela de folletín y por entregas, gozó de gran aceptación por parte del lector decimonónico. Bien es verdad que la primera ofrece mayor calidad literaria que sus coetáneas, no así en cuanto a recepción por parte del lector de la época. A primera vista estas novelas podrían parecernos distantes en cuanto a recursos narrativos se refiere, pues el folletín y la entrega al estar considerados como productos subliterarios, paraliterarios o infraliterarios, su análisis escapa de la atención del crítico en general.

Sin embargo, se observa una mayor atención hacia la novela histórica, que si bien no es digna sucesora de la novela cervantina —tendríamos que esperar a la novela de la segunda mitad del XIX— es considerada, al menos, con cierta dignidad.

Estos tres tipos de novela guardan en más de una ocasión una cierta vinculación en cuanto a recursos narrativos se refiere, y si la calidad literaria brilla por su ausencia en el folletín y en la entrega, no sucede lo mismo con la novela histórica. Sin embargo, es fácil encontrar en ellas

una especial predisposición por las descripciones propias de la novela gótica o de terror, por la especial preocupación en dejar al lector en *suspense,* por la comunicación autor-lector, por la división que del mundo novelesco se hace entre protagonistas y antagonistas; en definitiva, un largo etcétera de concomitancias suministradas en pequeñas o en grandes dosis según se trate de la novela histórica, del folletín o de la entrega.

Uno de estos ejemplos es el misterio o suspensión que protagonizan no pocas páginas de la novela histórica, de suerte que en más de una ocasión el héroe novelesco desaparece o muere inesperadamente cuando tan solo han transcurrido escasos capítulos. Su muerte aparente no es más que un juego del autor, a sabiendas de que con ello va a provocar un estado de expectación total, creando esa suspensión anteriormente aludida y motivando al lector a seguir la peripecia argumental con tal de conocer o aclarar los misteriosos lances que pudieron ocasionar la desaparición o aparente muerte del protagonista. Este juego protagoniza, por ejemplo, el capítulo XIV de *El señor de Bembibre,* cuando el fiel criado Millán encuentra a su amo y héroe novelesco en el lecho de muerte:

> Aguardó, pues, otro rato bueno, durante el cual comenzó a inquietarse, pensando que tanto dormir podría hacer daño a su señor; pero pasada una hora y media ya no pudo contener su impaciencia, y metiendo la llave en la cerradura y dándole vuelta con mucho tiento, entró de puntillas hasta la cama de don Alvaro, y después de vacilar todavía un poco, por fin se decidió a llamarle meneándole suavemente al mismo tiempo. Don Alvaro ni se movió ni dió respuesta alguna, y Millán de veras asustado acudió a abrir una ventana: pero ¡cuál no debió de ser su asombro y consternación, cuando vió el cuerpo de su señor inanimado y frio, apartados los vendajes, desgarradas las heridas y toda la cama inundada en sangre (1).

La fatal noticia llegará a la heroina que quedará sumida en la más triste y desgarradora desesperación. La heroina, Beatriz, al creer en la fatídica misiva perderá todo atisvo de felicidad, siendo ya fácil presa de ese mundo novelesco que la envuelve. La presencia de un progenitor obcecado en buscar para su hija pingüe dote empujará a la heroina a los

(1) E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre, Madrid, 1844, p. 139.*

brazos del antagonista; el fatal infortunio perseguirá para siempre los destinos de Beatriz que casada ya con el conde de Lemos presenciará con no poco asombro la aparición de un ser misterioso que no es otro que don Alvaro.

> Echaron pie a tierra los desconocidos poco antes de llegar a doña Beatriz, y el caballero de las armas negras con un paso no muy seguro se fue acercando a ella seguido del templario. La señora con ojos espantados y clavados en él, seguía con ademán atónito todos sus movimientos, como colgada de un suceso extraordinario y sobrenatural. Si el sepulcro rompiese alguna vez sus cadenas, sin duda creería que la sombra de don Alvaro era lo que así se le aparecía. El caballero se alzó lentamente la celada y dijo con una voz sepulcral: —Soy yo, doña Beatriz! (2).

Es necesario, sin embargo, avanzar en la peripecia argumental para tratar de conocer este misterioso lance. Será entonces cuando el autor proporcionará al lector todo tipo de explicaciones, retrocediendo la acción u ofreciendo de forma relentizada los sucesos acaecidos con anterioridad:

> El resultado de sus esfuerzos fue el que vimos; y en la misma noche Ben Simuel preparó un filtro con que todas las funciones vitales de don Alvaro, se paralizaron completamente. En tal estado entró por una puerta falsa, y desgarrando los vendajes de don Alvaro y regando la cama con sangre preparada al intento, facilitó la escena que ya presenciamos y que tanto afligió al buen Millán, desasosegando también al principio al mismo Lara con la tremenda semejanza de la muerte. Nada, pues, más natural que su resistencia a soltar el supuesto cadáver que en la noche después de sus exequias, fue trasladado por don Juan y su físico a un calabozo muy hondo que caía bajo uno de los torreones angulares, el menos frecuentado del castillo. Allí le sujetaron fuertemente y le dejaron solo para que al recobrar el uso de sus sentidos no recibiese más impresiones que las que menos daño le trajesen en medio de la debilidad producida por un tan largo parosismo (3).

El *suspense* no decrecerá a lo largo de la presente novela, pues el destino de Beatriz estará supeditado al sino trágico del romanticismo. Con

---

(2) *Ibíd.*, pp. 165-166.
(3) *Ibíd.*, p. 188.

la muerte del conde de Lemos se abre otra interrogante sobre un posible desenlace feliz entre los héroes. Los hechos corren ya vertiginosamente; el lector espera encontrar soluciones felices, pero los obstáculos, con sus posibles soluciones, no cambiarán el destino trágico de nuestros héroes.

Otro tanto sucede en *El doncel de don Enrique el Doliente* donde lo misterioso juega un papel primordial. La desaparición de personajes dados por muertos —recuérdese el caso de doña María de Albornoz, esposa de Enrique de Villena— al comienzo de la novela es ciertamente revelador. Este personaje desaparece del mundo novelesco para surgir en las postrimerías de la novela. No sin antes envolviéndola el autor en una maraña misteriosa al no revelar al lector las causas de su desaparición. *Suspense* también en el ininterrumpido desfile de embozados y seres misteriosos que no son otros que Elvira o los fieles servidores de Macías o de Enrique de Villena. El autor lejos de facilitar la personalidad de tal o cual personaje los envuelve en esa maraña misteriosa anteriormente aludida (4).

Los ejemplos de muertes aparentes se prodigan en la novela histórica, recuérdese también el duelo que mantienen Sancho Saldaña y Hernando. El escenario no puede ser más truculento, ambos se enfrentan con tal odio que la muerte se hace presumible desde el primer instante; el resultado no es otro que el que ofrecemos a renglón seguido:

> Hacía ya tiempo que peleaban y estaban heridos por mil partes, sudando y faltos de aliento, cuando de repente Saldaña, arrojándose sobre Hernando, le tiró a manteniente un golpe tal sobre la cabeza, que dividió el yelmo en dos partes, y echándo un río de sangre por ojos, orejas y narices, le derribó en el suelo sin movimiento.
>
> Quedó Saldaña en pie, victorioso del desafío, pero su vista empezó allí poco a poco a desvanecerse; quedó inmóvil, apoyándose sobre la cruz de la espada; sus miembros se estremecieron, inclinó lentamente el cuerpo hacia adelante, dobló las rodillas, hizo dos o tres esfuerzos inútiles para llegar hasta su caballo, y, dando

(4) Vid. a este respecto *El doncel de don Enrique el Doliente,* Imprenta de Repullés, Madrid, 1834, vol. II, pp. 70-75 y 112. Elvira se nos presentará como la «mujer tapada» que trata de desenmascarar al perverso Villena. Otro embozado misterioso será el montero de Macías, Hernando, que en vol. IV irrumpe en la escena súbitamente, dejando al lector en suspensión unos momentos, sin llegar a agotar su paciencia.

un suspiro, cayó en tierra cubierto todo de sangre y privado, por último, de sentido (5).

Ambos personajes curarán de sus heridas, curación realizada también por pócimas misteriosas suministradas por otro personaje arquetipo de la novela histórica: el judío.

Fantástica y no menos misteriosa es la desaparición de Elvira, hermana de Saldaña, que causa con su cadavérica figura no pocos lances de misterio. Su presencia provoca todo un mundo de alucinaciones entre la banda capitaneada por el Velludo. Aún así debemos esperar a la aparición del personaje Usdróbal, dado por muerto en la novela de Espronceda y «resucitado» al final de la novela para defender a Zoraida de las acusaciones formuladas en el Juicio de Dios. Cuando el tribunal inquisidor decide condenar a muerte a Zoraida un misterioso caballero se presenta ante el estupor de las gentes, decidiendo enfrentarse con Jimeno —acusador de Zoraida— con tal de salvar a la judía de la terrible y funesta prueba que suponía el Juicio de Dios. El acusador y futuro adversario de este caballero misterioso —que no es otro que Usdróbal— no da crédito a lo que realmente está sucediendo, increpando a su contrincante de la siguiente forma:

> Jimeno palideció; aquella voz le parecía haberla oido otra vez; pero no era la voz de un vivo; aquel cuya era había muerto hacía mucho tiempo.
>
> —¿Quién eres? —le preguntó en voz muy baja, temblando.
>
> —Pronto me conocerás —repuso el incógnito—; monta a caballo y luego verás quien soy.
>
> —No, yo no me bato contigo; tu eres el alma de...
>
> —De Usdróbal quieres decir —replicó el campeón de la mora—; calla y monta a caballo, o te declaro cobarde y manifiesto tu villanía.
>
> —Eso no, ¡vive Dios! Mas que seas el demonio mismo, no te temo —respondió el paje—, y si eres Usdróbal y vives todavía, lo que es imposible, yo haré que no vuelvas otra vez a presentarte delante de mi (6).

Una vez que el autor ha conseguido la suspensión del lector decide no

---

(5) J. Espronceda, *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar,* Barral Editores, Barcelona, vol. I, pp. 237-238.

(6) *Ibid.,* vol. II, p. 210.

retrasar en demasía las explicaciones del misterioso lance, que no es otro que el trueque de cadáveres. Un ser mutilado o desfigurado terriblemente por las heridas ocupa en no pocas ocasiones la personalidad del personaje en cuestión, de suerte que el lector creerá que la muerte de Usdróbal es cierta, sin sospechar que tan solo ha sido una confusión de los personajes de ese mundo novelesco, confusión, por otro lado, intencionada y preparada laboriosamente por el autor.

El *suspense* o la suspensión también la provoca el autor de novelas históricas mediante la ruptura de la peripecia argumental. Ocasiones hay en que el lector está recreándose en una escena o pasaje y el autor la interrumpe hábilmente, introduciendo a continuación unas páginas que nada tienen que ver con lo anteriormente relatado. El lector queda momentáneamente desilusionado; sin embargo lee con avidez todo lo que se le ofrece con tal de enlazar con la escena que tan «despiadadamente» le había privado el autor. Esta técnica narrativa aparece en la novela de folletín con mayor insistencia aunque es en la novela por entregas donde mayor relevancia adquiere. En esta última los capítulos finalizarán siempre con una interrogante dejando en suspenso al lector, motivándole de tal foma que espera la siguiente entrega con gran impaciencia, pues ansía encontrar en la continuación la resolución del conflicto presentado con anterioridad. De ahí que el éxito de la entrega dependa sobre todo en dejar en continuo *suspense* al lector. Cuando dicho lector pierde el interés por la entrega, la novela constituye un fracaso, presentándose como única solución el precipitar los hechos y teminar la novela que al igual que un acordeón se encoge y alarga según goce o no de la aceptación del público.

Existen, como ya indicábamos con anterioridad otros recursos narrativos que se dan indistintamente en la novelística romántica; si bien en mayores o menores dosis según se trate de la novela histórica, el folletín o la entrega. Con ello queremos ofrecer la especial predisposición que hace gala el escritor de novelas históricas en lo que a elementos góticos o de terror se refiere. El gusto por los pasadizos ocultos, puertas secretas, subterráneos que conducen a lugares insólitos, descripciones ambientales envueltas en extraños sucesos, palacios o castillos aislados, celdas recónditas y ocultas en los lugares más insospechados... De todo ello tenemos prueba evidente entre los escritores de novelas históricas. Por ejemplo en *El doncel de don Enrique el Doliente* encontramos numerosas muestras de esta inclinación por los recursos propios de la novela gótica:

> Volvió el conde al mismo tiempo las espaldas, sonriéndose

con cierta expresión sardónica de desprecio y de indignación y sin proferir una sola palabra que pudiese dar a Elvira la clave de lo que entre sus señores había pasado; anduvo varios pasos; escondió su puñal en la vaina, y al llegar a la pared apretó con su dedo un resorte oculto en la tapicería, el cual cedió y manifestó una puerta de la altura y ancho de una persona, secretamente practicada en aquella parte. Por ella desapareció como un espectro que se hunde en una pared, o que se borra y desvanece al mirarle detenidamente (7).

Más adelante la citada sala ocupa prácticamente el protagonismo en el rapto de la esposa de don Enrique de Villena, cuando de improviso aparecen unos embozados y raptan a doña María de Albornoz (8).Lo mismo sucede en cuanto a mansiones o castillos se refiere. La atmósfera de misterio que rodea el castillo que encierra a Macías está también en esta línea anteriormente aludida:

De noche también, y cuando se columbraban las temerosas sombras, era cuando solía mezclarse con el silbido del viento, y el ruido de la lluvia o el estruendo de la tempestad, una voz aguda y dolorosa, que era la que tenía espantada a la comarca... (9)

Espronceda en *Salcho Saldaña* ofrecerá a los lectores innumerables páginas de idéntico corte. De la mano de Zoraida, Espronceda irá ofreciendo toda una serie de pasadizos y puertas secretas, conjugando lo mágico y fantástico para darnos una sensación de misterio y terror. Las apariciones y desapariciones de Zoraida ante los ojos atónitos del vulgo y de la soldadesca provocan en el lector esa sensación de misterio, a sabiendas de que el lector conoce o sabe que no se trata de un personaje demoníaco o movido por fuerzas ultraterrenales, pues conoce la causa de tales apariciones misteriosas; sin embargo, los personajes de ese mundo novelesco quedarán en más de una ocasión petrificados por esas apariciones que no dudan de tachar de fantásticas al desconocer la existencia de esos intrincados y complejos laberintos. La misma Zoraida mostrará a Usdróbal la existencia de estos pasadizos, conocimiento que transmitirá este último a Jimeno para llevar a cabo sus planes:

---

(7) *El doncel...*, *op. cit.*, vol. I, p. 69.
(8) Vid. vol. II, pp. 25-31.
(9) *El doncel...*, vol. IV, p. 58.

Acércate —continuó, tomándole una mano y haciéndole que tocase la pared—. ¿Ves este muro de piedra y sólido al parecer? Pues está hueco, y entre las piedras de este lado y las del otro hay un pasadizo que, siguiendo toda la muralla, da vuelta a la fortaleza, tiene salidas y comunicaciones con todas las habitaciones y las escaleras. Pero hay muy pocos que conozcan estos secretos. Yo mismo no sabía nada de ello hasta que Zoraida me los comunicó para que pudiese sacar a Leonor sin peligro (10).

Circunstancia nada extraña y que viene propiciada por una novela histórica —*Los bandos de Castilla*— que ocupa cronológicamente uno de los primeros puestos de la novela histórica española. Ya en esta novela el gusto por lo tétrico o macabro aparece en no pocas páginas. En unas ocasiones la ambientación provocará esta atmósfera de irrealidad; en otras, los personajes quienes protagonicen misteriosos lances:

Encamináronse a una capilla medio arruinada que se elevaba a mano izquierda, en la que oían misa los antiguos duques de Castromerín, antes de dirigirse a la caza, en tiempos que habitaban de asiento en aquel castillo. Entrábase a ella por una puerta, sobre cuyo arco de arquitectura gótica había una estatua de piedra, único y sencillo adorno de la fachada. Aplicó Blanca la trémula mano a un cerrojo lleno de orín y aún no había acabado de correrlo cuando una ráfaga de viento empujó la puerta con tal ímpetu, que abrió de repente entrambas hojas, sacudiéndolas contra las desmoronadas paredes del reducido santuario. Salieron al estruendoso golpe feas aves nocturnas, dando espantosos aullidos; y tembló por un momento la ruinosa techumbre (11).

Cuando se abandonaba más absorta al rápido vaivén de sus pensamientos oyó pasos a sus espaldas, y observó, volviendo la cabeza, que se adelantaba hacia ella una monja de alta estatura, pálida y descarnada, cuyos ojos hundidos, lívidas facciones y ásperos contornos más bien que por una figura humana podían hacerla creer un cadáver que se escapase de su féretro (12).

En la prolífica producción de novelas históricas encontramos copiosos ejemplos como los aquí reseñados, dato, por otro lado, muy pa-

---

(10) *Sancho Saldaña, op. cit.*, vol. I, p. 346.

(11) Felicidad Buendía, *Antología de la novela histórica española*, Ed. Aguilar, Madrid, 1973, p. 73.

(12) *Ibid.*, p. 112.

recido al de las novelas de corte folletinesco, aunque bien es verdad que en estas últimas tanto los héroes como las descripciones llevadas a cabo son introducidas como clichés, sin ninguna originalidad por parte del autor.

Otro rasgo típico de la novela histórica es la clara división que del mundo novelesco se ofrece. El autor podrá documentarse con mayor o menor acierto del pasado histórico, sin embargo sus opiniones o juicios harán que esos personajes novelescos formen un abismo o barrera infranqueable que los irá distanciando paulatinamente hasta llegar a odiarse. De ahí esa división entre personajes buenos, dadivosos, con alto concepto del honor y de personajes malévolos, diabólicos y perversos. No existe el justo medio entre ambos bandos, de suerte que sus comportamientos conforme avanza la novela van distanciándose y odiándose mortalmente. De acuerdo con esta premisa el protagonista o antagonista presentará a su vez una serie de tipos que estarán en perfecta adecuación con la actitud de sus respectivos señores. El héroe dispondrá de unos personajes intachables; por el contrario, el antagonista utilizará para sus fines personajes de dudosa reputación y sin ningún tipo de escrúpulos. Don Enrique de Villena se servirá para sus fines de personajes que nada tienen que envidiarle en cuanto a perversidad se refiere. Recordemos, por ejemplo, a Ferrús o al mismo Abenzarsal, intrigantes y verdaderos forjadores de la vileza y felonía con tal de ganarse el favor de su señor y poder así cobrar buenas piezas de oro. En el bando de Macías los personajes serán el dechado de la virtud, actuando siempre en esa coordenada que del alto concepto del honor siente su señor. La actuación de Hernando, montero del doncel Macías, es prueba evidente de este tipo de comportamiento.

El odio enfrentará siempre a estos dos bandos antagónicos. En ocasiones serán los héroes de la respectiva facción quienes se enfrenten; sin embargo, en otras serán los seguidores del respectivo bando quienes combatan entre sí. La novela *Sancho Saldaña* proporciona ambos modelos de los aquí reseñados. Por ejemplo el enfrentamiento entre Hernando y el propio Saldaña en un principio; más tarde el duelo a muerte entre Jimeno y Usdróbal. En otras ocasiones la rivalidad entre las facciones respectivas proporcionará la muerte de uno de sus jefes, muerte que no ejecutará el protagonista, sino un personaje adscrito al ideario del héroe, como sucede en *El señor de Bembibre.*

Observamos también que en estas rivalidades el progenitor de la heroína ocupa un papel relevante. La autoridad paterna sobre la fémina

en cuestión enfrentará al padre y al héroe novelesco. Los móviles suelen ser casi siempre los mismos: un matrimonio ventajoso. Sería el caso de *El señor de Bembibre,* donde don Alonso, padre de Beatriz, ve con buenos ojos el matrimonio con el poderoso conde de Lemos; sin embargo el arrepentimiento llega al final de la novela, haciendo todo lo posible para que su hija contraiga nuevas nupcias con don Alvaro sin reparar en esfuerzos ni sacrificios, no obstante el fatal desenlace —muerte de Beatriz— empaña el tardío arrepentimiento del progenitor.

Otro tipo de progenitor es el que aparece en *Sancho Saldaña,* aunque su presencia *de facto* no se lleve a cabo en la novela, su recuerdo y su ideología la heredan las distintas familias. En esta ocasión el telón de fondo será el de la época alfonsí con sus revueltas y luchas habidas entre el propio don Alfonso y su hijo Sancho. El partidismo respectivo de Hernando y Saldaña, heredado de sus mayores, enfrentará a estos personajes a lo largo de la novela (13).

Se puede afirmar que la figura del progenitor está presente en gran parte de las novelas históricas, ya de forma directa —tomando parte activa en los destinos de los héroes— o como herencia transmitida a los mismos; sin embargo no siempre sus decisiones son inmutables sino que en más de una ocasión los intereses personales provocan un cambio en la actitud del correspondiente progenitor. Véase por ejemplo la actitud de Gerif, tutor de María, que pasa del desdén a la súplica:

> —No me huyas —la repetía—, no me huyas, y dame tu brazo para sostenerme, pues de cansado me desmayo, y no acierto a dar un paso. Ven, ven, mi María, yo te libraré de que te arrebaten para el Africa; si tú tienes tanto apego a esta tierra infaliz, también, ¡ay!, yo le tengo, por mi mal. Ven, ven, María, yo te daré todo gusto fuera de separarme de ti: yo quiero ser contigo, verte conmigo, y bajar a la tierra entre los brazos tuyos. Mírame cómo lloro; no hayas penas de que yo abogue por Muley; concédeme tú el no dejarme, y yo alzo la mano en mis súplicas (14).

Actitud por otro lado muy semejante a la existente en los folletines románticos, donde los progenitores de las familias respectivas rivalizaban

---

(13) Vid. por ejemplo *Sancho Saldaña, op. cit.,* cap. IV, en donde el autor dedica varias páginas para explicar la situación de las familias rivales.

(14) Estébanez Calderón, *Cristianos y moriscos,* BAE, Madrid, 1955, p. 129.

por su ideario político o porque los intereses monetarios se superponían a los sentimientos.

Existen otros elementos ciertamente reiterativos en el campo de la novela histórica. Uno de ellos sería el de las digresiones, rompiendo con ello la peripecia argumental e introduciendo al lector en un mundo que no tiene nada que ver con lo que allí está ocurriendo. Cuando la digresión se utiliza de forma insistente la novela pierde agilidad y no sería extraño que cierto tipo de lector, ávido de conocer el curso de los personajes saltara estos párrafos —que para nada influyen en el argumento— y poder así seguir los sucesos novelescos. Estas digresiones son en más de una ocasión fiel trasunto de la propia ideología del autor, materializando en la novela juicios acerca del sistema penitenciario, pena de muerte, libertad de opinión, etc., etc. Por ejemplo Larra en *El doncel* analiza el comportamiento de la gente desde *su* perspectiva, semejante a la de su artículo *Un reo de muerte*. Cuando el pueblo espera impaciente la presencia del defensor de Elvira, «Fígaro» nos dirá las siguientes palabras:

> Circunstancia que prueba que el público de Andujar en el siglo XV se parecía a los públicos de todas las épocas y países. Había consentido en recrearse con los foribundos mandobles y reveses del combate: había contado con una diversión, porque generalmente las calamidades particulares son diversiones públicas (15).

El autor en más de una ocasión detendrá la acción para ofrecer al lector su criterio o enjuiciamiento sobre cierta costumbre, personaje histórico u orden religiosa, por citar los casos más significativos, paralizando momentáneamente la acción. Más de un novelista no está exento de cierto afán erudito, como si quisiera demostrar al lector sus conocimientos tanto históricos como arquitectónicos. De ahí que sea frecuente —como de hecho ocurre en casi la totalidad de las novelas históricas— las descripciones de monumentos históricos, que si en la época del autor son tan solo ruinas, en un pasado fueron centro o foco de cultura. Todo esto lo explicará el autor, en ocasiones sucintamente; en otras, de forma extensiva, agotando la paciencia de más de un lector.

Otro aspecto que asoma con cierta frecuencia en las novelas históricas lo proporciona la intercalación de relatos, historias o leyendas que

---

(15) *El doncel...*, IV, p. 141.

interrumpen la peripecia argumental. El autor utiliza el citado relato como un ingrediente más para provocar en el lector un estado de ansiedad que rara vez se aparta del motivo o asunto que se trata. Por ejemplo en *Los bandos de Castilla* dos damas se alejan del castillo sorprendiéndolas la noche cerrada con gran aparato eléctrico. Ambas damas contrastan por su fragilidad y actitud temerosa con las notas descriptivas del lugar, su temor nace precisamente de los elementos típicos utilizados en los relatos de terror —cipreses quebradizos, sombras humanas, panteones, aves nocturnas que irrumpen violentamente, etc...— Este ingrediente unido al relato no menos misterioso de tal o cual leyenda sumergen al lector en una atmósfera terrorífica, pues el personaje cree que la misteriosa leyenda o historia se está llevando a cabo en ese preciso momento. La historia narrada por Beatriz a su interlocutora Blanca provoca este estado de expectación y excitación al mismo tiempo. También es frecuente en las novelas históricas dedicar varias páginas, incluso un capítulo, para hablar sobre un personaje de fugaz aparición. Intercalándose un cuento o narración que nada tiene que ver con la peripecia argumental. Tal sucede en la novela de Larra, *El doncel,* recurso utilizado por Cervantes en *El Quijote* y de quién el propio «Fígaro» fue profundo admirador. La historia de la mora Zalindaja es una prueba evidente de esta intercalación de relatos que si bien rompen con la historia novelada son como cuñas independientes que se pueden desgajar de la novela, sin sufrir el argumento merma alguna (16).

Las patronímicos eufónicos también son una constante en la novela histórica, nombres como Álvaro, Leonor, Blanca, Beatriz, etc., sirven para identificar en la mayoría de los casos al héroe o heroína; de igual forma el patronímico con claras connotaciones despectivas también tiene su hueco en esas novelas. Existe una relación directa entre el patronímico eufónico y la descripción física del héroe, de forma que este héroe novelesco servirá como modelo arquetípico de la belleza masculina. Su porte, ademanes, valentía y, en definitiva, su comportamiento altruista motivará al autor a bautizar esta criatura literaria con el consabido patronímico. En cuanto a la heroina se refiere el autor aplica la misma técnica, aunque bien es verdad que su pasividad contrasta enormemente con la del héroe. Su destino parece estar propiciado por decisiones ajenas, no pudiendo actuar por sí solas debido a los prejuicios sociales de la época.

---

(16) Espronceda en *Sancho Saldaña* intercala también cuentos o leyendas cuando el escenario es propio para el terror o el misterio. Otro tanto ocurre en *Los bandos de Castilla* de Ramón López Soler.

Existen otros aspectos que se dan con menor insistencia. Por ejemplo el abuso del dato histórico que aunque encaja perfectamente en el marco medieval sirve para demostrar al lector que los conocimientos del autor son lo suficientemente amplios como para engarzar a sus personajes en ese entramado histórico. El uso reiterativo de estas citas produce, en ocasiones, fatiga en el lector, pues se le priva del entramado novelesco y por contra se le ofrece copioso material histórico. De igual forma el subjetivismo del escritor romántico le llevará a interpretar estos acontecimientos desde su peculiar perspectiva, censurando o reivindicando actitudes y hechos que nada tienen que ver con el acontecer histórico. Las ideas vertidas en más de un personaje novelesco son fiel trasunto de la personalidad del propio autor que proyecta en no pocas ocasiones su peculiar ideología.

Desde el punto de vista editorial la novela histórica española tuvo una gran aceptación entre el lector decimonónico. El aspecto crematístico puede ser en este caso fiel reflejo de las apetencias del público romántico. No es extraño que en este sentido tanto el folletín como la novela histórica gozaran del especial favor de los editores, sector que aún pagando fuertes sumas de dinero —recuérdese los casos paralelos de Fernández y González y Espronceda— veía aumentar con creces sus arcas particulares. Circunstancia, por otro lado, repetitiva en épocas más recientes, y que incluso ha empujado a autores de indiscutible calidad literaria a novelas de corte folletinesco con tal de paliar su precaria situación económica.

LAS IDEAS ESTÉTICAS PRERRAFAELITAS Y SU PRESENCIA EN LO IMAGINARIO MODERNISTA (*)

Giovanni Allegra
Universidad de Perugia

Antes de averiguar si hubo en el modernismo un impacto de las ideas estéticas confluidas en la «hermandad» fundada, entre otros, por Dante Gabriele Rossetti en la Inglaterra de 1848, y en qué ámbitos pueden registrarse su inspiración directa o su resonancia, parece necesario fijar sus puntos esenciales, su *estatuto* de la concepción del arte, o, mejor dicho, de las artes, ya que el concepto de *Brotherhood* llegaba a hermanar estrechamente pintura y poesía, inspiración y literatura, hasta convertir dicho hermanamiento en uno de sus rasgos típicos.

(*) Se publica aquí el texto de la conferencia pronunciada por el autor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante el día 19 de enero de 1983. El texto resume la ponencia —documentada con amplio material y con las correspondientes referencias— que el profesor Allegra ofreció en el Congreso internacional de estudios sobre «I Rossetti tra Italia en Inghilterra» (Vasto, Septiembre 1982), cuyas actas están en fase de publicación.

Podemos fijar dicho *estatuto* en las mismas ideas que hacen de la vida de Rossetti todo un emblema de su escuela. Poeta, pintor y grabador —con logros y limitaciones que no es este el lugar de discutir—, se juntan en él estrechamente las correspondientes disciplinas, coagulándose a medida que crece su conciencia de una verdadera fundación teórica. Se había formado en un medio familiar que de cierto modo favorecía la orientación más tarde compartida y elaborada por el prerrafaelismo. Su familia reunía por un lado la herencia erudita de su padre, Gabriele, al cual se debe la primera interpretación alegórica moderna de la *Divina Comedia;* por el otro, el entusiasmo que su madre, Teresa Polidori, y su hermana, Christina, habían puesto en su proximidad a esa fundamental corriente cultural británica del siglo XIX que fue el «Movimiento de Oxford». Esoterismo dantesco y misticismo anglo-católico, son pues, ambos *sui generis,* el primer alimento espiritual de esta singular figura de «empresario de ideas»; nos explican la rara convivencia, en Rossetti y en las mayores figuras de su escuela, de elementos que en apariencia se contraponen: es decir, una representación de la realidad cuyo amor al detallismo raya casi en lo maníaco, y una intención simbólica que penetra toda su obra pictórica hasta autorizar «lecturas» pretendidamente crípticas.

La interdependencia de pintura y poesía es tan estrecha en Rossetti, tal es la fuerza de su entrañable parentesco, que llega a convertirse en un postulado de la «hermandad prerrafaelita». Unidad no sólo temática, sino esencialmente simbólica; recuerdo unos ejemplos sobradamente conocidos aunque no siempre suficientemente valorados: *El sueño de Dante, Beata Beatrix, Las bodas de San Jorge y la reina Sabra.* Son cuadros que reúnen en sí las ambiciones extrapictóricas de la escuela, su anhelo de representar por episodios mítico-literarios experiencias que pertenecen al reino de lo sobrenatural. El realismo de esta corriente obedece a móviles opuestos al de los naturalistas.

El aporte teórico inmediato del prerrafaelismo es una reacción al arte académico, a la figuración, por así decirlo, «oficial» del mundo, a la repetición de tópicos y módulos que la crítica favorable a la «hermandad» hacía remontar al Renacimiento y a su figura cumbre: Rafael. De ahí el nombre, de por sí polémico, tomado por la nueva escuela. No solamente reacción contra la mentalidad del *establishment* decimonónico inglés, sino contra todas las que —no siempre con razón— se consideran las premisas de su espíritu «filisteo», de su torpe utilitarismo. Decir prerrafaelismo es tanto como decir anterrenacimiento, revaloración del arte gótico, de los miniaturistas, de los primitivos, de los anónimos autores

de imágenes, de los canteros medievales, de los místicos italianos y flamencos.

Al lado de esta herencia, otra se halla no menos importante para los efectos poéticos que registrará el simbolismo europeo: es un reflejo de lo que Octavio Paz llamaría la «tradición de la ruptura», una vertiente que a finales del s. XVIII había tenido sus adalides en el pintor y crítico suizo Johann Heinrich Füssli, y sobre todo en el pintor, poeta y pensador inglés William Blake. Son artistas que por primera vez en el «siglo de las luces», y en abierta rebeldía contra el espíritu racionalista de la centuria, echan una mirada en la región de lo onírico, de lo oculto, de lo ambiguo, de lo divino lindando con lo demoníaco —así que cierto androginismo reaparecido entre los prerrafaelitas es también una metáfora de lo que Blake llama «Bodas del Cielo y del Infierno»—; se expresan como poseídos por un profetismo, por un sentido apocalíptico y palingenético a la vez que abren un mirador nuevo a la aventura artística. La estética visionaria de Blake —cuya obra fue leída y glosada por Rossetti— se añade al ideario prerrafaelita y va a juntarse, aunque de modo aventurado, al dantismo iniciático cuyo estudio había sido emprendido por Gabriele. Al imperio de la *raison* se opone la fuerza de la imaginación, lo ineliminable del misterio humano. El desafío blakeano contra Urizen reaparece en el nuevo desafío al Mamona de la edad victoriana.

Es en esta fase formativa del prerrafaelismo cuando acontece el afortunado encuentro con las teorías de John Ruskin, cuyo aval y cuya enseñanza moral dan el toque final al espíritu de la escuela rossettiana y a toda una región del llamado estetismo europeo. En sus cartas de 1851 al *Times* en defensa de los prerrafaelitas, Ruskin aclara que su primitivismo, más que imitar simplemente la pintura antigua, se propone regresar a la «pureza» arcaica de la figura, traicionada por el convencionalismo que se había adueñado del arte a partir del ejemplo de Rafael.

Concluyendo esta algo prolija pero, creo, útil mirada preliminar a los factores constitutivos del prerrafaelismo, vemos que su íntima sustancia ideológica es una generosa aunque paradójica protesta contra el espíritu del siglo burgués, del positivismo, del maquinismo, de las grandes transformaciones urbanas vinculadas al industrialismo, a la multiplicación del trabajo, al fetiche mercantil. En una palabra, es el prerrafaelismo un significante de aquella «reacción espiritualista» que, según Joan Maragall, caracterizó la cultura europea de fin de siglo, un elemento esencial en la formación del modernismo, definido por Juan Ramón Jiménez como una «mentalidad», una búsqueda de la «belleza» que re-

basa los términos literarios para implicar todos los indicios del vivir estético peninsular.

Veamos ahora unos ejemplos de dicho influjo.

Si Valle-Inclán es el que más parece rezumar en ciertas páginas la atmósfera rossettiana, escritores muy distintos de él por gusto, formación, ideas, comparten en los mismos años la recordada disidencia para con las estructuras de la edad industrial y metropolitana, enemiga —como a menudo afirman— de la «naturaleza» y de la «belleza». Es, como veremos, el caso del escritor menos sospechoso de esteticismos modernistas, Unamuno.

Valle-Inclán es, sin embargo, el que más firmemente cree en los postulados del prerrafaelismo, si reparamos en que, todavía en 1916, año en que el modernismo puede considerarse ya una experiencia concluida, teje las páginas de su único libro teórico —*La lámpara maravillosa*— con imágenes cuya derivación estética es patente. He aquí una muestra clarísima de ello:

> Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua, y prados cristalinos entre mimbrales. El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban cortando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura, y sobre la gracia inocente de los prados, y en el tablero de las siembras, los senderos parecían las flámulas donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros [...] El crepúsculo se me revelaba como un vínculo eucarístico que enlaza la noche con el día.

Las alusiones a la «ingenuidad» de los primitivos, a lo inefable de las horas crepusculares, el detallismo de «escuela» que supone esa descripción de senderos en forma de flámulas y de campos dorados por el sol, nos recuerdan evidentes modelos del movimiento británico —según ha estudiado el profesor López Estrada con referencia a Darío y a los Machado—; pero también nos están recordando la predilección que toda la *décadence* sintió hacia las zonas indecisas del tiempo, en contraste con la plenitud del día. La expresión «vínculo eucarístico» que se repite a lo largo de este tratadillo valleinclaniano, reafirma el carácter, a su manera, «litúrgico» de la *natura naturata* del estetismo. Más hondamen-

te nos dicen del poder de sugestión que los primeros maestros románticos vuelven a ejercer en la sensibilidad literaria finisecular.

El prerrafaelismo, en el sentido más amplio generalmente conocido por mediación de Ruskin, cuyos libros se tradujeron al español, es también la explicación indirecta de la actitud anticiudadana entre autores que difícilmente podríamos estudiar en el marco del movimiento estético europeo. Así, valga el ejemplo de Unamuno, más allá de su conocido amor a la paradoja y a los más inesperados cambios de opinión. El rechazo que Don Miguel opuso a la ciudad o, más precisamente, a la sociedad urbana, que define «centro productor de vulgaridad», es una de las constantes de su pensamiento. Su antagonismo emblemático entre Salamanca y Madrid nace de la potestad de númenes intrahistóricos y metafísicos que ve cuajar en la primera y de la índole destructora y niveladora que atribuye a la segunda. En una carta al amigo Ganivet expresa la esperanza de que la sabiduría popular, idealizada por ambos autores, puede «resistir no tanto al cosmopolitismo como al urbanismo, es decir al espíritu de las ciudades, tan nocivo para toda cultura seria. La montaña, la llanura, el campo, el pueblecillo natal vivifican, el bulevar mata».

Debajo de la capa de este populismo no es difícil descubrir las razones de un rechazo que en otras ocasiones se hace más explícito, así como la admiración por Ruskin en sus batallas contra los intrumentos aniquiladores de la llamada sabiduría campesina y añeja. Es sintomático que Unamuno mencione al moralista inglés en una obra-clave de todo su pensamiento como *En torno al casticismo.* Trátase, explicará más tarde con palabras dignas de un Thoreau, de una «larga contienda entre la tierra y la ciudad; entre el labrador y el mercader; un penoso tránsito del régimen familiar al moderno». El autor vasco indica en los «pliegos de ciego» una suerte de «códice», inmemorial pero «siempre verde» de lo popular.

Cultura oral, campos benignos, reapropiación de la memoria colectiva son conceptos que se sirven aquí de una figura que anda por las sendas de la iconografía finisecular, pero que en la literatura española tiene más antiguo derecho de ciudadanía: la del ciego. En cambio, la nueva clase tiene su encarnación en un tipo de empresario cuyo mayor deleite espiritual es el estudio de las leyes de la oferta y de la demanda. Sus autores preferidos son Adam Smith y Fréderic Bastiat. La victoria inevitable de la ciudad sobre el campo, la considera Unamuno como el triunfo de sus injusticias, de su poder corruptor, pero sobre todo, de su fealidad.

El impacto de las ideas de la *Brotherhood* no siempre llega indirectamente o de soslayo. En los primeros años del modernismo se afirma como una verdadera doctrina, no sin antecendentes, por otra parte, en la vida cultural española. Así lo atestiguan los artículos programáticos aparecidos en las revistas *Helios* y *Renacimiento.*

Como en otros países, el gusto prerrafaelita aparece en España dentro de un amplio y proteico «estado de ánimo» que cunde en la cultura europea a partir de las últimas décadas del XIX. Se halla, quiero decir, en el marco del movimiento de ideas que se manifestó hacia 1880 y que tomó los nombres más variados y de sentido, valga la expresión, «interdisciplinar» (piénsese en lo vago, pero sugeridor, de términos como «espiritualismo», «idealismo», «revival»...) y sin embargo reveladores de una «disidencia poética» que choca contra la mentalidad del siglo.

Es verdad que en la España de finales de Ochocientos no existen las mismas condiciones externas del *dépaysement,* del extrañamiento, vinculadas al crecimiento industrial, que en Inglaterra y Francia producen la reacción, pero también lo es que la literatura y el arte de aquellos años, a menudo pobre reflejo de veleidades oficiales, son su *Ersatz* de papel, su brújula de orientación. Y por otra parte no es una simple casualidad que el movimiento comience a manifestarse, como tal, precisamente en una ciudad en que iba afirmándose una poderosa clase mercantil. Hasta entonces los Reina, los Gil, los Rueda no habían pasado de casos aislados.

También en España el prerrafaelismo ha hecho pensar en una parcial reedición del fenómeno artístico de los Nazarenos de mediados de siglo; en medida inferior que en otros países europeos, pero notable en el ámbito de los latinos, el nazarenismo español se dio a conocer entre los años cuarenta y cincuenta, y como en otros aspectos del *background* modernista, el papel desempeñado por los catalanes no fue ni pequeño ni limitado a la simple introducción de una corriente. De ella se intuyeron claramente las consecuencias estéticas y poéticas.

Pablo Milá y Fontanals es una de las figuras más interesantes que salieron de la romana Academia de San Lucas, y no debe olvidarse el influjo que sus ideas tuvieron sobre su hermano, el ilustre filólogo Manuel, que tanto trabajaría en pro de la revaloración de la poesía heroico-popular en España. Si se nos permite el paralelismo, podría hablarse de Pablo Milá como del Madox Brown del prerrafaelismo hispánico: él pre-

gonó los fundamentos del nazarenismo conocido en Italia y los introdujo en los nuevos círculos de su tierra, sin entrar personalmente en ellos.

Una prueba de tal vinculación y de la conciencia que de ella se tuvo en años modernistas, es que el cenáculo de mayor importancia en la difusión de temas e ideas prerrafaelitas, con el revelador nombre de San Lucas, estrenóse en Barcelona en el año 1897, caracterizándose pronto por adicto al pintor Puvis de Chavannes, tomado como adalid francés de la «hermandad», y a Burne-Jones, considerado el más alto discípulo de Rossetti. Animadores del círculo fueron dos típicos «convertidos», los hermanos Llimona, el pintor y poeta Alejandro de Riquer, y una de las figuras más insignes de la arquitectura europea, Antonio Gaudí, tras una «secesión» que dio sus frutos en los más distintos campos creativos.

La acogida del prerrafaelismo entre artistas y escritores debe pues interpretarse y proponerse, en modos análogos a la del wagnerismo, entre los elementos englobados por la cultura de la época. Una simple mirada a las revistas publicadas en dichos medios *(Hispania, Pel i Ploma, Luz)* confirma lo justo de esta valoración e ilumina tantos influjos, de otro modo incomprensibles, en los fronterizos terrenos de la literatura. La reacción contra el culto al llamado documento social y a la reproducción, por un lado, y contra la fría repetición de modelos arbitrariamente calificados de clásicos, por otro, supone una orientación que se inscribe en un paisaje claramente rossettiano. En el gremio barcelonés hay algo más que el mero intento de esbozar una «hermandad» católica. En él se configura otra pieza del mosaico ideológico anteriormente aludido: liberar el arte de la tradición académica reconduciéndolo a la de las corporaciones medievales, evitar el subjetivismo de los *maudits* que pretendía ser la única «otredad», posible, luchar contra la masificación del objeto facilitada por su «reproductibilidad» técnica (por emplear la conocida expresión de Walter Benjamin).

La elección de un maestro como Burne-Jones explica creaciones poéticas y temas queridos en toda el área hispánica. Pienso especialmente en la iconografía femenina y angélica que tendrá en Rubén Darío un emocionado admirador, y en algunas de sus *Prosas profanas* la mayor condensación de sugerencias rossettianas. El universo pictórico de Burne-Jones produce en los literatos una especie de mezcla entre franciscanismo y andanzas caballerescas. Esta es la razón por la cual los poetas y artistas que en España están influidos por la escuela rossettiana se reconocen en una patria medieval, «primitiva», dantesca y va-

gamente iniciática; creen en el misterio, en la presencia poderosa de lo oculto, de lo que permanece inalcanzable mediante procedimientos analíticos. Sus modelos literarios viven en una indefinida Umbría agreste, los pictóricos pertenecen a nuestro Trescientos y Cuatrocientos, desde Orcagna a Fray Filippo Lippi.

La difusión de este gusto se acompaña de una amplia presencia gráfica, primeramente en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, donde aparecen, entre 1883 y 1896 dibujos de Rossetti, Crane, Millais, y traducciones de Ruskin. El iniciador del modernismo no se detiene ante los aspectos más llamativos de la pintura inglesa, sino que subraya en cierta ocasión «el espíritu poético, la misma comprensión del gesto, lo hierático y legendario de la expresión», en contraste, afirma «con el pensamiento engendrado por el odioso género de vida que rige entre mercaderes e industriales». Rubén Darío defiende a los prerrafaelitas de la tacha que más comúnmente ha perseguido su pintura: la del *pastiche,* hijo de la frialdad de inspiración. Por el contrario, afirma que hay personalidades artísticas en que «el traslado acontece sencillamente y sin esfuerzo, por atavismo espiritual. Uno vive una cierta época remota a despecho del tiempo y del progreso».

La capacidad de extrañamiento es, dice, una virtud eminentemente poética que los prerrafaelitas, en cierto modo, han codificado en técnicas y temas. Llega así a justificar otro derecho demasiadamente ejercido por los secuaces de la escuela inglesa, y que aún hoy constituye el óbice mayor a una revelación completa de su obra: el origen literario de sus temas.

Del mismo modo, arguye Rubén, «han actuado con las obras de Dante, no simples ilustradores sino intérpretes inspirados como William Blake y Henry de Groux. El más admirable ejemplo de transmutación de valores artísticos lo dan a este respecto los grabados de Odilon Redon sobre temas de Flaubert y de Poe».

Como se ve, por un lado no le escapa el peligro del «género» y de la *manière,* reiterados hasta las ilustraciones para revistas de moda; por el otro le resulta evidente un espectro de parentescos estético-figurales que raramente supieron ver los críticos contemporáneos. De hecho la «línea» Blake-Redon es de las más interesantes en el estudio del espíritu prerrafaelita, no sólo por la coherencia de su imaginación sino por la semejanza de sus móviles teóricos. Tanto Blake como Redon se mueven en cosmogonías que de teosóficas decaen a modas espiritistas.

Si, en el mismo Rubén, del crítico *dilettante* pasamos al poeta, notamos el influjo en el conjunto de algunas situaciones; raro es el caso en que se deja descubrir en verdaderas citas, como por ejemplo en «El reino interior». No nos escapa sin embargo el aire de familia con tantas pinturas rossettianas observando con cierta atención unos rasgos de su Edad Media provenzalizante y primitiva.

Veamos un ejemplo en «Sonatina».

La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor...

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur...

En caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte.

La intensidad de color que cuaja en el oro del escaño y va difuminándose en los matices de marfil del clave sonoro, hace destacar más el rostro de la princesa cuya palidez es recordada más adelante por la flor que se marchita. El contraste entre figura y marco se acentúa ante los rechazados emblemas del fasto, y más si reparamos en su precisa secuencia cromática: el palacio, la rueca de plata, el halcón encantado, el bufón escarlata, los imprescindibles «cisnes unánimes» en el azul del lago. En los últimos cuatro versos la atmósfera nos lleva a otras modalidades del color prerrafaelita: el caballero que se dirige al palacio, montado en mítico corcel que bien podría ser el que pintara Odilon Redon, reúne todo el amor a los detalles que la «hermandad» inglesa llevara hasta el manierismo: el cinto, la espada, el azor en la mano, el viaje ensimismado del amante que, como Jaufré Rudel, «adora sin ver», su procedencia de lugares lejanos, su milagrosa virtud de vencedor de la muerte; en fin, todo el conjunto de magia y frivolidad, de cortesía y soledad, de colores heráldicos y de purezas virginales evocado en esta balada nos lleva por sugestión visual a la iconografía prerrafaelita que, como ya se ha dicho, el iniciador del modernismo conocía muy bien.

Volviendo al Rubén viajero literario en 1900, veamos a quién se referían las palabras que escribía para sus lectores de *La Nación* alabán-

do las únicas excepciones artísticas en las aguas estancadas del *fin de siècle* español.

Entre los años 1890 y 1910, más o menos en el lapso de tiempo comprendido entre la Exposición internacional de Barcelona y la «semana trágica» que estalló en la misma ciudad, se asiste en Cataluña a un gran florecimiento cultural. En la erudición sólo menciono la labor de los tres hermanos Montoliu: la de Francisco en pro del ocultismo y del teosofismo; la de Ciprián en pro de la «ciudad Jardín» soñada por William Morris; la de Manuel como comentador y traductor del Dante de la *Vita Nova.* En la música —piénsese en los efectos que la moda de Wagner produjo, dada su interpretación entre patriótica y regeneradora. En la arquitectura: Doménech y Montañer, Puig y Cadafalch, culminando con Gaudí.

Ahora bien, en todo este florecimiento la presencia más o menos consciente del prerrafaelismo es un hecho conocido y suficientemente estudiado por Ráfols, Cirici Pellicer, y, más recientemente, por Litvak y Cerdá.

Aquí quiero sólo detenerme en los aspectos literarios de la cuestión tal como se presentan en un texto poco estudiado del modernismo hispánico. Me refiero a *Oracions* de Santiago Rusiñol. En este libro el pintor y escritor barcelonés —verdadero retrato de una época— comienza con una identificación de las raíces negativas del presente para trazar seguidamente los modos posibles de una reinterpretación del creado *sub specie estetica.* Los primeros, los negativos, son identificados en los intentos únicamente motivados por la obsesión utilitarista, culpable, según palabras de Rusiñol, de que los seres humanos «hayan mirado tan sólo al cuerpo, abandonando los goces espirituales como si fueran nubes». Análogamente a lo que escribiera Baudelaire en sus páginas sobre Poe, aunque sin su capacidad dialéctica, los mayores males que rodean al artista, nacen, afirma el autor, del predominio de las mediocridades en la formación del gusto, del imperio de los lectores de periódicos en el espíritu público, es decir de la llamada cultura media en perjuicio del llamado genio, idea reiterada hasta el tópico en el debate cultural de esa época.

El «artista» puede eludir dichos males mediante una nueva interrogación de todo lo que le rodea, una nueva visión de aquellas cosas que el avance destructor del cientifismo no ha podido cambiar. Parece superfluo reconocer la principal inspiración en Ruskin, dada la claridad re-

ferencial de algunos párrafos; no lo es, en cambio, averiguar su conformidad con los cánones modernistas. En este poema en prosa —escritura de suyo reveladora— las evocaciones de Rusiñol conciernen a dos campos, natural el primero, artístico el segundo, pero ambos relacionados de forma especular, según aquella interacción de naturaleza y arte que es un principio que el modernismo deriva de la «hermandad» británica.

Del primer campo destacan las «oraciones» al alba, al rocío, al día, a la lluvia... y, por encima de todo, a la «belleza»; del segundo pueden deducirse elementos fundamentales de lo que hemos llamado imaginario modernista. No siempre el autor sabe rescatar mediante la palabra y el ejercicio dialéctico el exceso de sentimentalismo lindando con lo convencional que se observa especialmente en las prosas sobre la naturaleza, pero sería injusto no reconocer el doble nervio de la sinceridad del sentir y de la certidumbre «teórica». Lo último puede apreciarse en la «oración» que concluye la primera parte: la «belleza» de Rusiñol lleva conjuntamente los estigmas de Flora y de Átropos, ya que (traduzco del catalán) «a veces canta al son de la lira canciones de amor al poeta, y el poeta muere cantando las canciones de amor que ella le inspira, y un bosque de laureles nace alrededor de su tumba». Por si fuera poco «se baña en lagos de plata, narra leyendas en el umbral de las ruinas, se deja llevar, voluptuosa, río abajo, espejándose en ella las riberas, dorando los campanarios, haciendo poéticos los cementerios».

Lo «cementerial», y pido perdón por la palabreja, es en efecto otra imprescindible herencia del taller rossettiano, pero no necesariamente con los mismos tonos de tristeza llevados a veces hasta lo macabro que encontramos en el original. Trátase en Rusiñol de un elemento casi de adorno, y, más aún, de una etapa obligada para peregrinos de itinerarios «primitivos». Son, en este sentido, todo un programa las páginas que tanto Rubén como Rusiñol escribieron sobre el camposanto de Pisa.

Más nos interesan las «oraciones» dédicadas a los pintores místicos, al canto llano, a las catedrales góticas, a las ruinas..., donde el autor habla al universo de inocencías figurales y de castidades ambiguas, de santas soledades cuya inmediatez con los paisajes prerrafaelitas es evidente. Palabras como «claustro», «segregación del mundo», «otros reinos», «luz de seráfica mirada» y otras parecidas nos acercan a una pléyade de pintores que se abre con el Beato Angélico y se concluye con Gaddi.

El primero es, en metáfora rusiñoliana, una «paloma divinizada» que ha trabajado en un sucederse de «arrobamientos místicos», de «éxtasis» para dar vida a «beatíficas figuras».

La virtud de estos que llama «poetas del cielo» está en haberse alejado de la rastrera representación de la realidad de los hechos, eligiendo la luz poética, buscando una ciudadanía mítica e inmortal, el haber hecho suyo «el desprecio a los aplausos y el impulso a la lucha». No nos extraña pues que el saludo a los primitivos contenga una definición casi platónica del arte, «lugar rozado sólo por las alas, exaltado por las oraciones»; Rusiñol parece buscar una vanguardia de paladines en su batalla personal contra los mercaderes de arte, contra la multiplicación del objeto, en las inevitables decepciones y en el sentido de soledad a que una parecida postura está fatalmente abocada. Leonardo da Vinci es invocado por hacer confluir en sí arte y sabiduría («poeta i pintor alhora, arquitecte i músic a la vegada»), que por un lado responde perfectamente al ideal simbolista de la sincronía de la inspiración, por el otro al de la hermandad de las artes que conjuntamente reproducen la armonía angélica y celestial. Siguen, en esta invocación, el «enigmático Botticelli», el «poeta de la muerte, el fantástico Orcagna», los Giotto y los Lippi, los Van Eyck y los Memling, llamados a la misma lección purificadora.

Existe un punto en que las artes se encuentran y funden, según lo que enseñara el otro maestro de aquellos años, Richard Wagner, y es la música. Música como extrema y potente concentración en sus propias raíces, música como mirada embelesedora, aunque fugaz, en los secretos del alma, victoria sobre las tinieblas. Tal es el significado que puede deducirse de la «oración» al canto llano. Para Rusiñol la grandeza del gregoriano estriba en su «hablar sin palabras», y por ello en ser apto para comunicar con los dioses y con los ángeles. Desde el fondo de su prisión mundana el hombre ve asomarse una perdida facultad de percibir y expresarse, una capacidad de revelación y transmisión que la vida práctica suele apagar e inmovilizar. Raptado por ese canto el hombre puede volver a escuchar los mensajes de la soledad, de la naturaleza que antes le aparecía muda.

Entonces, entre las arcadas de las catedrales se aclara el sentido de esta voz. Son las catedrales, escribe Rusiñol, «libros sagrados en que los hombres registraban las miserias, los temores, las glorias o las desventuras, y donde leían las historias de su santos y de sus profetas». El templo gótico, para este modernista que suelen olvidar los investigado-

res del modernismo, es además de morada y arca de signos con que leer el mensaje divino, «manto amoroso para los que sienten frío en el alma, redil prodigioso, hospicio de melancólicos, tibia mansión de los pobres». Más explícitamente que en Bécquer pero igual que en Valle-Inclán, las fachadas de las iglesias medievales le parecen grabadas en estado de posesión mística por aquellos «poetas de la fe» que eran los maestros de la albañilería simbólica. La catedral es el lugar donde están representados emblemas, gracias a los cuales es posible remontarse a los primeros días del hombre y del mundo, profetizar sus «últimos alientos».

Ahora bien, gran parte de lo «imaginario» modernista se explica a la luz de estas transfiguraciones, donde a la música del canto llano, lenguaje para arcángeles, se contrapone una apocalipsis anunciada por monstruos, quimeras, dragones, serpientes, cuya estilización a lo Morris no oculta las lecturas herméticas de tantos escritores y artistas. Rusiñol trae a la memoria y a la vez trata de exorcizar estos infiernos. En todo caso exalta el poder «descontextualizador» de la palabra del pasado, su prodigiosa capacidad de conferir a los artistas el necesario distanciamiento de la hora que pasa. Así se explica que —como antes lo hiciera Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*— este alumno meridional lleve su religión de los monumentos hasta oponerse a que se restauren. Con ello se aleja de las visiones arqueológicas y de la segregación museográfica para reafirmar un amor a lo «inactual» que tantos adeptos tenía en esa época y vuelve a tener ahora. Dirigiéndose a un lector ideal así lo amonesta: «No muevas ni profanes esas cenizas dormidas, no las despiertes de su sueño, no restaures esas piedras caídas..., las ruinas son libros antiguos y perfectos cuya última página ya se escribió».

En otro catalán, Alejandro de Riquer, los modelos —hasta en la misma existencia— de Dante Gabriele Rossetti hallan un seguidor entusiasta. Ya desde sus primeros escritos y pinturas se nos prepara, diríase, a un encuentro con el movimiento británico. Vuelos de pájaros y auras brumosas son las imágenes previas, un gusto sepulcral y crepuscular que le hará sembrar de grabados y dibujos sus páginas. Riquer cree encontrar en Rossetti y en sus secuaces lo que él, por temperamento y carácter, lleva dentro de sí, según resulta de un reciente y valioso trabajo que le dedica María Ángela Cerdá.

Su primer libro nos revela el paso de la fase espontánea de adolescente a la consciente milicia estética de los años maduros. Más tarde, con

Crisantemes, los símbolos del agua, del bosque, de la niebla, de la flor, de los cisnes, de la luna, parecen pedir una realidad más alta de la cual no son sino el reflejo; un mundo en que los paradigmas de la «belleza» y el recuerdo van conjugados en un verbo que Michel Butor llamaría «aoristo mítico». La muerte no es aquí el salto en la gran noche sino el paso hacia una luminosa quietud. Derivado de modelos, rossettianos, este tema confiere a la obra del Catalán una vaga pero omnipresente sensación de necrofilia, que si por un lado contribuye a «fecharla» e inscribirla en el bazar del *art nouveau* barcelonés, por el otro hace menos exterior dicha relación epigonal, que, por cierto, se refuerza con la actividad del pintor. Antes bien, precisamente en sus dos polos de erotismo e inquietud mistérica se integra como momento de la experiencia poética modernista.

En 1910, con el *Poema del bosc,* Riquer vuelve orgánicamente al medievalismo y, hasta cierto punto, aclara las interferencias con las demás componentes del paisaje modernista. El mismo motivo de la selva que da título al libro conoce una etapa emancipada de los sentimentalismos que el tema sugiere. Del bosque desdibujado con rasgos enfermizos de las primeras composiciones se pasa a una declarada asunción de temas mítico-legendarios. Y precisamente lo declarado, lo demasiado explícito es lo que más daña esta poesía, en un estudio que prescinda de los aspectos «culturales» del fenómeno, y ello, por añadidura, junto a una excesiva floración de palabras gastadas por la más obvia cotidianeidad, adjetivos y adverbios que padecen el mal de una lengua empobrecida por siglos de prosaísmo, por castellanismo lamentablemente injertados en el distinto contexto lingüístico.

De esas provincias ossiánicas el poeta y el pintor reciben a veces el impulso a ir más allá de la simple materialidad para intuir el sentido más alto de su mito, a superar la misma muerte contraponiéndole la fuerza creadora de la fantasía.

En un soneto a la mentira, ésta es

Meta del desvalgut, gran, hermosa Mentida
moradora dels horts de misteriosa flayre; [...]
Aparta la vritat penosa y rondinayre
de peus de plom, qu'avansa segura com la Mort.

Exaltada a la manera de Oscar Wilde como «bella habitadora de jardines de auras misteriosas», la «mentira» toma aquí el lugar polémico de

la palabra fabulosa, escarnecida por el beato de lo vulgar, *celui qui ne comprend pas,* mientras que la personificación contraria, la «verdad» (la de los naturalistas, claro está) es el reino de quien está condenado a no ver más allá del mero acontecer de los hechos, del desconfiado que se expresa por negaciones, en fin, del pequeño filisteo enemigo del mito que huye de quien lo busca «andando con pies de plomo». La palabra «muerte» indica así la mentalidad antiartística, la negación de todo entusiasmo y de toda aventura, las dos opuestas metáforas entrando rigurosamente en la terminología coetánea del debate sobre la naturaleza del arte.

Es ahora cuando el poeta se deja atraer por el reino de la *aventure* por excelencia, un reino de amor y caballería, que entra, según el ejemplo de los pintores preferidos, en la temática del escritor y del grabador de *ex-libris.* Si prescindimos de su material léxico de época, el *Poema del bosc* nos aparece como un himno a lo más escondido y hondo de la naturaleza, una búsqueda de antiguos dioses silvestres que hablan, desde su potestad caótico-regeneradora, un lenguaje que sólo «percibe el poeta clarividente» mientras que para los demás es murmullo «incomprendido».

Imagen que aparece en todo el arco modernista y llega a su cumbre en el Darío de las *Prosas profanas*, el bosque en este libro de Riquer es poblado por las voces de una polifonía que en cada una de sus notas alaba al mayor artífice. Con reminiscencia baudelairiana, el bosque es «temple august» en donde el silencio está personificado o aludido de modo que nos recuerda crucifijos nórdicos, Cristos solares: su figura, en estos versos catalanes «s'imposa conmoguda, / estesos els dos brassos, fixada, quieta, muda». Convive con los genios del lugar en una especie de panteísmo teosofizante. En este paraíso para «estetas» que han leído a Maeterlinck, a Lorrain y al D'Annunzio del *Alcione*, los dioses clásicos y los números germánicos tienen una misma morada, con los espíritus de las aguas y de la vegetación, con dríades y ondinas, elfos y egipanes. Más aún: es un arca de memorias, un espacio en que el rey Arturo de Malory escucha las historias de amor y de sangre de sus paladines.

Mediante un ensamblaje de elementos, lo numinoso-pagano se funde con los religioso-cristiano, los emblemas del heroísmo feudal con las máscaras del erotismo bretón. Lo libresco de las imágenes poéticas nos lleva directamente a ciertas iconografías de William Morris, lo cual no quiere decir que los resultados formales estén siempre a la altura de las

intenciones. Véase una muestra en la curiosa humanidad del bosque encantado:

...S'alsa l'imatge de Lancelot del llach;
Merlin a son misteri confia Viviana,
y'l màgich llegendari, per redimí un regnat
y'l cor ferit d'un rey, ab ciencia sobrehumana
prepara'l soli altiu d'Artus y veu les gestes
de la *taula rodona,* ab son torneigs y festes.

Aparte estas repeticiones de lugares comunes del nuevo celtismo *Jugendstil,* Riquer se nos muestra conocedor o, por lo menos, curioso de los aspectos más hondos de la saga arturiana, cuando define su símbolo mayor:

Art, tradició, llegenda, és tot, Escalibor
ab sa fulla flamígera y la seva creu d'or.

Aquí el misticismo erótico, empapado en las sugestiones de tipo bretón llega a desvincularse de la atmósfera de sentimientos tanáticos, propiamente crepusculares, de la predilección por lo patético de las criaturas femeninas, y a enlazarse a las heroicas de la misma vertiente, recreadas por el soplo wagneriano. En estos dos versos la espada arturiana funde simbólicamente las diferentes partes de la sabiduría espiritual cada una de ellas conduciéndonos a regiones arquetípicas: el arte «repite» el gesto del Creador, pero su repetición no reproduce mecánicamente sino que intenta emular aquel gesto. La tradición perpetúa no de modo arqueológico (esto es «mortal») la primera palabra del hombre, la *fábula.* Con lo cual la línea romántica que tiene en Novalis su primer maestro hace escuchar su voz entre los modernistas. Finalmente, la leyenda es, al mismo tiempo, el lenguaje y el retículo de metáforas, que podríamos llamar de lo intemporal absoluto, de lo virtual siempre posible.

En otra composición cuyo título es «Destrucció», el bosque aparece cual víctima de un sortilegio que le hará perder sus voces escondidas:

No queda un sol misteri dessota la clarò
d'un sol revelador; tot es indiferent
y tot va repetintse; no queda la sorpresa
ab què atraya el artista la gran Naturalesa.

«Misterio», «sorpresa», «maravilla» y «artista» se ven cercados y perseguidos por una «claridad» brutal que más adelante se relaciona sin

más con la «fiebre del dinero que ha talado la selva», haciendo, donde aquella se encontraba, que triunfe el aliento mortal de la producción y de la mercancía. Lamentaciones de ecólogos que todavía no saben su nombre.

Lo demás de la actividad riqueriana, especialmente la del dibujante, permanece fiel al espíritu de los versos que arriba se han mencionado. Inventa un mundo encantado e inaccesible, ahora en el acto de cernerse por encima de las miserias y precariedades de lo diario: universo generalmente femenino que del liberty europeo no posee el optimismo ni los impulsos hacia las próximas metas futuristas, sino la llamada de los reinos del sueño.

Como hemos intentado probar con estas rápidas consideraciones, la veta prerrafaelita estuvo presente en el modernismo a diferentes niveles, y en contextos paralelos pero no necesariamente idénticos en sus elementos constitutivos. Con mayor fuerza está presente en Cataluña, donde los jóvenes intelectuales consideran el modernismo una corriente europea que puede ayudarlos en su reidentificación cultural y lingüística.

El prerrafaelismo hispánico se une con otras estructuras culturales de diferente consistencia, a la par de lo que sucede en otras partes con el simbolismo y el decadentismo. Donde la escritura modernista alcanza sus cumbres creativas e imaginativas es absorbida e interiorizada sin necesidad de exhibiciones y declaraciones de principios. Cuando el arte y la inspiración faltan, la identificación es patente hasta el mimetismo, aun cuando nace de sinceras adhesiones, de temperamentos ya predispuestos. En estos últimos casos el empleo de temas se revela saturado de motivos y querencias que pertenecen, con aciertos desiguales, a toda una época de la mentalidad europea: de ella tomaría principio una amplia difusión de expresiones y posturas —tanto en las letras como en las artes figurativas— genéricamente referibles a un prerrafaelismo ya periclitado y falto de nervio ideológico, que continuará por inercia hasta el umbral de los años veinte.

En sus aciertos como en sus fracasos, sin embargo, este elemento del modernismo se confirma como la búsqueda de la «belleza»; el rechazo de los «hechos» y de lo «actual», el culto contradictorio al mito y a la utopía no son simples posturas de quienes juegan a ser poetas sino que forman el núcleo central y el deslinde más cierto para quien quiera investigar los aspectos menos conocidos de la literatura de España entre las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

ALLEGRA, G.— *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna.* Milano, Jaca Books, 1982.

CERDÀ Y SURROCA, M.A.— *Els pre-rafaelites a Catalunya.* Barcelona, Curial, 1981.

CIRICI PELLICER, A.— *El arte modernista catalán.* Barcelona, Aymá. 1951.

DARÍO, R.— *Poesías completas.* Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid. Aguilar, 1967.

GALLEGO MORELL, A.— «Tres cartas inéditas de Unamuno a Ganivet», *Insula* n° 35, 1948.

LITVAK, L.— *Transformación industrial y literatura en España. 1893-1905.* Madrid, Taurus, 1980.

LOPEZ ESTRADA, F.— «Más sobre el prerrafaelismo y R. Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa De Morgan», *Revista de la Univ. Complutense.* 1980 pp. 191-203.

PRAZ, M.— *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive.* Milano, Mondadori, 1971.

RÀFOLS, J.F.— *Modernismo y modernistas.* Barcelona, Destino, 1949.

RIQUER, A. de.— *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor.* Barcelona. Verdaguer, 1906.

RUSIÑOL, S.— *Oracions,* en *Obres Completes,* Barcelona, Ed. Selecta, 1976.

VALLE-INCLÁN, R. del.— *La lampada meravigliosa.* Ed. G. Allegra. Lanciano, Carabba, 1982.

EL CONCEPTO DE RESPONSABILIDAD SOCIAL DEL ESCRITOR EN MIGUEL DE UNAMUNO (1)

Guillermo Carnero
Universidad de Alicante

Unamuno es un escritor de lectura difícil y de asentimiento más difícil todavía, y ello por dos razones fundamentales, al margen del contenido doctrinal mismo de su pensamiento. En primer lugar, y no por tópico es menos cierto, su carácter movedizo y contradictorio puede ser desorientador para quienes se sientan incómodos oscilando a su compás. El propio Unamuno se sabía y se admitía contradictorio, y consideraba además que el serlo era un síntoma de vitalidad y juventud mental, de sinceridad y de autenticidad. Eso viene a decir en el discurso con que agradeció el nombramiento de Ciudadano de Honor de la República en 1935 (2) al referirse a la fecunda concordancia de discordancias que a su modo de ver lo caracterizaba como español genuino; aunque parezca

(1) Este ensayo tuvo un origen completamente vivíparo; nació de la lectura y relectura de textos unamunianos para placer personal y solitario. Conservó ese carácter al convertirse en conferencia en julio de 1982, y creo que así llegó más directamente al auditorio. Se publica ahora con mínimas concesiones al oviparismo académico.

(2) *Obras Completas,* ed. Escelicer, IX, pp. 458-461. Se citará siempre esta edición.

poco afortunado el llamar fecundas a las discordancias españolas a un año de la «guerra civil incivil» de 1936.

En segundo lugar, el pensamiento de Unamuno es un pensamiento en marcha, que se va haciendo a lo largo del tiempo y que en sus sucesivos estados ha quedado impreso, en lugar de ofrecernos unos resultados finales con ocultación de su proceso genético. Con lo cual, además de ser en ocasiones contradictorio, como ya he dicho, es también a menudo fragmentario: quiero decir que podemos encontrarnos en la necesidad de reconstruir un supuesto proceso lógico por el procedimiento de ir ensamblando textos separados por un notable lapso de tiempo, con todos los riesgos que ello supone (3). Pero es inevitable actuar así cuando la materia del tema que nos ocupa se halla dispersa en gran cantidad de artículos, discursos y obra en volumen, y no sistematizada en un tratado único.

Posiblemente a Unamuno no le gustaría lo que hay que hacer con esos escritos suyos para entenderlos. En su *Diario* nos dice que la inquietud religiosa lo llevaba a leer obras doctrinales y devotas, con deseo de recibir consuelo e iluminación, pero enseguida ese deseo era sustituido por la deformación profesional del profesor que llevaba dentro, y olvidando o postergando el problema íntimo, se dedicaba a tomar notas de investigador (4). Que su sombra nos perdone si nos acercamos a su pensamiento con voluntad de formar, sobre la dispersión, un modelo articulado; ordenar es también una pasión.

No se me oculta que hay quien piensa que el nombre de D. Miguel, en materia de compromiso político, huele a cuerno quemado. La resistencia democrática de nuestra posguerra magnificó antes a Machado que a

---

(3) Me refiero especialmente a la llamada crisis de 1897 y sus consecuencias ideológicas. La consideración conjunta o sucesiva de textos anteriores y posteriores a esa crisis no supone ignorancia o desprecio de las consecuencias de dicha ruptura, y sí el deseo de documentar el origen y antigüedad en Unamuno de una problemática que interesa aquí en la solución personal del autor, al que no se «valora» en modo alguno por su fidelidad a ideologías determinadas. Ver: Basdekis, D. «El populismo del primer Unamuno», en VV.AA. *La crisis fin de siglo...*, Barcelona, Ariel, 1975; Blanco Aguinaga, C. «El socialismo de Unamuno», en *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI, 1970; Díaz, E. *Revisión de Unamuno*, Madrid, Tecnos, 1968; Pérez de la Dehesa, R. *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966 y Barcelona, Ariel, 1973; Pizán, M. *El joven Unamuno*, Madrid, Ayuso, 1970: y los estudios preliminares en: Díaz, E. (ed.) *Unamuno: pensamiento político*, Madrid, Tecnos, 1965, y Ribas, P. (ed.). *Miguel de Unamuno. Escritos socialistas... 1894-1922*, Madrid, Ayuso, 1976.

(4) Ed. cit., VIII, p. 818.

Unamuno, y aquí topamos otra vez con las famosas contradicciones que, en el terreno político estricto, hicieron que Unamuno, como era de rigor, no encajara en los altares de nadie o de casi nadie. Tuvo una primera etapa de socialismo marxista *sui generis,* que abandonó a fin de siglo a causa de una crisis espiritualista. Su actividad política sostenida lo llevó, tras diversos avatares, a ser desterrado por Primo de Rivera, y se vengó escribiendo poemas injuriosos contra él y Alfonso XIII. Criticó abiertamente la realidad republicana, y en los últimos años de su vida logró, por voluntad y por destino, indisponerse con las dos Españas; algunas de sus obras fueron incluidas en el Indice de Libros Prohibidos. En junio 1920 *(Nuevo Mundo)* publica un artículo, «De la democracia bolchevista» (5) donde afirma que «el más desenfrenado imperialismo será el de un estado comunista», poniéndose enfrente de la gran esperanza rusa que iba a acariciar la intelectualidad progresista europea de su tiempo. Su Discurso sobre la lengua española en las Cortes de septiembre 1931 (6) está llamado a irritar a todos los autonomistas que haya bajo la capa del cielo, especialmente si son vascos. Y dos artículos de 1933, «Ceros a la derecha o a la izquierda» *(Ahora)* (7) y «Eso no es revolución» *(Heraldo de Aragón)* (8) nos llevan del paradojismo y la *boutade* al escepticismo político más absoluto. Para mayor inri, en el *Diario* leemos que el verdadero comunismo es el de la comunión sacramental, que nos hace participar a todos de Dios (9). Pero el desencanto político de Unamuno no debe hacernos olvidar dos cosas. Primera, que fue siempre un hombre dispuesto a dar la cara, hasta muy extremas consecuencias, frente a la maquinaria del poder constituido, y lo prueban las represalias que hubo que sufrir. Así lo consideró y admiró la España de su tiempo: no hay más que hojear el número homenaje que le dedicó *La Gaceta Literaria* en 1930. Segunda, que el concepto unamuniano de compromiso tuvo una influencia avasalladora: sus ideas al respecto son generalmente admitidas en los ambientes literarios españoles hasta que el estado de cosas que hubo de conducir a la Guerra Civil exija planteamientos de mayor radicalidad y de estricta militancia.

Por lo que se sabe, la generación del 98 fue la introductora en el vocabulario usual del concepto de «intelectual», que vino a sustituir, con matizaciones esenciales de significado político, al más impreciso de

---

(5) Ibid, V, pp. 1139-1141.
(6) Ibid, III, pp. 1350-1361.
(7) Ibid, V, pp. 1192-1194.
(8) Ibid, VII, pp. 812-814.
(9) Ibid, VIII, p. 782.

«escritor (10). Un escritor es el miembro de una categoría profesional que se dedica a la creación literaria. Un intelectual, además de un escritor, puede ser un científico en cualquier materia, por supuesto no necesariamente filológica, o un miembro de las profesiones liberales; pero, además, en el concepto mismo de «intelectual» está implícita una relación entre individuo pensante o creador, y sociedad, que presupone en el primero interés y actividad frente a las cuestiones públicas. El intelectual se siente miembro de un grupo internamente solidario y activo frente a la organización social, en la que desempeña un papel de fermento o de conciencia permanente, además de sentirse obligado a asumir, cuando sea necesario, conductas más decisivas.

Corresponde determinar cuál es la índole y los límites de la función del intelectual así definido. Se ha dicho que el intelectual es el escritor, científico o profesional en la medida en que se considere investido de una función social. Ello presupone:

1°. Que por ser los llamados intelectuales un grupo social fuertemente diferenciado, su función tendrá que ser consecuentemente muy específica.

2°. Que, si el intelectual es un ser cualitativamente diferenciado y socialmente proyectado, tendrá que seguir siendo lo primero antes de, durante y después de dicha proyecicón. Parece una perogrullada pero no lo es. Quiero decir que la persona carente de los conocimientos y capacidades esenciales al concepto de intelectual no podrá nunca serlo, por mucho que se proyecte; y también que el intelectual dejará de serlo si en tal proyección se desnaturaliza o pierde su ser específico.

3°. Que, si el escritor —limitémonos desde ahora a él— tiene, aun antes de considerarse intelectual, planteado un problema de comunicación con el público, ese problema se agrava cuando se trata de cumplir una función social. La incomunicación entre escritor y público puede suponer descenso o carencia de ventas, pero nadie deja de ser escritor por no vender sus libros, o no hacerlo en determinada cantidad. En cambio, no se concibe un intelectual sin un mínimo contacto con el cuerpo social.

Traduciendo todo esto a un lenguaje práctico, resulta lo siguiente:

---

(10) Ver: Inman Fox, E. «El año de 1898 y el origen de los intelectuales», y Marichal, J. «La *generación de los intelectuales* y la política», en *La crisis de fin de siglo...* cit.

1°. Si la función social del intelectual es específica, éste se halla frente al riesgo de dejar de serlo a fuerza de querer serlo. Es decir, que hay un posible vicio por exceso del intelectual, cuando se emplea en cumplir su función social olvidando que es, fundamentalmente, un escritor, y se convierte en mero hombre político.

2°. Al intelectual le acecha otro vicio contrario, un vicio por defecto. Consiste en que, a fuerza de enfatizar su naturaleza de escritor, cultivándola por derroteros minoritarios o peregrinos, se ocupe de cuestiones que socialmente no tienen eco, o se exprese en un lenguaje inaccesible a la mayoría.

3°. Deberá haber, entre ambos vicios, una actitud intermedia correcta, entre el elitismo y el olvido de la exigencia creativa. En ella habrá de residir el verdadero papel del intelectual.

Veamos ahora cómo en la obra de Unamuno se plantean las anteriores cuestiones, deducidas en abstracto del concepto de «intelectual». Selecciono textos que me parecen significativos, sin la pretensión de elaborar un catálogo exhaustivo o unas concordancias temáticas.

EL VICIO POR EXCESO DEL INTELECTUAL. Lo encontramos formulado, por ejemplo, en los «Diálogos del escritor y el político» (11) que aparecieron en *Los Lunes de El Imparcial* en noviembre y diciembre 1908. El Político empieza afirmando que el Intelectual habla pero no actúa; y el Escritor argumenta que hace algo más importante, y previo a toda acción, crear conciencia colectiva con sus escritos: «El fin del escritor es escribir e influir con sus escritos en los demás». Y si se convirtiera en político profesional, perdería en la acción el tiempo para la reflexión y la independencia de criterio, al estar sujeto a consignas de partido. Lo mismo en «Hacer política» *(Nuevo Mundo,* 1915) (12); aquí Unamuno sostiene que su misión es «hacer opinión pública, fraguar conciencia colectiva, y no hacer elecciones». Y más adelante dice:

> Debemos contribuir a hacer la opinión pública, no para que ésta nos llame luego a representarla. Porque no son los forjadores de conciencia pública los que mejor la pueden representar después de forjada. Su obligación es no detenerse nunca, y el que

(11) Ibid., V, pp. 962-975.
(12) Ibid., V, pp. 1064-1066.

acepta la representación de un momento de conciencia, se detiene.

En «Maquiavelo o de la política» *(El Día,* 1917) (13) afirma Unamuno que la obra de un escritor es tan de utilidad pública como las actividades legislativas o ejecutivas. En «La representación política del escritor» *(El Liberal,* 1920) (14) se niega a admitir que la labor del intelectual no inscrito en un partido político sea ineficaz, diciendo que entre escritor y público se establece una relación tan eficaz como la que cohesiona un partido. Y éstos tienen la desventaja de suponer «bandera y grito, matrícula y cuota, comités y jefes, y listines de matrícula»; y lo que es peor, una ortodoxia dogmática cuya aceptación domestica e inutiliza al intelectual, que es para Unamuno la conciencia, siempre despierta y crítica, de la sociedad. En su citado discurso de 1935 insistirá una vez más en los riesgos de ser hombre de partido.

Me he referido al vicio por exceso del intelectual, que consiste en hacerse hombre político profesional. En el último decenio de su vida detecta Unamuno otro posible vicio en el mismo sentido, que preocupó profundamente a los intelectuales comprometidos de los años treinta. Me refiero a los dogmas del «Realismo socialista» y el «Arte proletario», dogmas emanados de la ortodoxia comunista del momento y responsables de la bancarrota del movimiento Superrealista desde el Congreso de Jarkov de 1930. Estos dogmas suponen en síntesis: que la lucha de clases ha de ser, en sus múltiples variedades, el tema obligado del arte; que la expresión artística ha de simplificarse todo lo necesario para que ese arte cumpla una función primordial de propaganda; y que los artistas han de someterse en su trabajo a las directrices y censura del Partido.

No tuvo Unamuno que esperar a que el stalinismo lo pusiera sobre aviso de los riesgos que el arte de propaganda supone, tanto para el arte como para la credibilidad y eficacia subsiguiente de la propaganda misma. En *La Lucha de Clases,* diciembre 1895, comenta el estreno del drama social *Juan José,* de Joaquín Dicenta (15), y se pregunta si tiene «tesis socialista», para contestarse que si la obra es válida no es por su tesis, sino por la habilidad dramática con que está revestida de personajes y situaciones:

---

(13) Ibid., IV, pp. 1109-1112.
(14) Ibid., VII, pp. 801-802.
(15) Ibid., IX, pp. 550-551.

El drama del Sr. Dicenta es bueno artísticamente por revelar la esencia de la vida social de hoy en uno de sus aspectos, por ser resplandor de la verdad, por revelarnos la honda significación de un mundo. No es bueno por tener tesis socialista, sino que tiene tesis socialista porque es bueno.

En «La labor patriótica de Zuloaga» *(Hermes,* Bilbao, 1917) (16), «¿Existe una literatura proletaria?» *(Amauta,* Lima, 1928) (17), y «Hablemos de teatro» *(Ahora,* 1934) (18), va Unamuno perfilando su pensamiento al respecto. Se niega a admitir que los problemas económicos y sociales sean los únicos que hayan de interesar al hombre, que deba existir un arte específicamente de clase, y que pueda definirse a un hombre por la clase a la que pertenece. Considera que la idea de fabricar un arte específicamente destinado al proletario es populismo burgués basado en el desprecio hacia una clase obrera a la que se cree incapaz de sentimientos artísticos, la cual no necesita que se le predique, como si se tratara de un hato de deficientes mentales, una moraleja política que, por instinto al menos, conoce sin duda mejor que el predicador. Para Unamuno, es arte «abogadesco» o «jesuítico» el que se sustenta en fines pragmáticos de propaganda, y, por proponérselos de modo apriorístico y racionalista, no puede lograr eficacia artística ni, por lo tanto, impacto ideológico.

EL VICIO POR DEFECTO DEL INTELECTUAL. Consiste en que éste se olvide de lo que es y se convierta en un escritor «artificioso». «Artificioso» es, en el pensamiento de Unamuno, concepto antitético de «popular»; enseguida veremos qué entiende Unamuno por escritor popular, al margen del significado más banal o usual de este concepto.

Lo artificioso, para Unamuno, se da en el escritor que se niega a cumplir la función social que le es propia en tanto que intelectual, y adopta una actitud elitista, de absurda superioridad, sin darse cuenta de que el escritor popular tiene su propia superioridad, correcta y útil, en cuanto posee mayor conciencia y capacidad expresiva que el resto de sus semejantes. El artificioso pretende basar su superioridad en la exhibición de una supuesta naturaleza (ideas, emociones) refinada e inusual; se caracteriza por el cerebralismo y el desarraigo, la incapacidad para asumir los problemas trascendentes, que para Unamuno son los

(16) Ibid., VII, pp. 765-768.
(17) Ibid., IX, pp. 1207-1209.
(18) Ibid., VII, pp. 718-720.

propios de la condición humana (tanto individuales e íntimos como colectivos) y por la consiguiente exaltación de las preocupaciones de técnica expresiva como valor y meta máximos. Recomienda en cambio Unamuno desconfiar del esteticismo, del perfeccionismo y de toda forma de arte que ponga su empeño en logros técnicos o formales. A primera vista se observa la coincidencia de estas ideas unamunianas con las que acuñará Ortega con el nombre de «deshumanización del arte».

Las encontramos ya en un escrito juvenil de Unamuno, de su etapa de socialismo militante: me refiero al artículo «Función social del arte» *(La Lucha de Clases,* diciembre 1896) (19). El arte, se dice en él, no puede reducirse a diversión o pasatiempo; debe afectar, por la vía de los sentimientos, a quienes no son capaces de acceder al nivel de las ideas. Unamuno anda en esa fecha a vueltas con el marxismo, y pone el acento en la educación política de las masas por medio del arte:

> Si la luz ha de iluminar las honduras mas tenebrosas de la cuestión social, caliente el arte la fría indiferencia respecto a tal cuestión.

En «Literatismo» *(La Revista Blanca,* julio 1898) (20), opina que «la fórmula del Arte por el Arte suele ocultar la concepción más antisocial del Arte», es «una profunda inmoralidad» y «la gangrena del intelectualismo». El antídoto estará en popularizar la expresión artística y buscar inspiración en la realidad, no en la literatura.

El Correo de Valencia inserta en agosto 1900 el artículo «Turrieburnismo» (21), que vuelve a atacar el virtuosismo literario y a definir el esteticismo como resultado del desinterés por lo «hondamente humano». Y al prologar en *La Nueva Era* su discurso en los Juegos Florales bilbaínos de 1901 (22) se expresa Unamuno con mayor claridad:

> La literatura no puede ser en parte alguna, y menos que en otra parte en España, labor de mera contemplación artística. El encerrarse el literato en su torre de marfil a rezar letanías a la Belleza es hoy un crimen. Nuestro primer deber es el de educar al pueblo.

---

(19) Ibid., IX, pp. 688-689.
(20) Ibid., IX, pp. 759-763.
(21) Ibid., VII, pp. 1272-1273.
(22) Ibid., IX, pp. 819-821.

Recordemos también el ensayo «El sepulcro de Don Quijote» *(La España Moderna* 1906) (23). Unamuno desdeñará siempre la literatura artificiosa, aun cuando se haya despegado de las implicaciones al respecto propias de su marxismo inicial.

Las grandes corrientes literarias de su tiempo le parecieron a Unamuno viciadas de artificiosidad, y dirigió sus burlas y censuras contra el Modernismo, Vanguardismo y Gongorismo. En «La Balada de la prisión de Reading» *(Las Noticias,* Barcelona, octubre 1897) (24)dice:

> Aquí también, en España [...] hay sus Oscar Wilde, muy rebajados en verdad, con menos audacia. Afectan vivir en la torre ebúrnea de sus exquisiteces y refinamientos [...]. No parece interesarles nada hondamente humano. El arte se convierte en sus manos en un bibelote indigno, en un juego estéril [...]. El esteticismo empieza a corroer nuestras letras; difúndese por ellas un soplo de erotismo blandengue y baboso, de mozos impúberes o de viejos decrépitos.

Contesta en la revista *Helios* de julio 1903 a una encuesta sobre Góngora (25) y publica «El Modernismo» en el *Nuevo Mercurio* de París de mayo 1907 (26). Confiesa detestar y no entender a Góngora, y no creer que valga la pena gastar esfuerzo en descifrarlo; llama a los modernistas extravagantes, blandengues y falsos, y añade:

> No habrá redención para nuestras letras mientas el literato no sienta todo lo que de sacerdocio debe haber en su función social, y se proponga sobre todo y ante todo agradar al público.

La última frase merece ser retenida, porque nos ayudará a entender el sentido específico y no habitual que en Unamuno tiene el concepto de «popularidad»; porque para él, como veremos, un autor popular puede no gustar al pueblo.

En «Culto al porvenir» *(La Nación,* B. Aires, 1914) (27) se burla Unamuno de la estética de Marinetti, que reduce a un efectismo llamado a

---

(23) Ibid., III, pp. 51-59.
(24) Ibid., IV, pp. 1135-1136.
(25) Ibid., III, pp. 962-964.
(26) Ibid., VII, pp. 1303-1304.
(27) Ibid., IV, pp. 1096-1101.

deslumbrar y escandalizar a los incautos, aunque reconozca en algunas formulaciones futuristas un buen deseo, aunque equivocado en su concreción, de regeneracionismo.

En *Cómo se hace una novela* y en la contestación a la encuesta del extraordinario dedicado a Góngora por *La Gaceta Literaria,* en junio de 1927, insistirá en sus desdenes y censuras hacia las pretensiones de la generación de 1927. Y en el prólogo a *El hermano Juan* (1934) (28) ridiculizará los principios freudianos y marxistas a la par, con lo cual estaba evidentemente desestimando el movimiento superrealista.

3°. *CONCEPTO UNAMUNIANO DE ESCRITOR POPULAR.* Para enfocarlo hemos de partir de la distinción unamuniana entre pueblo y público. La confusión entre ambos provoca, opina D. Miguel, las tradicionales y erróneas interpretaciones de la justificación del escritor sobre la base de su aceptación en el mercado del libro o de su éxito de taquilla. El pueblo, en opinión de Unamuno, es genéricamente toda la masa social, y específicamente aquéllos que están necesitados de educación y orientación. No se trata de una educación que consistiera sólo en difundir la letra muerta de los conocimientos científicos, sino de una educación superior, que confiere al hombre conciencia de su naturaleza y fines. Al abandonar su ideario marxista perderá Unamuno la convicción de que la educación pretendida consista en difundir entre el proletariado los principios necesarios desde una óptica de clase; con el concepto de «pueblo» dispone de un instrumento ecléctico y equívoco, en el que se halla el punto más débil de su razonamiento; renunciando a los planteamientos materialistas cae en un confuso regeneracionismo espiritualista que es, con todo, el ingrediente más personal de su doctrina.

El público es el consumidor de arte, y para Unamuno, tan dado a la artificiosidad, o a cualquier forma de error artístico, como los malos escritores. Hay un público elitista, desconectado de los problemas verdaderamente humanos, que se guía ante todo por el snobismo y el culto a la novedad, y es el responsable de la existencia de las tendencias artísticas artificiosas. Pero nadie llamaría populares a esas tendencias porque, aunque tengan público, lo tienen muy reducido. El público más peligroso es el público amplio, que no busca en el arte más que el halago facilón de sus instintos más elementales. Por su importancia cuantitativa, ese público puede dar la impresión de ser el pueblo, y desnortar el concepto de literatura popular. Para Unamuno, la falsa literatura po-

(28) Ibid., V, pp. 713-725.

pular de su tiempo se distinguía por la omnipresencia del tema erótico, y son muy reveladores a este respecto sus artículos «Sobre la lujuria» (29) y «Sobre la pornografía» (30), los dos en *La Nación* 1907. Se escandaliza D. Miguel de la «lujuria pública» que causan en los cafetines y teatros de Madrid las cupletistas que se exhiben medio desnudas con gestos y meneos sicalípticos, y afirma chuscamente que la lujuria es mejor aliada de la tiranía que la bebida, porque «en la lucha social los pueblos relativamente más castos y más borrachos llevan ventaja a los relativamente menos bebedores y más lujuriosos». También propone, para que ande bien España, que los liberales dejen a sus queridas; y para que no le tachen de moralista cateto, asegura D. Miguel haber estado, como el que más, en París, y haber visto allí coristas en cueros vivos.

Dejemos a los doctores del marxismo la ponderación de tan graves cuestiones, y tornemos al hilo de la argumentación. Lo que tiene amplia audiencia de público no es para Unamuno lo verdadero y necesariamente popular. Su concepto de literatura popular podemos encontrarlo en su conferencia en el Ateneo de Sevilla 1896 «Sobre el cultivo de la demótica» (31), y en los artículos «Los cerebrales» *(La Ilustración Española y Americana* 1899) (32) y «A propósito de Josué Carducci» *(La Nación,* 1907) (33), entre otros.

Para Unamuno, la popularidad no significa abdicación de la personalidad del escritor. Todo escritor, para serlo, ha de poseer un cierto grado de cultura, que lo diferencia ipso facto del pueblo analfabeto, y le confiere individualidad. Pero esa individualidad no debe convertirse nunca en individualismo. El verdadero escritor, o escritor popular, es un individuo culto que no por ello se siente desarraigado del pueblo, sino que comulga con la forma de ser y de sentir de éste, y sabe expresar ese ser con idoneidad artística. Su diferencia y superioridad con respecto al pueblo no reside, como quieren para sí los artificiosos, en poseer una mentalidad radicalmente superior por lo distinta, sino tan sólo, y teniendo la misma mentalidad del pueblo, en ser consciente de ella (o sea, capaz de racionalizarla más allá de los meros instintos) y capaz de infundirla en obras de arte. Tendrá entonces ese escritor, dice Unamuno, «individualidad social», y su obra será «alma del pueblo individualiza-

(29) Ibid., III, pp. 316-320.
(30) Ibid., III, pp. 321-325.
(31) Ibid., IX, pp. 47-59.
(32) Ibid., VII, pp. 412-415.
(33) Ibid., III, pp. 595-600.

da». Es lo que en su opinión caracterizó la Epica medieval y el Romancero. Definición de poeta popular que coincide con la teoría Neotradicionalista de Menéndez Pidal.

Ante la obra del escritor popular, el pueblo adquiere conciencia de su propio ser y pensar, que desconocía hasta que le fue así revelado. Y el pueblo se desorienta y queda flotando en la pasividad y la ignorancia cuando los cultos se niegan a ser escritores populares. Esa es, por lo tanto, la misión social del escritor, que no inscribirse en un partido; y tiene una dimensión didáctica, desde luego, pero de carácter ético y cognoscitivo, más allá del servicio a fines políticos coyunturales, utilitarios o partidistas.

La justificación doctrinal del concepto de escritor como «pastor del pueblo», que se sumerge en el seno del ser de su rebaño para darle así conciencia de ser y conducirlo, está formulada en *En torno al casticismo:*

> La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo consciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente, para guiarle así mejor [...] El hombre, esto es lo que hemos de buscar en nuestra alma. Y hay, sin embargo, un verdadero furor por buscar en sí lo menos humano; llega la ceguera a tal punto, que llamamos original a lo menos original. Porque lo original no es la mueca, ni el gesto, ni la *distinción,* ni lo *original;* lo verdaderamente original es lo originario, la humanidad en nosotros. ¡Gran locura la de querer despojarnos del fondo común a todos, de la masa idéntica sobre que se moldean las formas diferenciales, de lo que nos asemeja y une, de lo que hace que seamos *prójimos,* de la madre del amor, de la humanidad, en fin, del hombre, del verdadero hombre, del legado de la especie! (34).

El escritor popular no puede ser, ya que público y pueblo no son lo mismo, aquél que tiene éxito inmediato y multitudinario en una sociedad dominada por la subliteratura mercantilizada que encuentra terreno abonado por la ignorancia; sino el que crea conciencia del ser popular, aunque no tenga éxito y aunque el pueblo, en un primer momento, no lo lea. En este sentido conviene recordar dos artículos de

(34) Ibid., I, pp. 794-795.

Unamuno: «Los escritores y el pueblo» *(La Nación,* 1908) (35) y «Poesía y política» *(La Voz de Guipúzcoa,* 1934) (36). En el primero leemos que «la multitud no sabe cuáles son sus angustias ni sus anhelos», y que «se puede y se debe pelear por el pueblo, por su bien, yendo contra el pueblo mismo, aun a riesgo de pasarse lo mejor de la vida solo y aislado». Ello porque el pueblo, que no sabe, se contamina de público, y se vuelve, dice Unamuno, «plebe» y «vulgo». La misión del escritor no es mezclarse con la plebe, sino convertirla en pueblo, luchando contra los gustos del pueblo desnaturalizado, cosa que es pueblo le agradecerá, aunque sea a la larga. En el segundo artículo, haciendo balance de su vida, afirma Unamuno que esa tarea ha sido su mejor participación en la vida política del país. Y dice no entender a los que le recomiendan que se deje de política y haga literatura, porque ambas cosas le parecen lo mismo. En su prólogo a *Querellas del ciego de Robliza* de Luis Maldonado (1894) (37), decía Unamuno:

> Muchos, muchísimos cantos populares, hondamente populares, los más populares acaso, proceden de hombres doctos y cultos que se han sorbido y asimilado el alma de la muchedumbre, que templaron los latidos de su corazón al compás de los latidos del gran corazón del pueblo, del espíritu colectivo.

Y en «Sobre el cultivo de la demótica»:

> [El genio poético] es el individuo más pueblo, el que mejor resume el espíritu de las muchedumbres, el que hace en sí pensamiento individual y concreto los vagos anhelos sociales, [...] el pueblo hecho hombre para encarnar sus imaginaciones poéticas.

Para que un escritor sea popular, opina Unamuno, ha de adoptar una actitud diametralmente opuesta a la artificiosidad: de ella nos habla en «Orfebrería literaria» *(Los Lunes de El Imparcial,* 1913) (38) y «El dolor de pensar» *(La Esfera,* 1915) (39). El auténtico escritor no se preocupará, naturalmente, por la originalidad o la belleza formal; sólo escribirá cuando un impulso genuino lo lleve a expresarse; lo hará con apasionamien-

---

(35) Ibid., III, pp. 294-298.
(36) Ibid., VII, pp. 818-819.
(37) Ibid., VIII, pp. 883-889.
(38) Ibid., VII, pp. 846-849.
(39) Ibid., VIII, pp. 347-350.

to, esencialidad y desnudez, y su obra se caracterizará por la humanidad y la trascendencia ética colectiva. Dice el artículo de *La Esfera:*

> Yo, señor mío, escribo con la sangre de mi corazón, no con tinta neutra, mis pensamientos, muchas veces contradictorios, mis dudas, mis anhelos, mis sedes y hambres del espíritu [...] y sé qué todo pensamiento escrito con sangre del corazón es una cosa de belleza, digan lo que quieran los artistas de la forma [...].
> Yo, señor mío, quiero encarnar pensamientos y no vestirlos. Cuanto más desnudos me salgan, mejor.

Lo cual equivale a legitimar el derecho a escribir mal, en nombre de la verdad y la autenticidad, de lo cual dio cumplida razón Unamuno en su obra poética.

Resulta, en resumen, que Unamuno propugna una suerte de compromiso del escritor que consiste en una atención auténtica, sincera y desprovista de artificio a las grandes cuestiones existenciales propias del vivir humano. Su obra poética es una excelente ilustración de tal punto de vista. El volumen de 1907, titulado *Poesías,* lleva dos poemas con valor de manifiesto, «Credo poético» y «Denso, denso» (40):

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.

.....
.....

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

Mira, amigo, cuando libres
al mundo tu pensamiento,
cuida ante todo que sea
denso, denso.

(40) Ibid., VI, pp. 168-170.

Y cuando sueltes la espita
que cierra tu sentimiento,
que en tus cantos éste mane
denso, denso.

En estas *Poesías* de 1907 encontramos todo un repertorio de temas «humanos»: los de la vida cotidiana, diaria, conyugal y familiar (por ejemplo, las secciones tituladas «Incidentes domésticos» y «Cosas de niños»); los existenciales (problemas, angustias y reflexiones filosóficas derivados de la condición humana: paso del tiempo, muerte, inmortalidad) en poemas como «El buitre de Prometeo», «Sísifo» o «Elegía en la muerte de un perro»; los religiosos, serenos y conflictivos («El Cristo de Cabrera», o la sección «Salmos»); y el canto a las tierras y lugares de España, con esa atención noventayochista al paisaje que parece simbolizar tanto el estado anímico del poeta como, en ocasiones, el destino del pueblo español («Tú me levantas, tierra de Castilla», «El mar de encinas», «Salamanca», «Las montañas de mi tierra»). Sin que falten poemas cívico-políticos, en forma de reflexiones interiorizadas («A la libertad», «Al pie del sauce»).

El *Rosario de sonetos líricos* (1911) prolonga las líneas maestras del libro anterior, y con *El Cristo de Velázquez* (1920) estamos ante el gran tema predilecto de Unamuno, el religioso, en forma de manifestaciones de misticismo, evocación de episodios de la vida, Pasión y muerte de Jesús y algunos aditamentos de teología cristológica. Tras *Rimas de dentro* (1923) llegamos, en 1924, a *Teresa,* libro de recreación del espíritu romántico y homenaje a Bécquer, con el que Unamuno se anticipa a la polémica que años después iba a estallar en torno a la «pureza» o «impureza» del arte, y a la revalorización de Bécquer y Garcilaso como poetas «humanos».

De Fuerteventura a París (1925) continúa los temas religiosos y existenciales, y añade los derivados del encontronazo de Unamuno con la Dictadura: tenemos sátiras contra Alfonso XIII y Primo de Rivera; la concreción, ante la circunstancia política del momento, del tema de la preocupación por España, y lo mismo el de la relación del hombre con un Dios opresor, vista ahora como castigo político de España. También el tema del exilio.

Unamuno se daba cuenta de que algunas de las novedades temáticas del libro de 1925 iban en cierto modo en contra de sus propias ideas acerca de lo que debe y no debe ser el arte comprometido; en el prólogo

de su *Romancero del destierro* se siente obligado a defender la coherencia de su poesía política y sus ideas teóricas, diciendo que la primera, en su caso, no es poesía de circunstancias, ya que en él lo coyuntural está sentido «en eternidad», cosa que hemos de aceptar como propia de quien se sentía autorizado a cambiar de opinión cuando se lo pedía el cuerpo, y dijo que, si bien tenía ideas, las ideas no lo tenían a él (41).

El *Cancionero,* publicado póstumamente, no añade más que variaciones sobre los temas enunciados; podría destacarse el «Fragmento de un Arte Poética...», con sus invocaciones a la poesía impura o humana, insultos a Góngora y a los «torremarfileños poetisos», y referencia a la densidad expresiva de que hablaba ya su primer libro de versos.

No sé si estas reflexiones serán algo más que un retrato parcial de «mi» Unamuno. He intentado recoger y ordenar un pensamiento disperso en rompecabezas a lo largo de cuarenta años de su actividad literaria, sin disfrazar la ambigüedad que hay en él. Quizás fue esa ambigüedad lo que lo hizo tan presente entre los escritores de su tiempo, y la que acaso pueda seguir interesando siempre, como actitud al menos, si no en sus soluciones y contenidos; porque es una ambigüedad de buena ley.

---

(41) En la respuesta a Cassou al frente de *Cómo se hace una novela,* ed. cit., VIII, 722.

CERNUDA AND THE POETIC IMAGINATION: *PRIMERAS POESÍAS* AS METAPHYSICAL POETRY

Brian Hughes
Universidad de Alicante

Since Cernuda first published his collected works, in 1936, under the overall title *La realidad y el deseo,* there has been a persistent critical tendency to limit the range of study of the poetry to certain well-defined thematic areas within a broadly Romantic framework. Nevertheless, certain aspects of the poetry, for example its artistic self-consciousness, its metaphysical (and not merely 'contemplative') nature, and the accuracy — as distinct from the delicacy — of its expression would perhaps be more evident and more admired if the two terms 'realidad' and 'deseo' were taken more strictly in the context in which Cernuda first publicly discussed them. Let us examine what he wrote:

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y atracción del mundo circundante [...]. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción [...]. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi

propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad [...] concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la 'idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia' según la frase de Fichte (1).

Leaving aside the question of the exact nature of Cernuda's 'vision', of his seeing things as if for the first time, which he never satisfactorily explained, I would like to draw attention to two main features of this statement. In the first place, Cernuda is primarily, if not exclusively, concerned with the urge to find poetic expression for his mental or psychic experiences, or rather these experiences manifest themselves as a desire to express the world poetically. His statement is not offered as a philosophic analysis of perception; indeed, as such an analysis, it would be superficial and vulgar in the extreme, a little as if Jorge Guillén were to append, as an explanatory footnote of his famous 'El mundo está bien/Hecho', a list of those modern conveniences he finds to his taste. No, Cernuda's remarks have an aesthetic purpose, and constitute as coherent a description as he can give of the awakening and continuing working in him of the creative faculty. As such, they are comparable in intention to Coleridge's analysis of the Esemplastic Imagination, rather than to Unamuno's description of the bipartite division of the universe into a species of Immanent Will, on the one hand, and individual striving, on the other.

Secondly, I detect in the expression «el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad» an imperfect parallelism, the result of rhetoric triumphing over analysis, so that the incautious reader is invited to equate 'realidad' with 'apariencia' and 'deseo' with 'verdad'. But, as is evident from the overall context, this is not quite what Cernuda means, for there is a third, unnamed but obviously critical faculty (Coleridge's Imagination? Keats's Fancy?) which leads him to the 'reconocimiento tácito' of the impossibility of satisfying desire. As a result of the operation of this faculty there arises the principle of irony, which both irreconcilably separates desire from reality and divides re-

(1) Luis Cernuda, *Palabras antes de una lectura;* in *Prosa Completa,* Barral, Barcelona, 1975, p. 872.

ality itself into two warring factions (or perhaps merely reveals the two faces of reality): the reality which is 'hermosura', and the reality which is mere fictitious appearance.

Putting these two ideas together, we may say that the conflict between reality and desire provides the *possibility* of poetic expression, whilst the related conflict between reality and appearance is the outcome of specific observation and the *cause* of such expression. In Cernuda's own words, «dicho conflicto entre apariencia y verdad, que el poeta pretende resolver en su obra» (2).

There is, however, a marked tendency to see in the title, and hence in the poetry itself, merely a modern form of Platonism, or alternatively to continue Cernuda's series of polar opposites in directions he probably never intended (e.g. Silver's (3) prelapsian/post-lapsian; Aguirre's conscious/unconscious, etc.). Besides, the context in which Cernuda's remarks appear — in a discussion of the creative urge and the poetic process itself — is too often overlooked or insufficiently stressed. There is, thirdly, the point that those poems dealing with the dichotomy (by no means all of them do) suggest that reality, far from being the poet's enemy, produces, in its alternate dimensions of mirage and divine idea, the tensions that the poet exploits to create the poignancy and the paradoxical beauty of the 'imagen completa del mundo'.

A passage from poem VII of *Donde habite el olvido,* which is often quoted to demonstrate the reality v. desire opposition in its reduced reality v. appearance version, will do equally well for my purpose:

> Cuando la muerte quiera
> Una verdad quitar de entre mis manos,
> Las hallará vacías, como en la adolescencia
> Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

Certainly these lines describe the inimical forces of reality in eternal recession from the vainly grasping hands of the poet, and the image of the hands stretching out imploringly but encountering only air unquestionably contributes towards this interpretation. Nor can we fail to noti-

---

(2) ibid., p. 873.

(3) See P. Silver, *'Et in Arcadia Ego': A Study of the Poetry of Luis Cernuda,* passim; and J.M. Aguirre, *'Primeras poesías* de Luis Cernuda', in *Luis Cernuda* (El Escritor y la Crítica), Taurus, Madrid, 1977 (ed. Harris).

ce the stress laid on the continued thwarting of desire in the past ('adolescencia'), present ('ardientes') and future ('muerte'). But we must notice too that the ardour with which the hands crave satisfaction is undiminished by frustation, and that 'verdad' is associated not with desire but with the emptiness of the hands: the truth is not something separate from the gesture of the hands, but rather the gesture itself, or better still, the image in the poem is the truth.

Thus, in addition to expressing bitterness at the frustration of desire, these lines find their place in the 'Death, where is thy sting?' tradition, in which death is upbraided, but also exulted over. The poet's victory over death is symbolised, paradoxically, by the very absence of any tangible possession of which death might rob him, so that the poem is an affirmation of the eternity of what Wordsworth called 'man's unconquerable mind'. Moreover, the poem itself — and this a theme which Cernuda was to develop more fully later, almost certainly having learned many of its possibilities in Shakespeare's sonnets — is a living instance of the higher truth resulting from the tensions between the opposing forces in the universe and their reflections in the poet's mind.

Salinas (4), in his comentary on this poem, offers the standard interpretation of desire frustated by reality, and, misquoting 'recientes' for 'ardientes', he discusses the 'profunda significación poética' of the image. From this distorsion, he develops the idea that the only meaningful thing that exists is 'el desear anhelante, aunque no pueda apresar nunca una verdad'. This misunderstanding is significant, since Salinas clearly sees only one dimension of the 'realidad/deseo' opposition, and by confusing the crucial 'ardientes' with the comparatively neutral 'recientes' (which he may have remembered from 'Va la brisa reciente') he fails to see the ambivalence of 'verdad'.

The coincidence in Cernuda's lines of death, desire and ardour awaken, for me, an echo of Quevedo's 'Cerrar podrá mis ojos...' (Quevedo, in one form or another, is often to be sensed hovering in the background of Cernuda's poetry). Apart from these coincidences of detail, both poems present the same affirmation of the power of desire over death (Quevedo's 'venas' and 'medula' are unplatonically preserved with his 'alma' in 'Serán ceniza más tendrán sentido') and generally, the same passionate sense of the meanness of death, which cannot affect

---

(4) Pedro Salinas, *Luis Cernuda, poeta,* in *Literatura española Siglo XX,* Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 215-6.

the love of the one or the unrepentant desire of the other. There is also in both an undramatic acceptance of the inevitability of death ('Cerrar *podrá*'; 'las *hallará*') which is, however, the reverse of quietist, since both poems gain in intensity thanks to the greatly increased importance of what of life is affirmed against the beggarly depradations of death.

This attitude towards reality — and death is the ultimate reality in the second, ironic sense — is constant in Cernuda's poetry, but we cannot overstress the importance of the division of reality into two areas, only one of which is hostile. As F. Charry Lara (5) explains:

> la insatisfacción del deseo conduce asimismo a un sentimiento de lucha contra lo real. Se comprende la razón por la que sea también, esencialmente, una poesía de soledad.

This struggle is carried on by desire against those areas of reality that are recalcitrant to it, or are themselves ugly, distorted or otherwise despicable — in a word, undesirable. For, clearly, the relationship obtaining between the two great principles must be, in the first place, a complementary one; and it is only later that the third, critical principle (which, as I have suggested, might be regarded as the poetic imagination) intervenes, and selectively apportions to opposite corners of Cernuda's poetic universe those aspects of reality which are objects, respectively, of desire and revulsion.

In consequence one cannot accept the assertions of Harris (6) and Silver (7) that Cernuda's 'characteristic reaction in the face of difficulties' is one of evasion. In the first place, one can hardly be said to be 'evading' what one simply rejects. Secondly, to reply to Harris's objection to poem VIII of *Primeras poesías* (8), is it relevant to speak of 'evasion' when the poem itself is a *revelation* of an attitude (in this case 'la fuga hacia dentro')? And would it not be preferable to state that the poem affirms, rather than betrays, the attitude? Thirdly, why seems it so particular in him? Such strategies are virtually the hallmark of Romantic poets — think, e.g., of Baudelaire's 'Anywhere out of this world' or Keats's 'how crude and sore/The journey homeward to habitual self'. We are surely

---

(5) F. Charry Lara 'Luis Cernuda', in *Luis Cernuda* (Taurus), p. 60.

(6) D. Harris, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry,* Támesis Books, London, 1973, passim.

(7) Silver, op. cit., p. 131.

(8) Harris, op. cit., p. 28.

not to condemn them all for unmanliness, indolence, escapism or oversensitivity. The 'flight inwards' not only enables the subject to hold tightly on to the one thing that seems secure, tangible, even noble, in a fluctuating, lunatic or discredited world, but also provides the necessary aesthetic distance from actuality which the poem is designed to bridge.

The metaphysical side of the question is surely deeper than such purely psychological criticism allows; moreover, such criticism unnecessarily restricts the scope of the *thought,* in *Primeras poesías* particularly, by assuming without sufficient warrant that they are mere adolescent outpourings, with all the limitations that implies. They are rather philosophic poems with an adolescent protagonist (9), and there is occasionally a gap, one of irony, between the language, which allows us to read beyond itself, and the adolescent's ability to comprehend it — the same gap that lies between the two Cernudas, poet and protagonist, if indeed it is his own experience he has in mind.

José Bergamín (10) describes *Perfil del aire* as an 'ingenuo, espontáneo, sencillo y coherente pensar poético...'. Let us examine the opening stanza of poem 1, bearing this remark in mind:

> Va la brisa reciente
> Por el espacio esbelta
> Y entre las hojas cantando
> Abre una primavera.

This first stanza consists of a cluster of images forming a complete metaphor of considerable complexity. The breeze stirs the leaves; the rustle is a kind of song, confused with the singing of birds; and this, taken in conjunction with the adjective 'reciente', suggests the final notion of spring. All of this is deliberately cumulative, clearly the contrary of linear development. Moreover, if we pause to take in the formal and syntactic features, we discover a deliberate foreshortening of grammatical and metrical ordonnance: 'va', a present tense, is qualified by the temporal adjective 'reciente'; 'esbelta', grammatically aligned with 'brisa', is held back until after the masculine 'espacio', which becomes

---

(9) Yet J.M. Capote Benot, in *El período sevillano de Luis Cernuda* (Gredos, Madrid, p. 142) holds that this first book is 'hasta cierto punto el libro de un adolescente', basing this on the fact that the poet 'desde un principio (...) orientó su poesía hacia una expresión coloquial'.

(10) J. Bergamín, *La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1927, p. 7).

tinged with its possibilities; and the enjambement between lines 3 and 4 allows 'cantando' to apply, with equal logic, to 'brisa', 'hojas' and 'primavera'. In addition, the article accompanying 'primavera' is the indfinite 'una' instead of the expected 'la', suggesting that the spring involved may be not only the season, but also a figurative sense of newness and freshness. Finally, 'abre' may be taken with either 'brisa' or 'primavera', so that the total sense of the stanza includes not merely a 'smiling landscape' and a 'vague observer' (11) but rather a conception of the natural world involving highly unusual elements of temporal, logical and aesthetic organisation. So much so that the presiding consciousness, the adolescent of standard criticism, does not immediately, or even principally, appear to us as an adolescent, but essentially as a poet.

It may be argued that Cernuda himself recognised that this book was 'el libro de un adolescente, aún más adolescente de lo que lo era mi edad al componerlo'; But against that he asserts that it was also 'el libro de un poeta que, desde el punto de vista de la expresión, sabía más o menos adónde iba' (12).

It is, therefore, a matter of the emphasis one is prepared to place on the aesthetic, as opposed to the adolescent, element in this collection. One might very well feel that the adolescent nature of the early poems has been exaggerated, and more rewarding approaches, in consequence, neglected. In the case of the poem we have been looking at, the deliberate and creative confusion of the images in the first stanza is to become a motif throughout *Primeras poesías* and *Egloga, Elegía, Oda,* and in particular, the association of feathers (or birds), song and dreams with poetry, along with descriptions of the coming of day and night, are a central concern of the collection. In the final stanza, the window becomes a locus of poetic revelation, and the word 'soñando', a key word in this book and, indeed, throughout Cernuda's poetry, is here first clearly associated, as is sleep in Keats, with the very foundation of poetic inspiration. In this light, it is scarcely accidental that this book, which Cernuda prepared so carefully for the press and subjected to such rigorous examination and correction, should begin with a breeze and end with an enchanted dream.

If we seem to be spending a great deal of time on this first poem, that is because this poetry repays close scrutiny. It should be clear from the

---

(11) Harris, op. cit., p. 23.
(12) Cernuda, op. cit., p. 900.

outset that *Primeras poesías* cannot be got quickly out of the way with a genuflexion to its disarming simplicity, its youthful freshness and its delicate charm. One might notice here, for example.

> Como dichas primeras
> Primeras golondrinas.

The repeated adjective, as well as giving cadence and rhythmical point to the poem, associates the birds with joy, and their newness, taken along with the first stanza, with joy in creation.

What is more, the repetition of the adjective draws attention to the respective nouns, one of which is abstract and the other concrete. A tension is thus created by the application of the same modifier to two different categories of noun, and this is only the first of many instances of similar syntactic distributions by means of which Cernuda makes language itself part of the meaning of his early poetry. We may further notice how word like 'huye' (1.14), 'anegándose' (1.15) and 'restituye' (1.18) are early signs of a tendency, which Cernuda never abandoned, to endow his landscapes with life and volition — 'deseo' if one likes. In this particular case, the observer's own life is minimally represented as 'indolencia presente', but despite the frequency of occurrence of this and related states of mind, both in the poetry and in sketches of Cernuda personally which contemporaries have left us, there is no reason to read into it the state of moral and spiritual lassitude which critics commonly detect. The name for that state in Cernuda's poetry is 'hastío'; hence, 'indolencia' is a positive state, associated with creativity, whereas 'hastío', in addition to its ordinary meaning, is frequently found in the environment of sterility and creative and moral incapacity.

Besides, if the observer is indolent, the distance is also 'sleeping'; the poet eagerly seizes on this fundamental similarity between himself and external nature to point out that, just as the tree serves as a focus or point of concentration in the empty landscape, so his own 'fervor' — which is therefore the source of his observation — alerts him to the beauty of his surroundings. This adds point to the last stanza: the window comes to represent the point of contact between the poet's inner life and the external world of nature, seen, in the mimetic universe of the poem, as a mirror of the soul; reciprocally, the poet's mind reflects nature. The objective and subjective elements thus meet and fuse, and the last stanza brings together a definite point in the real world, less tangible realities (stars and air), and the intangible world of dreams, imagination and rapt contemplation.

Touching this last point, there is a long series of words running the gamut from rapture ('embeleso') to prostration ('hastío'), and including 'indolencia', 'ingrávido', 'sueño', 'dormir', 'vacío', 'calma', etc. Although in some cases the words are virtually interchangeable, there is a constant and consistent opposition between states of 'embeleso' and 'indolencia', which are almost always pleasurable and creative, and those of 'hastío' and 'vaciedad', which are inevitably anguished and related to sterility.

From his window, the protagonist of these poems has a limited view of a narrow range of objects and experiences. He contemplates the dawn or the sunset («esto es», as Ricardo Molina (13) notes, «breves y marcadas fases de *tránsito,* los (momentos) elegidos por Cernuda, o mejor aún, los presentes en su espíritu como símbolos cotidianos del irrefrenable devenir»); he watches the sun beat down on an almost empty and motionless landscape; he sees the rain or the fog send people — present only as a 'desbandada' or 'desvarío' — diving for cover; he watches the lamplight spill out into the darkness of the night; or he takes notice of isolated objects in his room. But if the outside world is vaguely drawn, reflecting perhaps the paucity of the observer's experience, his inner life is a ferment of desire, hope and despondency, and the poems reveal a tendency in him to confuse both these states of mind (14) and the internal and external planes of existence. This leads to further sets of divisions in the objects of cognizance, particularly between body and soul, but also between heaven and earth, and even between 'alma' and 'vida' in the envoi that closes poem XX:

> Canción mía, ¿qué te doy
> Si alma y vida son ajenas?

where 'alma' signifies the individual and his desires, whilst 'vida' is an alternative expression for 'realidad'.

Uniting all these seemingly disparate elements is the 'mirada' which, even at this early stage, is as fundamental in both Cernuda's poetic theory and in his expression as the more prestigious 'deseo', 'amor',

---

(13) R. Molina, 'La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda', in *Luis Cernuda* (Taurus), p. 104.

(14) Harris has noted «the equivocal relation between noun and adjective, as in 'calma vacía' [...] a technique Cernuda frequently employs to express the emotional ambivalence of the adolescent». (*Study,* p. 25).

'olvido', 'embeleso', 'soledad', etc. Anticipating a remark of Leopoldo Panero's, one wonders whether this 'mirada' and the later 'mirada interior' are not essentially the same, and whether it may not have been the discovery of the description of the 'inward eye/That is the bliss of solitude' in Wordsworth which first attracted Cernuda to the English poet. Though it is tacitly present in every poem in *P.P.,* the window itself being a species of eye, the window of the soul as well as of the room, its function emerges most clearly from its use in Poem XVIII:

> Alzada resucita
> Tal otra vez la casa;
> Los tiempos son idénticos,
> Distintas las miradas.

This poem illustrates the deceptive simplicity of *P.P.* Ostensibly, it describes the coming of night which, depriving the poet of his occupation of observing the world outside, leaves him bored and listless, and makes him aware of an oppressive sense of imprisonment within the walls of his room, as well as of the rain beating against a window-pane, a lapse of memory (¿He cerrado la puerta?), solitude and frustration. As the day declines, the setting reasserts itself, bringing the familiar sense of inertia and lifelessness (11. 2 & 3), which are, however, unaccompanied by 'palabras crueles'. Here, 'crueles' seems to be used predicatively, i.e. we are dealing not with specific cruel words, but with words in general, which are of their nature cruel, particularly for the poet, whose task it is to struggle with them. The mind is now forced to contemplate the narrow limits imposed upon it, and, in the typical movement of *P.P.,* retreats within in search of adequate expression for the experience. In the stanza I have quoted, the language is arresting, in particular the phrase 'otra vez'; in the next line, the poet takes it literally and denies it is 'otra', declaring that time is always the same and it is we who change. This clearly anticipates

> No es el amor quien muere
> Somos nosotros mismos.
> (*Donde habite el olvido,* XII)

Time, like love, is in the eye of the beholder; for inanimate nature, it is non-existent, and everything is identical to itself, always and everywhere.

The tense of the question, '¿He cerrado la puerta?', serves to underline this. There are very few past tenses in the book, and Cernuda is al-

most equally sparing with personal pronouns. Obviously, he intends to stress the fact that memory is only possible for minds conditioned by time, so that 'olvido' opens vast vistas of emptiness and absence, described as bare and airless. Air, being part of timeless nature, has no place in this dimension. The concluding stranza completes the desolation:

> Pero nadie suspira.
> Un llanto entre las manos
> Sólo. Silencio. Nada.
> La oscuridad temblando.

The reiterative use of negatives almost suggest a positive sense of 'nadie', akin to Lewis Carroll's wordplay in *Through the Looking-glass.* The soundless wailing is 'entre las manos', i.e. enclosed in itself, both impenetrable and incommunicable, and therefore nothing. This equating of grief with silence and nothingness is repeated in the equally sardonic 'No es nada, es un suspiro' from *Invocaciones* (p. 180), though in the later poem the negation has become even more systematic:

> No es nada, es un suspiro
> Pero nunca sació nadie esa nada
> Ni nadie supo nunca de qué alta roca nace.

Cernuda's awareness of the multiplicity of the categories of non-being rivals Quevedo's or Donne's ('absence, darknesse, death, thinges that are Not') and derives from the steadiness and perspicacity of the gaze he directed on things, inward and outward. The emphasis placed, in this poem from *P.P.,* on the 'mirada' as not only awareness, but awareness in time, together with the rather breathtaking reversal of logic implicit in 'Los tiempos son idénticos/Distintas las miradas', are indications that the presiding consciousness in this poetry is not adolescent, but highly critical, ironic and fully mature.

The 'mirada' is also active in the poem 'Desengaño indolente' (III), in which it anxiously scans the world for some encouraging sign; here, too, we find the elements of solitude — so essential in this poetry for the exact perspective on things which it provides — inertia, and the awareness of time passing:

> El afán entre muros
> Debatiéndose aislado
> Sin ayer mi mañana
> Yace en un limbo extático.

Evidently, if sleep banishes time from the consciousness, the implication is that time is normally present to the waking mind, and this is emphasised:

> El tiempo en las estrellas.
> Desterrada la historia.
> El cuerpo se adormece
> Aguardando su aurora.

The division of mind and body is also a separation of time from the earth, and it is noteworthy that time and history should join the departed light of day (as in Poem XXI) or the displaced darkness of night (Poem XV) in the ethereal regions. These rhythmic successions in the natural world are a further unifying element in *P.P.,* underscoring the sets of dualities and polar opposites we have noted: body/soul, subject/object, creativity/sterility, etc., all, in this mimetic universe, subjected to the watchful 'mirada', which we are now in position to equate with the discerning or critical principle we have already postulated as the intermediary between the two great principles of reality and desire.

The frequent oxymorons to which Harris alludes in mentioning 'calma vacía', have a similar organising funcion. We have noted 'limbo extático', which is picked up in Poem XIII, in the phrase 'inmóvil paroxismo', and, though less forceful, perhaps, there is the 'desengaño indolente' of the poem we have just considered. We can perhaps now begin to see the aesthetic, as opposed to the emotional, bent of the poems in this collection. Moreover, 'calma vacía' almost inevitably recalls Wordsworth to the English reader: the protagonist of this poem, and many others in the book, is 'in vacant or in pensive mood', and following our argument that, in this mood, the 'mirada' is at its most active, the revelation of the coincidences between Cernuda's and Wordsworth's accounts of the creative imagination and the workings of the poetic mind is almost eery in its completeness.

Nevertheless, one may agree that the dreams of the protagonist, if not exactly sterile, are marred by a suspicion of their unrealisability:

> La almohada no abre
> Los espacios risueños;
> Dice sólo, voz triste,
> Que alientan allá lejos.

This image, or group of images, was frequent in this period, and continues to be frequent until Cernuda develops a distaste for 'lo ingenioso en poesía' about 1934 or 1935. One last example of its occurrence will give us a final clue as to how I believe Cernuda meant these images to be understood: it is in Poem XVI ('La noche a la ventana'):

> Levanta entre las hojas,
> Tú, mi aurora futura;
> No dejes que me anegue
> El sueño entre sus plumas

The important Cernudian word 'anegar' indicates the state of total absorption or rapture brought on by the contemplation of beauty. (Happiness in this poetry is inseparable from the sense of attraction, occurring only as a consequence of the 'embeleso' of artistic or sexual selflessness). Which condition, it has been suggested, is associated with the aesthetic response, in its turn associated with dreams and feathers. But in the first two lines, the 'aurora futura' — a hypothetical manifestacion of reality, and not of desire — is similarly associated with a bird, taking flight from a tree on this occasion. Rather than expressing a desire to escape from emotional sterility or the emptiness of a merely aesthetic dream, these lines show, on the contrary, a desire to invest reality with the perfection of dream. Dreams, then, like other related states in which the fancy is free, offer a vision of the world in which 'goces y sonrisas' abound, and hence encourage desire by opening vistas of possible joy ('espacios risueños'). But awakening, or brought abruptly back to reality, as we saw in 'Los muros, nada más', the poet is disillusioned by the abyss between dream and actuality, and this deception brings on a mood of fitful langour in which the gap between hope and reality is almost as great as the continued yearning ('El afán entre muros') which together form the condition described as 'limbo extático' - «almost», because the adjective shows that the state is closer to heaven than to hell.

A similar state of imperfect happiness is suggested by the line 'Como flor en la sombra', from 'desengaño indolente'. Like the flower in shadow, the joy to which desire aspires cannot be possessed in all its perfection, so that the poet can perceive of a perfection which he cannot attain. We may notice, in passing, that in this case Cernuda has managed to find an adequate physical image for a purely mental state, as occurs in English 'methaphysical' poetry. But on other occasions he fails to find appropriate images, and it is this abstraction of much of the thought in *P.P.*, rather than the nebulousness of the emotions, which

has led to critical dissatisfaction, and, I believe, misunderstanding. We must not dismiss the dreams as sterile, since this would be a failure to register the paradox in 'Desengaño indolente.../El sueño *fiel* nos brinda'. (My underlining).

This is a statement of the major theme of Cernuda's poetry: imagination and the higher faculties of the mind are faithful to the superior vision of the 'reality that lies behind appearance', whereas, as the world wags, we can expect only disillusionment. Hence the poet pleads with the dawn in 'La noche a la ventana':

> No dejes que me anegue
> El sueño entre sus plumas.

He is aware that dream without reality would be as destructive as reality without the dream: each needs the complement which the other provides, and the poem itself is the result of the tensions between them. To say that the dreams in these poems are sterile is to ignore the fact that reality without them is quite as barren. The marvellously precise expression of the poem underlines this: the senses awaken, or rather, like flowers, bloom

'*Frente a* un mundo'.

The preposition occupies the crucial initial position, and its force is thereby intensified. We thus have two flowers, the one (desire) blooming in shadow, whilst the other (the bodily senses) blooms over against the world, demanding satisfaction. Desire is beating at the walls of the flesh ('entre muchos/Debatiéndose aislado'), in an image that recurs insistently throughout *P.P.*, and which, as commentators agree, derives from Reverdy, though it was a Romantic commonplace.

It is unlikely, however, that Reverdy was more than a passng influence on Cernuda, and even then only in a few details from a few poems, predominantly the night pieces. It is difficult to accept the view that Cernuda learnt restraint and the importance of the direct colloquial style from Reverdy, partly because it is not entirely clear that these are permanent features of the French poet's style, but principally because they simply do not exits in the early Cernuda. And despite Cernuda's insistence that in composing his first poems 'me ayudaron algunas cualidades suyas' (de Reverdy), 'en favor de las cuales estaba yo predispuesto: desnudez, pureza (sea lo que sea lo que esta palabra) tan abu-

sada, suscite hoy en la mente del lector) reticencia,' (15) it must be said that there are other forms or verbal complexity than mere ornamentation. I suppose Cernuda had in mind the ostentation of Rubén Darío and his successors when he upheld the colloquial style against 'lo folklórico y lo pedantesco', but both *'Perfil del Aire'* and *Primeras poesías* are pretty dense, though in another sense: in the sense in which Quevedo, Góngora or Mallarmé are also dense.

For if the externals of *P.P.* are, on the whole, fairly typical of the Twenties (Cubism, incipient post-Modernism, a certain note of abstraction) there are unmistakable resonances of the Baroque style, or styles, and of the Symbolist tradition of intellectual imagery, which Cernuda, in common with others of his generation, made his own. More than Reverdy's, and incomparably more than Juan Ramón Jiménez's, it was this poetry of dense imagery, abstract thought and subtle cadences that influenced the young Cernuda, who continued to develop it in *Egloga, Elegía, Oda,* and did not fully escape its fascination even in the Surrealist poems of *Un río, un amor* and *Los placeres prohibidos.* As Gullón pointed out, and as others such as Bodini and Ferraté have confirmed, Cernuda's surrealism was anything but automatic, uncontrolled or merely modish. The use of imagery in poems like 'He venido para ver' or 'Unos cuerpos son como flores' from *'Los placeres prohibidos'* owes a great deal to the precision Cernuda learned from his early masters, and which he had already turned to such account in *P.P.* Furthermore it was in these poets that Cernuda discovered the qualities of plastic imagery combined with intense intellectual activity that he later so much admired, divested of ornament, in the English Metaphysicals.

(15) Cernuda, *Prosa,* pp 900-1.

EL ARTE DEL RELATO EN PÉREZ DE AYALA: APROXIMACIONES FORMALES

Miguel Angel Lozano Marco
Universidad de Alicante

Como sabemos, Ramón Pérez de Ayala publicó en sus años de plenitud creadora, entre 1902 y 1928, medio centenar de narraciones breves; precisamente estos veintiséis fecundos años se hallan acotados por dos novelas cortas: la inencontrada *Trece dioses,* la primera que escribió según confesión propia (1), y *Justicia* (1928), que señala el punto final de su carrera como narrador. Los relatos fueron apareciendo en las páginas de la prensa periódica, en diarios, revistas y colecciones de novelas cortas, para después encontrar acomodo en diversos volúmenes no exentos de originalidad en su deseo de rehuir la condición de meras recopila-

(1) Conocemos la existencia de esta novela corta desde que fue citada en la incompleta biografía de Miguel Pérez Ferrero, *Ramón Pérez de Ayala,* Madrid. Publicaciones de la Fundación Juan March - Guadarrama, 1973. En la pág. 72 se nos dice que el escritor asturiano se inspiró en la *Sonata de otoño,* libro que había recibido, con la dedicatoria de Valle-Inclán, cuando todavía era estudiante en la Universidad de Oviedo (o sea, antes del verano de 1902); el relato fue publicado en el periódico *El Porvenir de Asturias,* según precisa Pérez Ferrero. No ha sido encontrado hasta el momento.

ciones de cuentos: *Prometeo, Luz de Domingo, La caída de los Limones. Tres novelas poemáticas de la vida española* (1916), *Bajo el signo de Artemisa* (1924, aunque los seis relatos que reúne fueron publicados entre 1903 y 1912), *El ombligo del mundo* (1924; cinco narraciones y un prólogo unificador). Otro volumen de novelas cortas fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en 1959, parece ser que a instancias de Guillermo de Torre (2), y recoge, bajo el rótulo de *La revolución sentimental,* tres novelas cortas (fechadas en 1913, 1922 y 1928) no reunidas anteriormente, junto con la obrita de teatro que le da título. Años después, en 1962, José García Mercadal recopila y publica en un tomo con el título de *El Raposín* veintidós cuentos escritos entre 1903 y 1924, de los que la casi totalidad son obras primerizas fechadas (o fechables) antes de 1907. Algunos relatos no pasaron a las páginas de un libro hasta su inclusión en las *Obras completas* de la editorial Aguilar: *El último vástago, La fiesta del árbol, Sonreía* (3); *Cuarto menguante* quedó fuera de ellas puesto que, después de sufrir una adecuada reelaboración y ampliación, se convirtió en la primera parte de la novela *Luna de miel, luna de hiel* (4). Por último hay que señalar que en otras secciones de las citadas *Obras completas* encontramos algún relato más: en *La caverna de Platón* son claramente cuentos la obrita que abre la sección (y que le da título) y *Un mártir* (5), mientras que en un par de crónicas de *Terranova y sus cosas* advertimos un predominio de lo narrativo (6), lo que las acerca al campo objeto de este trabajo.

---

(2) *Vide* Guillermo de Torre, «Un arcaizante moderno: Ramón Pérez de Ayala» en *La difícil universalidad española,* Madrid, Gredos, 1965, págs. 163-199; la referencia en el texto corresponde a la pág. 178.

(3) *El último vástago* fue publicada en 1905 por la revista *Hojas Selectas* de Barcelona y totalmente olvidada hasta su descubrimiento por Joaquín Forradellas (*«El último vástago,* novela primera de Pérez de Ayala», *Letras de Deusto,* nº 9 (enero-junio, 1975), págs. 137-155. Es una de las obras más imperfectas de su autor: formalmente viene a ser un producto híbrido de *nouvelle* y *romn* pues emplea los procedimientos de la novela dentro de las dimensiones de una novela corta, con lo que todo queda notablemente desequilibrado. Esta novela, junto con *La fiesta del árbol* y algún escrito más, no narrativo, ha sido incorporada a la segunda edición del vol. I de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1973) notablemente enriquecido con respecto a la primera, de 1964. Los relatos se encuentran recogidos en el citado vol. I y en el vol. II (1965).

(4) *Cuarto menguante* fue publicada en el núm. 14 de *La Novela Semanal* (Madrid, 1921) y conserva el mismo título al pasar a la novela como su primera parte.

(5) Aparecidas en *El Gráfico* en junio y julio de 1904; en *O.C.,* I, págs. 1275-1278 y 1295-1299. Estas obritas ya habían sido consideradas como cuentos por Sara Suárez Solís, *Análisis de «Belarmino y Apolonio»,* Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1974.

(6) Fueron publicadas en el «Glosario de los cronistas» del *Heraldo de Madrid,* desde el 6 de enero de 1911 hasta el 5 de julio del mismo año. Recogidas en *O.C.,* I, págs. 1339-1404.

En las páginas siguientes voy a intentar esbozar algunos rasgos generales, apuntar algunas de las características formales que presenta la narrativa breve de Pérez de Ayala, un sector de su producción literaria poco atendido por la crítica (7). Este sector incluye, como hemos visto, cuentos y novelas cortas, y ambas denominaciones hacen referencia a dos realidades literarias con sus peculiaridades propias, pero también con estrechas afinidades. El profesor Mariano Baquero Goyanes ha puesto de manifesto a lo largo de sus esclarecedores estudios el cercano parentesco existente entre estos dos tipos de narraciones. En su fundamental Tesis nos decía:

> Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta...
> En efecto, la técnica es la misma: Maupassant, la Pardo Bazán, *Clarín* componen novelas cortas y cuentos sirviéndose de un mismo procedimiento, consiguiendo idéntico tono en unas y otros. La novela corta y el cuento se ven de una vez, y se narran sin interferencias, sin digresiones, sin personajes secundarios. Sólo se diferencian en que el asunto de la novela corta —que, en los mejores casos, tiene una raíz poética semejante a la del cuento, v. gr., *Doña Berta* de *Clarín*— requiere más páginas (8).

Y en un reciente artículo vuelve a tocar el tema, defendiendo como más apropiado el término *cuento largo,* utilizado por la Pardo Bazán para referirse a lo que más comúnmente conocemos como *novela corta:*

> De haber prevalecido la otra designación, la fugazmente manejada por Emilia Pardo Bazán, se habría aclarado una, para mí, cuestión fundamental: la diferencia entre *cuento, novela corta* y *novela,* reside en algo más que una simple cuestión de número de páginas. Lo que entendemos por *novela corta* está bastante más

---

(7) Cuando estas páginas se encontraban ya redactadas ha sido publicada una edición crítica de *El ombligo del mundo* realizada por Angeles Prado (Madrid, ed. Orígenes, 1982), quien ya nos había ofrecido un excelente artículo, «Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala». (*Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 367-68, enero-febrero de 1981, págs. 41-70). Se hace obligado citarlas como las mejores contribúciones al estudio de la narrativa breve ayaliana.

(8) *El cuento español en el siglo XIX,* Madrid, C.S.I.C., 1949, pág. 109. En la pág. 113 señala «Las dimensiones están en la novela al servicio del conjunto —personajes accesorios, descripciones, interferencias—, y en el cuento y la novela corta, al del argumento exclusivamente. De la extensión de éste depende el que la narración sea uno u otro género».

cerca del *cuento* que de la *novela* sin más. Por eso, el término sugerido por la Condesa de Pardo Bazán hubiera resultado más definidor y expresivo, en la medida en que señalaba, con mayor precisión, un entronque o parentesco literario (9).

Entrando en materia, es preciso señalar en primer lugar que estos relatos suelen responder al esquema estructural más común: cada uno de ellos narra una historia, con su presentación, conflicto y desenlace; historia que en los cuentos se reduce a una breve anécdota, y casi llega a desaparecer en los relatos de tipo simbolista (los más tempranos), pues en éstos interesa más la creación de un ambiente sugestivo, producir ciertas sensaciones, etc... El desenlace suele ser rápido, abrupto y, con cierta frecuencia, brutal, en la línea de las mejores obras de *Clarín* y de los finales efectistas de Valle-Inclán (10).

La cualidad predominante, a mi juicio, en los relatos de Ayala es la que ha sido señalada por María del Carmen Bobes para resaltar aquello en lo que radica el aspecto renovador de su novelística —sería común, pues, a sus novelas, novelas cortas y cuentos—; su «especial tratamiento del tiempo», «la forma de presentar personajes y de situar el relato en un tiempo presente», con lo que crea «impresión de inmediatez» (11); aunque, en realidad, esto sitúa a Pérez de Ayala en su contexto histórico-literario, puesto que es una característica propia de la novela del primer cuarto de siglo, advertida por Ortega y Gasset en su conocidísimo ensayo *Ideas sobre la novela* (1924): «el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la vigorosa presentación... De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género

---

(9) «Los 'cuentos largos' de 'Clarín'», *Los Cuadernos del Norte,* nº 7, (mayo-junio, 1981), págs. 68-71. La cita corresponde a la pág. 68.

(10) Hay que tener en cuenta que don Leopoldo Alas y don Ramón del Valle-Inclán son los que ejercen un magisterio más directo sobre el Pérez de Ayala autor de relatos. La huella del escritor gallego se percibe en varias ocasiones: en el simbolismo y decandentismo de sus primeros relatos y en el aire de comedias bárbaras que respiran *Exodo* y *Padre e hijo.* Sobre la relación *Clarín* - Pérez de Ayala, *vide* Mariano Baquero Goyanes, «Los cuentos de 'Clarín'», recogido en J. Mª Martínez Cachero, *Leopoldo Alas «Clarín»,* Madrid, Taurus, 1978, págs. 245-252; interesantes referencias sobre este tema en Laura de los Ríos, *Los cuentos de «Clarín». Proyección de una vida,* Madrid, Revista de Occidente, 1965.

(11) María del Carmen Bobes Naves, «Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Los Cuadernos del Norte,* núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 26-29. Sobre el carácter presentativo de la novelística ayaliana y su utilización del tiempo *vide* su art. «Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Insula,* núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1 y 30.

descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo (12)». Nuestro autor incide repetidamente sobre esta misma idea: sus novelas se proponen «la recreación *presente»* (13); *«ir trazando y presentando»* (14); *el «análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos»* (15), etc... Es fácil observar, al acercarnos a cualquier novela de Ayala, desde *Tinieblas en las cumbres* hasta *El curandero de su honra,* ese desarrollo presentativo de la trama, la evolución de la conciencia del personaje manifestándose ante nuestros ojos, etc... El profesor Baquero hace hincapié en este aspecto, advirtiendo cierta vinculación de estas novelas con el teatro:

> Cualquier lector atento descubrirá en las novelas de Ramón Pérez de Ayala una muy peculiar textura teatral, perceptible en temas, situaciones, diálogos y modalidades descriptivas. Los valores que afectan a la pureza novelesca no quedan mermados, sin embargo, con esa carga de elementos teatrales (16).

En general, lo apuntado para la novela reza también para la narrativa breve, con las salvedades que indicaremos. No hay más que acudir al primer cuento conocido, *El otro padre Francisco,* para advertir su evidente construcción teatral: son dos escenas, con una buena descripción del escenario, situación central de los protagonistas, movimiento y diálogos de tipo escénico, etc. Del mismo modo, recordemos la índole dramática de *Artemisa,* la primera novela corta escrita para *El Cuento Semanal* (17).

Este carácter presentativo de la narrativa ayaliana se manifiesta, en el sector que aquí estudiamos, bajo la forma de una modalidad típi-

---

(12) *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela,* Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1976 (3ª ed.), pág. 165.

(13) «Prólogo» a *Troteras y danzaderas,* Buenos Aires, ed. Losada, 1942, pág. 19.

(14) *Ibíd.,* pág. 13.

(15) *Ibíd.,* pág. 18.

(16) Mariano Baquero Goyanes, «La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega», en *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala),* Madrid, ed. Gredos, 1963, pág. 161.

(17) *Artemisa* se subtitula *Novela dramática* y fue publicada en 1907 en la citada revista; al parecer respondía Pérez de Ayala a una invitación hecha por José López Pinillos «Parmeno», según se desprende de una carta de este último dada a conocer por José García Mercadal en el prólogo titulado «Una amistad y varias cartas», que figura al frente de la colección de ensayos ayalianos *Ante Azorín,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, págs. 7-44. La citada carta puede leerse en la pág. 15.

camente contemporánea: el *cuento-situación* (18). Si en el cuento más puramente decimonónico era el argumento —como lo ha sido tradicionalmente— el elemento decisivo y primordial, después del naturalismo, la atención prestada a escenas cotidianas y, más decisivamente, a la psicología de los personajes —con la necesidad de captar el momento significativo que nos alumbra una vida—, y la necesaria técnica impresionista que de ello se deriva y que va prevaleciendo en la visión del mundo exterior, origina la creación de unos cuentos que inciden sobre una situación o un suceso de reducidas dimensiones temporales —ese momento significativo al que hemos aludido—, y de espacio también limitado. Así, casi la totalidad de los cuentos de Pérez de Ayala narra un suceso que se desarrolla en un corto período de tiempo o, si éste se dilata, escoge unos instantes decisivos: cuentos como *Don Paciano, El patriarca, La fuerza moral, Don Rodrigo y don Recaredo, La espalera, Quería morir, La caverna de Platón...,* relatan un suceso ocurrido en muy pocas horas; sólo una noche ocupa el desarrollo de las historias de *Espíritu recio, La última aventura de «Raposín», La prueba;* o un día, *Miguelín y «Margarita»;* y en momentos decisivos —y aislados— se nos van dando a conocer los acontecimientos en *El otro padre Francisco, El Raposín, Tío Rafael de Vaquín, La nación, Viudo* (escrito en forma de diario), *Iniciación, La primera grieta,* etc.

En las novelas cortas, las historias ocupan un desarrollo temporal más dilatado, con la excepción de *Artemisa,* y *Pandorga,* esta última a causa de su disposición teatral: «Escenario», «Entremés» y «Drama» se titulan las tres partes en que está dividida. Resulta interesante ver cómo *Artemisa,* escrita en la época en que iban viendo la luz casi todos estos cuentos, participa de las cualidades del *relato-situación:* la historia abarca una velada y la mañana siguiente, mientras que todas las novelas cortas posteriores seguirán ya la línea apuntada. No es necesario comentar, en este sentido, el caso de *Sentimental Club,* pues se trata de una pieza teatral en la que se representa, en un cuadro único, una conversación entre diez personajes (19).

Muy unido con el carácter presentativo de los relatos y con la abun-

---

(18) *Vide* M. Baquero Goyanes, *El cuento español...* Incide más el citado crítico sobre las características del cuento-situación en su art. «Los cuentos de Baroja», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 265-267 (julio-septiembre, 1972), págs. 408-426. Sobre esta misma modalidad de relatos: Eran Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo,* Madrid, Editora Nacional, 1973, págs. 280-281, y Mirella D'Ambrosio de Servodidio, *Azorín, escritor de cuentos,* New York-Madrid, Las Americas Publishing Company-Anaya, 1971.

dancia de cuentos de situación nos aparece el problema de las voces narradoras, la presencia del narrador. Tradicionalmente, el cuento requiere ser «contado» por alguien, necesita de una voz en la que se centre nuestra atención y que organice de una manera interesante los acontecimientos; pero esta voz ocupa siempre un primer plano, sobreponiéndose a la propia historia narrada y a los personajes, de manera que la figura del relator ha estado presente en todo cuento, a lo largo de la historia, desde sus primeras manifestaciones —*Las mil y una noches, El conde Lucanor,* etc.— hasta finales del siglo XIX. Es fácil observar cómo en los mejores cuentos de *Clarín* el relator se mantiene siempre en primer plano, subrayando su presencia continuamente: da opiniones, completa ideas, ve a los personajes por fuera y por dentro describiéndonos sus pensamientos y haciendo comentarios sobre ellos...; véanse obras como *Pipá, Las dos cajas* o *Doña Berta,* por sólo poner tres ejemplos. Pues bien, el narrador objetivo e imparcial de la novela naturalista invade también el terreno del relato breve, dando como resultado los que Juan Paredes Núñez denomina «cuentos directos», es decir, cuentos sin narrador designado en los que «la historia que se narra llega a nosotros directamente, en su forma originaria, sin pasar por el tamiz subjetivo del relator» (20). Aunque el tipo de narrador omnisciente que aparece en toda la narrativa de Pérez de Ayala acostumbra a tener alguna intervención, señalando su presencia, sin embargo en la mayor parte de sus relatos tiende a desaparecer esa voz narradora para que los sucesos nos sean presentados directamente.

En este sentido, hemos podido observar que siempre que un narrador en primera persona aparece llevando las riendas del relato, es su voz lo que prevalece sobre todo lo demás; es decir, en estos casos predomina la narración sobre la presentación; mientras que cuando es un narrador en tercera persona quien cuenta el suceso, tiende a presentar, y aparece muy escasamente. Así, encontramos un «yo narrador» central en *Quería morir* —que tiende a la meditación—, y otros marginales, que

---

(19) La pieza ha sido objeto de un análisis formal por parte de Joaquina Canoa Galiana, «Pérez de Ayala y el teatro», *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala,* Universidad de Oviedo, 1980, págs. 161-188. Un estudio de la obra, teniendo en cuenta las dos versiones (entre las que hay variantes muy significativas), ha sido realizado por Ignacio Soldevilla-Durante, «Ramón Pérez de Ayala: De *Sentimental Club* a *La revolución sentimental», Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 181, 1965, págs. 5-19; recientemente ha vuelto sobre el tema, viéndolo a nueva luz, en el art. «Una cuestión poética y una pregunta retórica en torno a *Sentimental Club»,* en Pelayo H. Fernández, ed., *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala,* University of New Mexico (Gijón, 1981), págs. 136-147.

(20) Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán,* Universidad de Granada, 1979, pág. 362.

reproducen las opiniones de un personaje central *(La caverna de Platón);* o nos relata el caso singular de un hombre al que conoce directamente *(Un mártir);* o se nos muestra como receptor —y apostillador— de una historia narrada en tercera persona por un amigo *(La fiesta del árbol).* En otras ocasiones, el narrador es un personaje que escribe un diario *(Viudo);* o relata unos sucesos, en los que no interviene, que intenta contar con objetividad *(Tío Rafael de Vaquín);* o traza unas páginas autobiográficas *(Sonreía);* o interviene en una tertulia, expresándose mediante apólogos *(La araña).* En una ocasión nos aparece el autor disponiéndose a narrar un cuentecillo popular —casi un chiste—, acto que realiza después de un preámbulo de tono evidentemente ensayístico *(El delirio)* (21). El resto de los relatos sigue la línea antes apuntada: tendencia a la presentación, que en ocasiones llega a objetivar la acción acercándose a formas teatrales (22), y esporádicas intromisiones del narrador.

---

(21) Es uno de los casos de máxima concentración: el cuentecillo tiene un carácter evidentemente oral, popular. Del mismo modo, y con el apropiado gracejo, nos cuenta Pérez de Ayala un chiste o cuentecillo que no me resisto a apuntar aquí. No aparece en un contexto de narraciones, sino introducido en un artículo que puede leerse en el libro *Pequeños ensayos,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1963; en págs. 72-75 encontramos el art. titulado «Por ser cojo», que comienza: «Casi todos conocen aquel cuentecillo que reza así: 'Era un ricacho que tenía suntuoso palacio, más para mover la admiración y envidia de quienes le visitaban que para gozar de él. Teníalo abierto en todo punto a quienes quisieran visitarlo, y gustaba él mismo de mostrarlo, a modo de guía de museo, celoso de encarecer sus bellezas y fastuosidades, y, sobre todo, de que no le tocasen y estropeasen nada. Artesones, pinturas, esculturas, mármoles y bronces, todo era de mucho precio y primor. Pero lo que más le enorgullecía eran los tillados, taraceados con las maderas más ricas y exóticas, pulimentados como lunas de Venecia. No consentía que nadie los pisase, y por evitarlo había tendido al paso mullida alfombra de ruedo. Sucedió que un general, su amigo, vino a visitarle y a visitar el palacio. Era un bravo y desenvuelto militar que usaba una pierna de palo, habiendo perdido la suya propia en una acción de guerra. 'Por aquí, por la alfombra', decía el ricacho señalando el camino. Pero el general, como si nada oyese, metíase por el tillado, andando de un lado para otro y levantando con el palo de la falsa pierna un ruido deplorable que al ricacho le hacía eco en el corazón. No sabiendo cómo atajar el mal, el ricacho suplicó: 'Por Dios, general, no ande usted sobre el tillado, que va a resbalar'. En esto, el general se volvió sonriente, levantó en el aire con prodigioso alarde de equilibrio la pierna de palo, hasta mostrar al ricacho una formidable contera puntiaguda y respondió: '¡Quía! Llevo un buen pincho'. La historia no concluye así: como es de presumir, al ricacho le dio un soponcio».

(22) Además de los relatos citados, que presentan evidentes rasgos teatrales *(El otro padre Francisco, Artemisa, Pandorga),* habría que mencionar no sólo obras de clara disposición teatral *(La dama negra, Sentimental Club),* sino también gran número de cuentos y de novelas cortas en que aparecen verdaderas escenas: *Exodo, La araña, La caída de los Limones, Don Rodrigo y don Recaredo, La fuerza moral, Pilares, La triste Adriana, El árbol genealógico, Tío Rafael de Vaquín,...* Es fácil para cualquier lector de los relatos de Ayala comprobar lo que aquí se afirma.

Es una idea generalizada, por obvia, el achacar a las creaciones ayalianas una excesiva carga intelectual, resuelta en ensayismo, o un determinado tono que implica la presencia y la postura de su autor. A lo segundo habría que responder con la acertada conclusión de Wayne C. Booth: «el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo. Si sus formas particulares son perjudiciales o aprovechables es siempre una cuestión compleja, que no puede determinarse con una fácil referencia a reglas abstractas» (23). En cuanto a lo primero, a la presencia del ensayismo en sus relatos, podemos asegurar que, contrariamente a lo que suele suceder en sus novelas, es muy escasa, pues la misma índole de este tipo de narrativa le obliga a contar una historia y a no desviar la atención por senderos ajenos a la acción que allí acontece. En sus cuentos y novelas cortas encontramos al narrador inequívoco, dotado de una maestría en el manejo de los resortes narrativos que nadie puede poner en cuestión; por ello, el tipo de objeciones hechas a sus novelas a partir de los juicios de Cansinos-Assens no es válido para este sector (24). No hay más que recordar sus más felices relatos *(Luz de domingo, La caída de los Limones, La triste Adriana, El profesor auxiliar, Justicia, Espíritu recio, Un instante de amor, ...)* para evidenciar lo antedicho: ausencia de ensayismo —entendido como la irrupción de meditaciones sobre diversos temas— y plenitud de los procedimientos propios de la narrativa, lo que da como resultado unas obras perfectas en su género. Desde luego, estos cuentos y novelas cortas participan de las preocupaciones básicas que su autor manifiesta en los diversos géneros literarios por él cultivados, y por ello no son obras que existan por sí mismas, como creaciones que son fruto de una intuición artística única, sino en función del pensa-

---

(23) Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción,* Barcelona, Bosch, Casa Editorial, S.A., 1974, pág. 19. La conclusión citada viene precedida por una completa enumeración de «las muchas voces» que puede adoptar el autor, la variedad de formas en que éste puede hacer su aparición; y añade una concisa sentencia: «...aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer».

(24) Rafael Cansinos-Assens, «Ramón Pérez de Ayala», en *La nueva literatura. IV. La evolución de la novela. Colección de estudios críticos,* Madrid, ed. Páez, 1927. En págs. 102-103 se pregunta: «¿Son verdaderas novelas, en el sentido moderno de la palabra, esos frutos de su ingenio, que con tal título nos brinda, y en todo caso, puede considerársele un maestro de ese género literario?»; y, a continuación, se responde: «es lo cierto que cuando se habla de él siempre surge cierta necesidad de modificar en algún modo la rotunda rotulación genérica que sin salvedades empleamos cuando se trata de otros escritores. El mismo da muestras de perplejidad, al clasificar sus obras narrativas, llamándolas 'novelas dramáticas', 'tragicomedias', etc.». Para este crítico, la característica esencial de estos escritos es su hibridez: no duda en afirmar que Ayala está «más o menos» fuera del género novelístico, y concluye en pág. 106: «En Pérez de Ayala predominan siempre el poeta, el ensayista, sobre el novelador».

miento que las origina y les da un sentido (25). Sin embargo, de cara al lector y en las narraciones más logradas (piénsese en los títulos arriba citados) la carga ideológica no suele prevalecer sobre lo narrado, quitando vida a lo que acontece, sino que de la pura narración de unos hechos se desprenden unas consecuencias éticas: el reconocimiento de la normativa a la que se ha de adecuar la conducta humana para alcanzar su plenitud o el fracaso que determina el incumplimiento de dicha normativa, al tiempo que se hace evidente su fundamento metafísico, la visión del universo concebido como una multiplicidad de contrarios que se armonizan desde una perspectiva superior, abarcadora de la creación entera, donde cada ser «obedece a una fatalidad que le ha sido impuesta» (26). Podemos concluir, pues, que en estas obras encontramos la perfecta y equilibrada unión de los tres elementos básicos que, a mi juicio, constituyen el relato original ayaliano: lo poemático, lo ensayístico —concebido aquí como la estructuración ideológica que precede a la creación literaria, y no sólo como mero aditamento de digresiones meditativas— y lo novelesco (27) se amalgaman en una obra en la que el tercer elemento no sufre merma de lo que le es propio y sustancial, sino que predomina y resulta notablemente enriquecido por los otros dos; aunque en algún caso —que suele ser muy raro— la preexistente organización intencional se deje sentir con más intensidad llevando la acción hacia un desenlace necesario, si atendemos al sentido de la obra, pero que no deja de causar cierta extrañeza: me refiero al caso de *Prometeo,* novela en la que el diseño ideológico se sobrepone al desarrollo de los acontecimientos, gobernándolos fatalmente (28).

El ensayo propiamente dicho, es decir, la exposición de ideas sobre

---

(25) El mismo Pérez de Ayala nos ofrece la siguiente distinción: «Es de sentido común que hay dos categorías de autores: unos que no hacen sino lo que pueden hacer; otros que hacen aquello que creen que deben hacer. Es decir, los productores intuitivos, inconscientes, inspirados; y los escritores con estética personal meditada» («El periodismo literario», en *Divagaciones literarias, O.C.,* IV, pág. 1001).

(26) R. Pérez de Ayala, «El liberalismo y *La loca de la casa», Las máscaras,* en O.C., III, pág. 52.

(27) He intentado apuntar concisamente en el texto la entidad del elemento ensayístico en las mejores narraciones del escritor asturiano: la misma disposición del texto, construido sobre unas ideas que van tomando cuerpo en personajes y acciones, y encauzando hacia unas conclusiones determinadas. De la misma manera, el elemento poemático no se reduce a la inclusión de poemas, ni a un determinado tono lírico de la prosa. Con el calificativo de «poemático» aplicado a lo narrativo se alude a lo que constituye lo más esencial, lo que define a la novelística ayaliana: su condición de obras de pura creación, de arte no reproductivo, como fue advertido inteligentemente por César Barja en su estudio «Pérez de Ayala», en *Literatura española: libros y autores contemporáneos,* Madrid, Victoriano Suárez, 1935, págs. 439-466.

un determinado tema, no abunda en los relatos ayalianos, pero tampoco está ausente del todo. Suele aparecer, cuando lo hace, de dos maneras: directamente, en boca del narrador —o del «yo narrador»—, o en boca de un personaje razonante que medita y discursea; uno de esos personajes puramente cerebrales. A la primera modalidad pertenece uno de sus relatos más antiguos, *Quería morir,* cuyo centro está constituido por unas meditaciones del «yo narrador»; asimismo, el narrador expone sus ideas y argumenta en el preámbulo de *El delirio* y en los primeros capítulos de *El Anticristo* y de *Pandorga* —«Escenario»—: lo ensayístico, en estos casos, suele preceder a la acción y cumplir un cometido caracterizador desde un principio, formando parte de la presentación de la trama. En la segunda manera nos encontramos con unos personajes hipercríticos, que suelen expresarse en forma de discurso ensayístico; éstos son don Melitón Pelayo (29) en *La caverna de Platón,* el duque don Anselmo en *El árbol genealógico* y, sobre todo, el señor Hurtado en *Clib,* novela en la que también su protagonista, Generoso Vigil, propende a la reflexión. Es preciso citar, en este lugar, al Sentiñano de la novela inconclusa *Pilares,* así como al Marco-Juan Pérez de Setiñano de *Prometeo,* aunque en estos casos las exposiciones de su pensamiento no tienden a la divagación ni toman nunca forma de digresiones, sino que se encuentran perfectamente adaptadas a la trama de la novela, siendo partes esenciales de la misma. De las dos modalidades —narrador y personajes reflexivos— participa uno de los relatos más cerebrales y más complejos: *La araña* (30). Poca cosa más se puede añadir a los títulos aquí citados, y una labor de rastreo aportaría sólo algunos párrafos aislados que nada añaden a lo dicho.

Muy cercanas al cuento, y participando también del tono meditativo y discursivo del ensayo, se encuentran unas pocas obras con las que he creído oportuno enriquecer, aunque sea mínimamente, el campo aquí

---

(28) Así, Eugenio G. de Nora, ante el desenlace de *Prometeo,* opina: «Caso, podría pensarse, de fatalidad trágica, antes que de lógica novelesca. Pero aún ese efecto, si es el que se pretende, no está del todo logrado» («Ramón Pérez de Ayala», en *La novela española contemporánea (1898-1927),* vol I, Madrid, ed. Gredos, 1973 (2ª ed.), pág. 488.

(29) Véase el sentido que este personaje tiene en los primeros años de actividad literaria de su creador en el excelente art. de Angeles Prado «Seudónimos tempranos de Pérez de Ayala», *Insula,* núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1, 18 y 19.

(30) Publicada en el núm. 9 de *El Libro Popular (4 de marzo de 1913).* Julio Matas en su estudio *Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala,* Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1974, subraya el interés de esta novelita a la hora de estudiar la evolución de la obra y el pensamiento de su autor, pues afirma que en ella «ya se encuentran en germen los elementos de las futuras novelas mayores» (*vide* esp. págs. 32-38).

estudiado: tres de las crónicas de *Terranova y sus cosas,* el artículo *La fiesta del árbol* y *El pueblo. El hombre. El Asno. Estampa.* La crónica es un género literario propio de la prensa periódica, que tuvo gran vitalidad en la época modernista: José Carlos Mainer nos da de ella una definición sintética y precisa: «mezcla afortunada de impresión vivida, cuento inconcluso y ensayo personal» (31). De las dieciocho crónicas que aparecen en la agrupación antes citada —cumpliendo lo señalado en la definición del profesor Mainer—, *Mascarita: ¿me conoces?, Suprema entrevista* y *La vieja y la niña* manifiestan una evidente forma de relato por el predominio de lo narrativo sobre los otros elementos. El contenido de *La fiesta del árbol* no responde a lo designado por el subtítulo con el que aparece en las *Obras completas:* «Artículo»; la historia que ese amigo sin nombre cuenta al «yo narrador» es un cuento con todas las de la ley, al que no merma en su esencia el carácter crítico del relato, la referencia a determinados políticos de la época ni, mucho menos, la moraleja final. Por el contrario, *El pueblo. El hombre. El asno...* responde perfectamente al término con el que se designa su forma literaria: es una *estampa* (32).

(31) *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975, pág. 39. En escritores de la época finisecular la crónica toma, a veces, forma de cuento; así lo ha observado Allen Phillips en su excelente estudio *Alejandro Sawa, mito y realidad,* Madrid, Ediciones Turner, 1976, *vide* esp. págs. 240-241, 244-247 y 292-309.

(32) No recogida en *O.C.* Fue publicada en *El Sol,* 19 de septiembre de 1920, pág. 1.

EL SESEO VALENCIANO DE LA COMUNIDAD DE HABLA ALICANTINA

Francisco Gimeno Menéndez
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

Si consideramos el lenguaje como una forma de comportamiento social, la interacción verbal es un proceso estrechamente relacionado con el contexto cultural y la función social, y el texto (o discurso) es regulado de acuerdo con normas y expectativas socialmente reconocidas. Los hechos lingüísticos deben analizarse dentro del entorno de la lengua misma y del contexto más amplio del comportamiento social.

En el estudio del lenguaje, dentro de un microcosmos socialmente determinado, el objeto de atención es el uso lingüístico en cuanto que refleja las normas del comportamiento más general. Este universo es la «comunidad (sociolingüística) de habla», que se define como cualquier grupo humano —no necesariamente de la misma lengua— caracterizado por la interacción regular y frecuente, por medio de un sistema compartido de normas y restricciones comunicativas, y se diferencia de otros grupos semejantes por determinados comportamientos evaluati-

vos y por una variación unidimensional organizada a lo largo de la *variable sociolingüística.*

En el pasado, he propuesto la posibilidad metodológica de aplicar el concepto de comunidad de habla al contexto comunicativo de las comarcas (valencianohablantes y murcianohablantes) del sur del País Valenciano, a fin de determinar aquellas comunidades menores que se caracterizan por la interacción primaria y común de sus miembros. En este caso, el *repertorio lingüístico* reúne las actuaciones comunicativas de esa comunidad de habla, independientemente del hecho de que se utilice la misma lengua u otra distinta. Concretamente, el repertorio lingüístico de la comunidad de habla valenciana meridional identifica la competencia sociolingüística compleja de nuestra comunidad, e integra las variedades sociales y funcionales presentes en las comarcas valencianas del sur de la frontera histórica *Biar-Busot,* es decir, el sociolecto valenciano y el castellano (estándar y/o murciano seseante).

1.1. Cabe recordar que las comarcas del sur del País Valenciano engloban dos (sub)regiones de habla valenciana, *Xàtiva* y *Alacant,* y una (sub)región de habla murciana, *Oriola.* El murciano, variedad geográfica de la lengua castellana, y particularmente su subgeolecto del sureste —conocido como murciano seseante—, aparece dentro de nuestra comunidad de habla como un sociolecto social y funcional que, por una parte, queda relegado a los grupos sociales bajos (bajo y medio-bajo) y/o al registro informal de los murcianohablantes de la (sub)región de *Oriola* (excluida Villena y Sax), y, por otra, se relaciona con el sociolecto castellano de los valencianohablantes de los grupos sociales inferiores de la zona sur de la frontera histórica *Biar-Busot,* en virtud de algunas de sus características: seseo, vulgarismos, abundantes catalanismos léxicos, etc.

El miembro de nuestra comunidad es básicamente multilectal, ya que su competencia sociolingüística trasciende su propio lecto, disponiendo de un control receptivo mayor que el productivo, y reestructura constantemente la gramática a lo largo de su vida. Los niños y adolescentes revisan de forma regular la única gramática interna de su propia lengua materna, lo cual supone una incorporación a su competencia de las variables lingüísticas —temporales, geográficas, sociales y funcionales—, aproximándose asintóticamente a una *gramática multilectal* (o polilectal). Con otras palabras, el hablante de nuestro contexto refleja la competencia sociolingüística interindividual de la comunidad de habla, y produce una alternancia entre los dos (sub)sistemas del repertorio, re-

solviendo la distancia entre ellos mediante variables (v. Gimeno, 1982b; 1983a, párrafo 3.5.; 1983b).

2. SESEO VALENCIANO

Se define el seseo valenciano, en términos estructurales, como un fenómeno de subdiferenciación de los fonemas autónomos castellanos *θ/ṡ* (en términos binarios, oposición *difusa/densa),* debido a la inexistencia de dicha pareja en los sistemas primarios alicantinos —valenciano o murciano seseante— (L_1), que implica su ausencia en el *sistema secundario castellano estándar* (L_2). *Fonéticamente,* el hablante multilectal del contexto alicantino identifica dos alófonos del castellano estándar (fricativo interdental y fricativo ápico-alveolar) en el correspondiente fono fricativo ápico-alveolar catalán [ṡ] de sus sistemas primarios (valenciano o murciano seseante). En nuestro caso, el sistema aprendido en primer lugar (o lengua materna) es el dominante inicialmente y el primario (L_1). Tradicionalmente, este tipo de fenómenos era descrito bajo la denominación de «sustitución de sonidos» (cfr. Jakobson, 1931, págs. 319 ss.; Weinreich, 1953, págs. 41 ss.; Weinreich, 1957, págs. 5 s.; Badia, 1964b, págs. 151 s.).

Desde el punto de vista de la sociolingüística actual, el seseo valenciano puede definirse como la adición de una regla variable a la gramática multilectal de la comunidad de habla alicantina, mostrando la estratificación socioeconómica de los hablantes y/o la diferenciación situacional o funcional. De acuerdo con ello, podemos representar dicha variable sociolingüística de la siguiente manera:

(1) $$\begin{bmatrix} +\text{cons} \\ -\text{voc} \end{bmatrix} \longrightarrow \left\langle \begin{matrix} -\text{ant} \\ +\text{estr} \end{matrix} \right\rangle \Big/ \begin{bmatrix} _____ \\ +\text{cor} \\ +\text{cont} \\ -\text{distr} \\ -\text{son} \end{bmatrix}$$

(2) p = f (grupo socioeconómico)

es decir, la regla de ápico-alveolarización (o sea, las consonantes pierden su carácter anterior y se hacen estridentes, si son coronales, conti-

(1) Se trata corrientemente de una variable independiente que tiene en cuenta la profesión, el grado de instrucción y los ingresos anuales de la familia.

nuas, sordas y no distribuidas) no se aplica siempre, sino que aparece asociada a una cantidad específica *p*, que expresa la proporción de casos en los que se aplicaría en función del grupo socioeconómico (1) de los hablantes del contexto alicantino (v. Labov, 1970; Cedergren y Sankoff, 1974; Rousseau y Sankoff, 1978; Sankoff y Labov, 1979; un resumen en Gimeno, 1979, págs. 147 ss.; López Morales, 1981).

2.1. Hay que buscar el origen del seseo apical del catalán en la desafricación de las sibilantes africadas autónomas medievales *c, ç* (/ŝ/) y *z* (/ẑ/) hasta convertirse en fricativas, y en su absorción por las ápico-alveolares fricativas /ṡ/ y /ż/. Del mismo modo, la debilitación y pérdida de la correlación de sonoridad en las africadas dorso-dentales castellanas (2), a fines de la Edad Media, son el punto de partida de la interdentalización, que refuerza la distinción entre los dos órdenes de sibilantes, y del «çeçeo-zezeo» (o generalización de las sibilantes predorso-dentales /ṣ/ y /ẓ/ del dialecto andaluz, a costa de las ápico-alveolares /ṡ/ y /ż/). En el siglo XVI y XVII, el término *seseo* consistía en la sustitución de *ç* y *z* por /ṡ/ ápico-alveolar, y se aplicaba a la confusión del valencianohablante que utilizaba el castellano: /plása/, /pobréṡa/.

A este respecto, es significativo el testimonio del gramático manchego Bartolomé Ximénez Patón (1614), que distingue con criterio sociolingüístico entre las confusiones de sibilantes del andaluz y del valencianohablante:

> La *c* con cerilla [se convierte] en *s*, y la *s* en *c* en Español en algunas tierras por vicio de naturaleça [por defecto personal de sus lenguas] en algunas personas, y en otras por afeminarse, en otras

---

(2) Navarro Tomás, Espinosa y Rodríguez-Castellano (1933, pág. 272) opinan que no hay razón alguna para que la *ç* y la *z* se pronunciasen del mismo modo en todas las regiones. Así en catalán y valenciano la identificación de la *ç* con la *s* supone una base común articulatoria de carácter ápico-alveolar, diferente de la que en Castilla se hizo interdental. Badía (1951, párrafo 67, II, D) no alude al punto de articulación de la sibilante africada catalana /ŝ/, pero posteriormente (1960, pág. 2; 1964a, págs. 55 ss.) supone la misma articulación alveolar en la africada castellana y catalana. Por su parte, Alarcos (1958, págs. 34 ss.) piensa que acaso /ŝ/ catalana era más ápico-alveolar que la castellana, cuya modificación iba acompañada —aunque con casi un siglo de antelación— de un paralelo ablandamiento de /ẑ/ (que hacía ya siglos había dejado de existir en catalán), y una de las causas de la confusión de /ŝ/ y /ṡ/ catalanas pudo ser la extensión de su confluencia en inicial y en final a la posición intervocálica, que se cumplió totalmente en la primera mitad del siglo XV, aunque comenzara bastante antes. Finalmente, Galmés (1962, págs. 97 ss.) ofrece una hipótesis para sustentar que /ŝ/ y /ẑ/ del catalán antiguo fueron predorsales, como el resto del íbero-románico, sin comprometer el triunfo final del seseo ápico-alveolar.

por ser recivida en la tierra; y como que naturaleça da la tal pronunciación, aunque corrompida, pasa; como en Sevilla ordinariamente convierte la *S* en *C* y pienso que de vicio, diciendo *Cevillano, ceñor, ci.* En Valencia al contrario, y aquí no es vicio, sino natural pronunciación de aquel Reyno, por *c* ponen *s,* como diciendo *Mersed, Sapato, Sedaso, Alcusa,* y assí a lo sevillano llamamos *zezear* y a lo valenciano *sesear* (3).

Sin embargo, el hecho de que algunos gramáticos (Arias Montano, Aldrete, Covarrubias y Dávila) equiparen el cambio sevillano y valenciano puede responder a la simple observación de la supresión de la primitiva diferencia fonológica entre sibilantes africadas y fricativas, sin reparar en el origen y carácter de la articulación propia de cada región. A partir del siglo XVIII, la significación del *seseo* se amplió y abarcaba, como actualmente, cualquier realización de *c* y *z* con una fricativa de timbre siseante, ya ápico-alveolar (valenciana), ya predorso-dental (andaluza de las clases superiores, canaria e hispanoamericana).

2.2. A raíz de las encuestas realizadas en Andalucía para la confección del *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* (ALPI), Navarro Tomás, Espinosa y Rodríguez-Castellano (1933, págs. 258 ss.) distinguían en el murciano entre el seseo predorsal cartagenero, semejante al andaluz, y el seseo valenciano de los pueblos alicantinos de habla castellana. Los puntos de seseo en la parte sur de la provincia de Alicante, frontera lingüística del valenciano, son: Torrevieja, San Miguel de Salinas, La Bujosa (caserío), Nuestra Señora de Fuensanta (caserío), Torremendo, Nuestra Señora de los Desamparados, Montesinos, Benijófar, Rojales, Formentera, Algorfa, Almoradí, Rafal, Daya, San Fulgencio, Dolores, Catral, Albatera, Granja, Cox, Benferri, Callosa, Redován, Jacarilla, Bigastro, Benejúzar y Orihuela. Sin embargo hay distinción en el pueblo

---

(3) *Cit.* por A. Alonso (1951, pág. 68). A. Alonso (1955/1969) recogió y analizó con rigor científico la casi totalidad de los testimonios asequibles de las sibilantes, y, fiel a su formación de la escuela de Madrid, consideró los hechos lingüísticos en función de su contexto social y cultural. En conjunto, planteó la compleja historia de las sibilantes, examinando la pérdida de las sibilantes sonoras, la interdentalización y velarización de las sibilantes dentales y palatales, y la pugna de tendencias geográficas y sociales entre sibilantes alveolares y dentales. Posteriormente, han aparecido nuevos estudios sobre el mismo tema con datos y puntos de vista diferentes, aunque convergentes entre estos últimos, así p. ej., Lapesa (1957; 1964), Catalán (1957a; 1957b; 1958), Menéndez Pidal (1962), Galmés (1962) y Alvar (1974). El mismo testimonio de Ximénez Patón, arriba citado, tiene, pues, dos interpretaciones (cfr. Lapesa, 1957, págs. 89 s.; Galmés, 1962, págs. 77 ss.).

de Pilar de la Horadada. Asimismo también son seseantes Aspe y Monforte, islote lingüístico castellano en tierras valencianas. Por otra parte, observaban certeramente que en Cataluña y Valencia, donde la lengua local tampoco conoce el sonido interdental, las personas de deficiente instrucción suelen hablar el castellano empleando el sonido sibilante ápico-alveolar (pág. 225).

A. Alonso (1951, pág. 24) incorpora esos núcleos a los focos aislados actuales de seseo-ceceo, y alude lacónicamente a que pudiera tratarse de una prolongación fonética del valenciano, aunque en otra lengua. Zamora (1960, pág. 342) llega a incluir erróneamente Villena y Sax dentro de la zona seseante (v. Torreblanca, 1976, págs. 122 ss.). Y, por su parte, Lapesa (1942/1980, pág. 518) emplaza el seseo de tipo valenciano, con /ṡ/ápico-alveolar, en Orihuela y otras localidades alicantinas de habla murciana, excepto en Villena y Sax, que conservan la distinción ente /ṡ/ y /θ/ *(casa/caza),* salvo en posición implosiva *(lus, has,* por 'luz', 'haz', *gaspacho,* etc.). Y asimismo, caracteriza la peculiaridad del murciano seseante como una variedad del español actual, que presenta la persistencia de hábitos regionales, debido al bilingüismo de la zona, y que denomina «castellano de regiones bilingües» (pág. 476).

2.3. El murciano es la variedad castellana de tránsito del extremo suroriental de la Península Ibérica, y aglutina corrientes históricas (catalanoaragonesas y mozárabes) e influencias actuales (valencianas y andaluzas). García Soriano (1932, págs. XIV-LXXVII passim) distingue seis sectores en el dialecto murciano, y sitúa el seseo valenciano en la zona del sureste, que comprende los enclaves castellanohablantes alicantinos de Elda, Monforte y Aspe, y los partidos judiciales de Orihuela y Dolores, o Vega Baja del Segura. Dicho sector aparece entrelazado a un buen número de fenómenos valencianos (fonéticos, morfológicos y léxicos), que le confieren un carácter de zona de transición entre el castellano y el catalán (valenciano). Sin embargo, nada se dice de la probable relación de continuidad de tal enclave geográfico con el bilingüismo (multilectismo) social del área *Alacantí-Vinalopó,* en particular, con el sociolecto castellano —murciano— de los valencianohablantes alicantinos de las clases inferiores.

Un poco más explícito es Muñoz Garrigós (1977). Geolingüísticamente, el murciano es puente entre variedades ostensiblemente diferenciadas: valenciano, andaluz y castellano. El seseo es un rasgo de influencia valenciana, y presenta un cierto grado de cohesión en el (sub)dialecto de las tierras alicantinas que hablan el castellano. Debido a una larga serie de razones que abarcan desde lo histórico a lo económi-

co, el castellano hablado por la población bilingüe de las zonas catalanohablantes del sureste geográfico ofrece un número variable de influencias murcianas.

2.3.1. Por otra parte, Guillén (1974, págs. 22-56 passim) estudia el habla de una parte del término municipal de Orihuela, que comprende el límite del seseo. En dicha zona, la línea divisoria entre las provincias de Alicante y Murcia marca la frontera lingüística de dicho fenómeno con bastante aproximación, excepto en su partida rural de Las Norias, situada al S.O., que coincide con el murciano general. A veces, esta delimitación es tan precisa, que hay conciencia lingüística de ella, e identifica a los vecinos de la Vereda del Reino, situada al N.O., que pronuncian la sibilante interdental si viven en la parte de Castilla (Murcia), o usan habitualmente el seseo valenciano si sus casas están enclavadas en tierras del Reino (Alicante). Son núcleos de seseo, pues, las partidas rurales de La Aparecida, Arneva, Raiguero o Rincón de Bonanza, Camino de Beniel, Camino de Callosa, Correntías Altas, Correntías Bajas, Desamparados, Escorratel, Los Huertos, Hurchillo, Media Legua, Molino de la Ciudad y Molins.

En la ciudad de Orihuela, el seseo queda relegado a la clase social baja y a buena parte de la clase media, o al registro informal en las clases superiores, sobre todo en frases de carácter familiar. Una prospectiva indicativa, en este sentido, puede ser la encuesta realizada a una muestra de 240 vecinos autóctonos —según una proporcionada diversidad de sexo, cultura, profesión y condición social—, que obtuvo los siguientes resultados: seseo (52'5%), distinción (24'2%) y vacilación (23'3%).

2.4. Nuestras investigaciones se limitan inicialmente a una encuesta sociolingüística sobre actuación, en la localidad valencianohablante de *Sant Vicent del Raspeig,* así como a algunos datos sobre los núcleos murcianohablantes de *Asp* y *Elda* (v. Montoya, 1981; Montoya, 1982). Entre los autóctonos de *Sant Vicent del Raspeig,* el seseo queda relegado mayoritariamente al grupo socioeconómico bajo (69%), y afecta generalmente más a los hombres (61%) que a las mujeres (39%). En *Asp* el seseo es general, pero aparece la distinción entre los sectores más jóvenes, sobre todo en registros formales, debido a la indudable influencia de la enseñanza. En *Elda* el seseo es un fenómeno en regresión, y afecta a los estratos generacionales más maduros y a los grupos socioeconómicos inferiores.

3. REGRESIÓN HISTÓRICA DE LA FRONTERA LINGÜÍSTICA EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

Hasta fecha reciente el límite actual meridional del dominio lingüístico catalán ha sido mal o erróneamente conocido. Por supuesto, la evolución histórica de dicha frontera sigue siendo poco conocida, aunque es interpretada generalmente como una consecuencia de la conquista y de la repoblación subsiguiente de la zona por gentes, que hablaban ya catalán, ya aragonés (4).

Hadwiger (1905, págs. 712 s.) fue el primero que visitó las localidades limítrofes valencianas y murcianas desde *Santa Pola* hasta *la Font de la Figuera,* y señaló como límite natural el cauce del río *Vinalopó,* fijando en sus riberas la isoglosa valenciana (*Santa Pola, Elx, Crevillent, Novelda, el Pinós, Monòver, Petrer, Biar, el Campet, la Canyada* y *la Font de la Figuera*) y la murciana (*Asp, Montfort, Elda,* Sax y Villena). De esta manera, interpretaba que la frontera actual obedecía a la penetración del castellano por el valle del río. Menéndez Pidal (1908) siguió esta delimitación y añadió algunas precisiones histórico-lingüísticas; particularmente admitió la opinión de Milá y Fontanals sobre la explicación del habla murciana de Aspe y Monforte, como efecto del origen aragonés de sus primitivos pobladores después de la conquista.

Años más tarde, Barnils (1913, págs. 7 s.) revisa e investiga la frontera lingüística en la provincia de Alicante, señalando la conservación clarísima del catalán en Guardamar y, por consiguiente, su anexión a los pueblos limítrofes de habla valenciana. No obstante, la mejor contribución al estudio de la frontera es, sin duda, la realizada por Sanchis Guarner (1973), a través de sus primeros viajes de encuestas dialectológicas en el año 1934, para recoger los materiales del ALPI, y posteriormente en 1970. La frontera linguística dentro de la región valenciana no coincide más que parcialmente con las demarcaciones politicoadministrativas, creadas en 1833, y en cambio sigue a menudo las divisiones eclesiásticas, complicadas y realmente antiguas. Sociolingüísticamente, cabe agrupar los islotes de *Elda-les Salines* y *la Canalosa-el Rebalso* con las localidades seseantes de *Asp* y *Montfort* (v. Montoya, 1981).

---

(4) Cfr. Sanchis Guarner (1955/1961, págs. 103-9; 1956, págs. 180 s.). Sobre la teoría del sustrato prerromano y la frontera interna del dominio lingüístico catalán, v. Badía (1981).

3.1. La conquista valenciana meridional representó fases terminales de las expansiones peninsulares de las dos grandes formaciones políticas hispánicas: *Corona d'Aragó* y Corona de Castilla. La repoblación cristiana coexistía desde un principio y se articulaba con la presencia de la antigua población musulmana. El proceso fue lento, y puede decirse que abarcaba desde el momento de la conquista hasta el siglo XVII, tras la expulsión total de los moriscos. Hay un período de mayor intensidad, siglo XIII y XIV, en el que se verificó el poblamiento de los grandes núcleos. El *Regne de València* fue una creación típicamente medieval, como resultado de las aspiraciones expansionistas —militar y diplomática— de la *Corona d'Aragó* (unión dinástica del Reino de Aragón y del *Comtat de Catalunya*), durante el siglo XIII y XIV (5). Prevaleció, por consiguiente, la ocupación al verdadero repoblamiento, que sólo fue efectivo en aquellos lugares conquistados por la fuerza de las armas, y, en general, la desproporción entre el conjunto cristiano y musulmán era notoria (en 1272, la población del reino se evaluaba en 30.000 cristianos y 200.000 musulmanes).

La delimitación de conquistas en el sur se estableció más *de jure* que *de facto,* entre *Jaume I* y el infante Alfonso X en el tratado de *Almirra* (1244), que señalaba la frontera histórica de los reinos de *València* y Murcia en la línea *Biar-Xixona-Busot-la Vila Joiosa (Biar, Castalla, Xixona, Relleu, Alarc, Finestrat, Torres, Polop, la Mola* y *Altea),* quizás, en función del criterio orográfico montaña-llano (v. Llobregat, 1972, págs. 15 ss.). De este modo, la intervención de las huestes catalanoaragonesas en las revueltas de los mudéjares murcianos contra el rey castellano (1264), motivaba una política repobladora al sur de dicha línea y, sobre todo, en Elche, Alicante y Orihuela (v. Sanchis Guarner, 1960, págs. 129 ss.; Gimeno, 1971, págs. 36 ss.). Por otra parte, *Jaume I* ya había promulgado *el Costum de València* (1240), con el propósito de aplicarlo a todo el reino, el cual fue traducido del latín al catalán, e incluido en la redacción de *els Furs de València* (1261), por disposición de las primeras cortes del reino.

3.2. Posteriormente (1296-1300) y a consecuencia de la guerra con Castilla, *Jaume II* ocupaba todas las tierras del Reino de Murcia

---

(5) Sobre la hipótesis de la fundación del reino, a partir de un originario fermento antagonista de una mayoría catalana, asentados en la costa bajo una legislación proburguesa, y una minoría aragonesa, que ocuparía el interior al amparo del régimen señorial del Fuero de Aragón, v. Fuster (1962, págs. 25-28); Reglà (1968, págs. 40 ss.); Ubieto (1975, págs. 147 ss.), y Pérez Casado *et al.* (1980, págs. 90 ss.).

(Alicante, Guardamar, Almoradí, Callosa de Segura, Abanilla, Orihuela, Molina, Hellín, Cieza, Ricote, Lorquí, Ceutí, Alguazas, Catral, Señorío de Crevillente, Murcia —ciudad y castillos—, Caravaca, Cehegín, Mula, Librilla, Cartagena —ciudad y castillos—, y Señorío de Elche). La sentencia arbitral de Torrellas (1304) y el acuerdo de Elche (1305) estipularon la partición del primitivo reino de Murcia en dos partes, y establecían el Bajo Segura, con el término de Orihuela, como frontera divisoria meridional de la *Corona d'Aragó* con Castilla. La zona meridional, salvo Guardamar y Cartagena, se asignaba a Castilla, y las tierras septentrionales (ciudades de Alicante, Elche, Elda, Novelda, Orihuela y Villena) se adscribían a *Aragó* (v. Estal, 1982).

A excepción de Cartagena, devuelta a Castilla unas fechas después (1305), dichas tierras fueron incorporadas por *Jaume II* al *Regne de València,* bajo la denominación de REGNUM VALENTIAE ULTRA SEXONAM (o *Procuració General d'Oriola*), sancionando formalmente su anexión y otorgándole la facultad de servirse de *els Furs de València,* poco después (1308). Dos siglos más tarde (1564), la bula de creación de la *diòcesi d'Oriola* desmembraba las comarcas valencianohablantes meridionales *(Baix Segura, Baix Vinalopó, l'Alacantí, les Valls del Vinalopó, Vinalopó Mitjà* y *Alt Vinalopó)* de la sede murcianohablante de Cartagena. Villena y Sax, por el contrario, permanecieron hasta nuestros días (1954) bajo esta última, ya que se relacionaron y reincorporaron más tarde al Reino de Murcia, y no pertenecieron definitivamente a la provincia de Alicante hasta la división politicoadministrativa del siglo XIX (1836), aunque dada su situación geográfica, el intercambio de población debe haber sido constante, como lo es en la actualidad (v. Sanchis Guarner, 1961).

3.3. Ciertamente, ante los límites actuales meridionales del dominio lingüístico catalán, cabe hablar de una regresión histórica del valenciano en el *Baix Segura* (salvo *Guardamar* y *Barba-roja* —término municipal de *Oriola*—), *les Valls del Vinalopó* (sólo en el pequeño islote de *la Canalosa-el Rebalso*), *Vinalopó Mitjà* y *Alt Vinalopó,* que constituyen puntualmente los núcleos murcianohablantes de seseo valenciano (v. fig. 1). Las causas de esta recesión, aún poco estudiadas, podían estar en la refeudalización señorial y la castellanización idiomática de las clases dirigentes del país, en el siglo XV, XVI y XVII (cfr. Ninyoles, 1972, págs. 106 ss.; v. Ferrando, 1980, págs. 93 ss.), y, en particular, a consecuencia de la represión contra el pueblo valenciano, tras el fracaso de *les Germanies* (1519-1522), y, sobre todo, de la expulsión de los moriscos (1609-1614) y de la peste de *Oriola* (1648). La subsiguiente repobla-

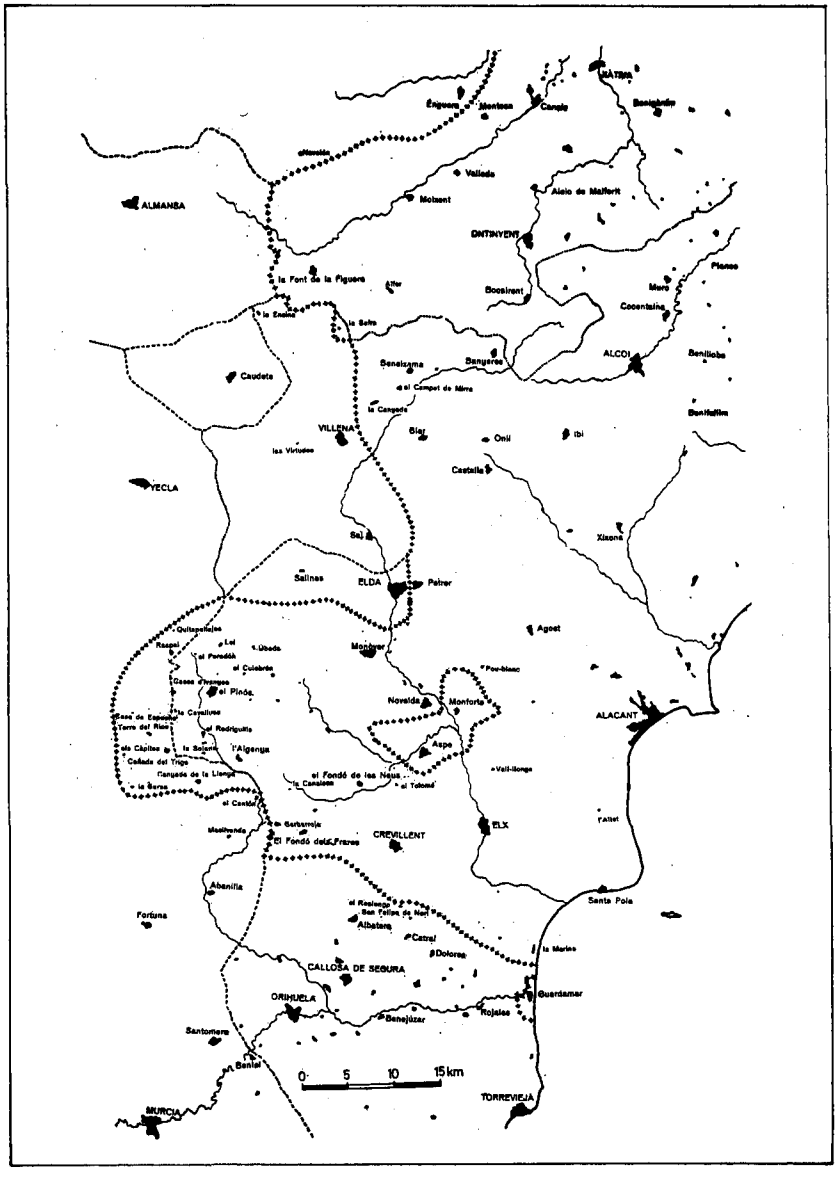

Fig. 1. Frontera lingüística en las provincias de Alicante y Murcia. Línea de cruces: frontera lingüística actual. Línea de trazos: frontera histórica de los reinos. Línea de puntos: límites de las provincias actuales (Sanchis Guarner, 1973, pág. 25).

ción de los pueblos moriscos y del *Baix Segura,* a cargo de inmigrantes murcianohablantes de las proximidades, pudo modificar la geografía lingüística del *Regne de València* y explicar su actual dualidad lingüístico-territorial (v. Ventura, 1974; Millán, 1976; Sanchis Guarner, 1980, págs. 134 s.; Montoya, 1981).

Después de la victoria borbónica en la guerra de Sucesión, Felipe V dictó el decreto de Nueva Planta (29 de junio de 1707), que penaba a los valencianos, partidarios del archiduque Carlos de Austria, con la abolición de *els Furs de València,* e implicaba la pérdida de la oficialidad de su lengua catalana, y todos sus privilegios y libertades forales, pasando a regirse por la legislación castellana. A fines de siglo, el testimonio de Cavanilles (1795/1797, págs. 266 s.) es bien explícito: en Monforte hablan un mal castellano como los de Aspe y Elda, por la inmediación a pueblos donde sólo se usa el valenciano; éste es la variedad general en todas las poblaciones del Reino de Valencia, si exceptuamos la huerta de Orihuela, y las citadas villas de Elda, Aspe y Monforte (cfr. Figueras, 1922, págs. 229 s.).

4. REFLEXIONES FINALES: HACIA UNA HIPÓTESIS EXPLICATIVA

He procurado examinar toda la información relativa al seseo valenciano de la comunidad de habla alicantina. A partir de ella queda suficientemente delimitado el problema que nos ocupa, y cabe caracterizarlo como uno de los casos marginales de la lingüística histórico-comparativa, estructural y generativa. Y por otra parte, la contribución de la dialectología —y «geografía linguística»— y del funcionalismo diacrónico es escasa. Insuficiente es la explicación interna: inexistencia de la oposición fonológica autónoma castellana *θ/ṡ* en los sistemas primarios alicantinos (valenciano o murciano seseante). La explicación externa es ampliamente histórica: confusión moderna del valencianohablante que utilizaba el castellano, a partir del proceso de desafricación y apicalización de las sibilantes africadas catalanas medievales, y regresión geográfico-lingüística valenciana en el siglo XVII y XVIII, desde la expulsión de los moriscos y pérdida de los privilegios forales (v. Gimeno, 1984b).

Una y otra pueden ser la razón del seseo valenciano de los puntos alicantinos de habla murciana, aunque personalmente disiento de ello, ya que las preguntas fundamentales quedan sin respuesta adecuada y satisfactoria. El mismo hecho de que hasta ahora sólo se hayan abordado aspectos periféricos de esta cuestión, es todo un reto teórico y metodo-

lógico. He esbozado en la introducción una única aproximación posible, y he estimado conveniente situarla al comienzo, para ofrecer desde entonces una posición clara: los datos lingüísticos deben analizarse dentro del entorno de la lengua misma y del contexto más amplio del comportamiento social (v. Gimeno, 1981; 1982a; 1984a; s.f.). Nuestra proposición pasa, a partir del seseo, por la determinación metodológica de la aplicación del concepto de comunidad (sociolingüística) de habla a nuestro contexto comunicativo: comarcas alicantinas del sur de la frontera histórica *Biar-Busot* (excluida Villena y Sax).

4.1. La comunidad de habla alicantina es multilectal, multilingüe. El repertorio lingüístico identifica la competencia compleja de nuestra comunidad, e integra las variedades sociales y funcionales presentes en las comarcas más meridionales del País Valenciano, es decir, el sociolecto valenciano y el castellano (estándar y/o murciano seseante). El seseo es una regla variable de la gramática social de la comunidad de habla alicantina, que muestra la estratificación socioeconómica de los hablantes y/o la diferenciación funcional. Aunque tal propuesta merece una ulterior ratificación empírica.

La gramática social sincrónica de nuestra comunidad es multilectal, puesto que se basa en una covariación entre los dos (sub)sistemas de un único repertorio. Descriptivamente, la situación del lecto valenciano más meridional y del murciano seseante responden a variedades intermedias o «gramáticas de transición» —dependiendo del contexto social—, como casos particulares de «gramáticas variacionales», a saber:

a) valenciano-alicantina, que posee una competencia activa del sociolecto valenciano, y

b) murciano-alicantina, que tiene una competencia pasiva del sociolecto valenciano.

Cada una de estas gramáticas caracteriza la variedad situada en cierto punto del proceso de sustitución lingüística, y muestra la distancia —mayor o menor, respectivamente— del lecto valenciano al estándar castellano.

La adición de la regla variable del seseo valenciano representa la limitación del cambio cualitativo a cuantitativo en la comunidad de habla alicantina, y tiene lugar mediante una revisión constante y regular de la gramática multilectal de las sucesivas generaciones de hablantes, a través de la sustitución de una competencia activa en pasiva.

4.2. La dirección del cambio natural va del miembro más marcado (en nuestro caso, regla de interdentalización) hacia el menos marcado (seseo ápico-alveolar valenciano), y ha tenido como resultado un «cambio de norma» histórico de marcado hacia no marcado en el pasado. Sin embargo, esta dirección parece desecharse actualmente, en virtud de la situación diglósica de marginación social y funcional de los lectos alicantinos (valenciano-alicantino y/o murciano-alicantino), e implica cambios de no marcado a marcado, invirtiéndose la dirección del cambio natural. Además deben tenerse en cuenta la conciencia lingüística adversa, las formas estigmatizadas del seseo y las actitudes lingüísticas negativas, como manifestaciones de las dimensiones subjetivas del mecanismo del cambio lingüístico en curso.

En suma, la hipótesis puede formularse en los siguientes términos: el seseo valenciano de la comunidad de habla alicantina está en función del grupo socioeconómico bajo y medio-bajo, y afecta generalmente más a los hombres que a las mujeres, y más a los adultos que a los jóvenes. La regla de interdentalización surge en los registros más formales del grupo medio-medio, y se relaciona con los hablantes de mayor ascendiente socioeconómico y con los sectores más jóvenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCOS, E.

1958. «Algunas consideraciones sobre la evolución del consonantismo catalán», in Catalán, D. (ed.), *Estructuralismo e historia,* Miscelánea homenaje a A. Martinet, II, Universidad de La Laguna, págs. 5-40.

ALONSO, A.

1951. «Orígenes del ceceo y del seseo españoles», *Thesaurus,* 7 (1951), págs. 111-250. Reed. en *De la pronunciación medieval a la moderna en español,* II, Madrid: Gredos, 1969, págs. 47-144.

1955/1969. *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* Ultimado y dispuesto para la imprenta por R. Lapesa, I (2ª edn., Madrid: Gredos, 1967), II (Madrid, 1969), III (en preparación).

ALVAR, M.
1974. «A vueltas con el seseo y el ceceo», *Románica,* V, págs. 41-57.

BADIA MARGARIT, A.
1951. *Gramática histórica catalana,* Barcelona: Noguer.
1960. «L'articulació de la *C'* en català primitiu i la seva acció en el procés CE'-➤*Cl'*-. Complement a una llei fonètica observada fa poc temps», *Estudis Romànics,* VII (1959-1960) págs. 1-9.
1964a. «Català i castellà», in *Llengua i cultura als Països Catalans,* 3ª edn., Barcelona: Edicions 62, 1972, págs. 53-75.
1964b. «Notes sobre el castellà parlat per catalans», in *Llengua i cultura als Països Catalans,* 3ª edn., Barcelona: Edicions 62, 1972, págs. 149-57.
1965. «Problemes de la commutació consonàntica en català», *Boletim de Filologia,* XXI, págs. 213-335.
1981. *La formació de la llengua catalana. Assaig d'interpretació històrica,* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BARNIS GIOL, P.
1913. *Die Mundart von Alacant. Beitrag zur Kenntnis dels Valencianischen,* Biblioteca Filològica de l'Institut de la Llengua Catalana, Barcelona.

CATALÁN, D.
1957a. «El çeçeo-zezeo al comenzar la expansión atlántica de Castilla», *Boletim de Filologia,* XVI (1956-1957), págs. 305-34.
1957b. «The End of the Phoneme /z/ in Spanish», *Word,* 13, págs. 283-322.
1958. «Génesis del español atlántico (Ondas varias a través del Océano)», *Revista de Historia Canaria* (La Laguna), 24, págs. 233-42.

CAVANILLES, A.J.
1795/1797. *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia,* 2 vols., Valencia, 1972.

CEDERGREN, H. y D. SANKOFF
1974. «Variable Rules: Performance as a Statistical Reflection of Competence», *Language,* 50, págs. 333-55.

ESTAL, J.M. del
1982. *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308),* Alicante: Caja de Ahorros Provincial.

FERRANDO FRANCÉS, A.
1980. *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians,* València: Universitat de València.

FIGUERAS PACHECO, F.
1922. «Provincia de Alicante», in Carreras, F., *Geografía General del Reino de Valencia,* tom. IV, Barcelona: A. Martín, 1920-1927.

FUSTER, J.
1962. *Nosaltres els valencians,* 2ª edn., Barcelona: Edicions 62, 1964.

GALMÉS, A.
1962. *Las sibilantes en la Romania,* Madrid: Gredos.

GARCÍA SORIANO, J.
1932. *Vocabulario del dialecto murciano,* 2ª edn., Murcia: Editora Regional, 1980.

GIMENO, F.
1971. *Estudio filológico de la versión romance de Privilegios de Alfonso X el Sabio a Alicante,* Alicante: Caja de Ahorros Provincial.
1979. «Sociolingüística: Un modelo teórico», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española,* 7, 1, págs. 125-68.
1981. «Dimensiones del multilingüismo», *Revista Española de Lingüística,* 11, 2, págs. 341-73.
1982a. «Alternatives al bilingüisme valencià meridional: A propòsit d'una pre-enquesta sobre les actituds lingüístiques», *Treballs de Sociolingüística Catalana,* 4, págs. 51-61.
1982b. «Aproximación sociolingüística a la comunidad de habla valenciana meridional», in Ninyoles, R. Ll. *(ed.), Estructura social al País Valencià,* Valencia: Diputación Provincial, págs. 725-37.
1983a. «Hacia una sociolinguística histórica», *Anales de la Universidad de Alicante. Lingüística,* 1 (en prensa).
1983b. «*Die Mundart von Alacant* i el bilingüisme alacantí de l'àrea Alacantí-Vinalopó», *Actes del I Congrés d'Estudis del Camp d'Alacant,* Alicante, 29 de marzo-2 de abril de 1982 (en prensa).
1984a. «A propósito de comunidad de habla: «The Social Dimension of Dialectology» de J.P. Rona», *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América,* San Juan, 4-9 de octubre de 1982 (en prensa).
1984b. «El sustrato lingüístico y el seseo valenciano de la comunidad de habla alicantina», *Cuadernos de Filología (Homenaje a M. Sanchis Guarner),* 3 (en prensa).
s.f. «Sociolingüística del multilingüismo», *Actas del XVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas,* Palma de Mallorca, 7-12 de abril de 1980 (en prensa).

GUILLÉN, J.
1974. *El habla de Orihuela,* Alicante: Diputación Provincial.

HADWIGER, J.
1905. «Sprachgrenzen und Grenzmundarten des Valencianischen», *Zeitschrift für romanische Philologie,* XXIX, págs. 712-31.

JAKOBSON, R.
1931. «Prinzipien der historischen Phonologie», *TCLP,* IV, págs. 247-67. Ref. y trad. fr. «Principes de phonologie historique», in Troubetzkoy, N.S., *Principes de phonologie,* Apéndice I, Paris: Éditions Klincksieck, 1964, págs. 315-36.

LABOV, W.
1970. «The Study of Language in Its Social Context», in *Sociolinguistic Patterns,* Oxford: B. Blackwell, 1978, págs. 183-259.

LAPESA, R.
1942/1980. *Historia de la lengua española,* 8ª edn. ref. y muy aum., Madrid: Gredos.
1957. «Sobre el ceceo y el seseo andaluces», in Catalán, D. (ed.), *Estructuralismo e historia,* Miscelánea homenaje a A. Martinet, I, Universidad de La Laguna, págs. 67-94.

1964. «El andaluz y el español de América», in *Presente y Futuro de la Lengua Española,* II, Madrid: OFINES, págs. 173-82.

LÓPEZ GÓMEZ, A. y V.M. ROSELLÓ (dirs.)
1978. *Geografía de la provincia de Alicante,* Alicante: Diputación Provincial.

LÓPEZ MORALES, H.
1981. «Estudio de la competencia sociolingüística: los modelos probabilísticos», *Revista Española de Lingüística,* 11,2, págs. 247-68.

LLOBREGAT, E.
1972. *Contestania Ibérica,* Alicante: Diputación Provincial.

LLUCH, E. (dir.)
1970. *L'estructura econòmica del País Valencià,* 2 vols., València: L'Estel.

MENÉNDEZ PIDAL, R.
1908. «Sobre los límites del valenciano. A propósito de *J. Hadwiger: Sprachgrenzen und Grenzmundarten des Valencianischen,* ZRPh, XXIX, págs. 712-731» in *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana* (Barcelona, 1906), Barcelona, págs. 340-4.
1962. «Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América», in Catalán, D. (ed.), *Estructuralismo e historia,* Miscelánea homenaje a A. Martinet, III, Universidad de La Laguna, págs. 99-165.

MILLÁN, J.
1976. «Aproximació a l'estudi del canvi de la llengua a la comarca d'Oriola», *Serra d'Or* (Barcelona), 196 (enero), págs. 29-31.

MONTOYA, B.
1981. *Confluència de llengües a les Valls del Vinalopó (Un cas de sociolingüística valenciana),* Memoria de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante (inédita).
1982. «Los islotes lingüísticos de Aspe y Elda en el Vinalopó Medio», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* 35, págs. 119-34.

MUÑOZ GARRIGÓS, J.
1977. «Notas para la delimitación de fronteras del dialecto murciano», *Murcia,* 2° trimestre, s. pag.

NAVARRO TOMÁS, T., A. M. ESPINOSA y L. RODRÍGUEZ-CASTELLANO
1933. «La frontera del andaluz», *Revista de Filología Española,* XX, págs. 225-77.

NINYOLES, R. LI.
1972. *Idioma y poder social,* Madrid: Tecnos.

OTERO, C.P.
1971/1976. *Evolución y revolución en romance. Mínima introducción a la fonología,* 2 vols., Barcelona: Seix Barral.

PÉREZ CASADO, R. *et al.*
1980. *País Valencià. Geografia i història,* València: E. Climent.

REGLÁ, J.
1968. *Aproximació a la Història del País Valencià,* 3ª edn., València: E. Climent, 1975.

ROUSSEAU, P. y D. SANKOFF
1978. «Advances in Variable Rule Methodology», in Sankoff, D. (ed.), *Linguistic Variation. Models and Methods,* New York: Academic Press, págs. 57-69.

SANCHIS GUARNER, M.
1955/1961. «Els parlars romànics anteriors a la Reconquista de València i Mallorca», *Actes et Mémoires du VIIème Congrès International de Linguistique Romane* (Barcelona, 1953), II, Barcelona, págs. 455-82. Reed. y rev. ampl. *Els parlars romànics anteriors a la Reconquista de València i Mallorca,* València: Institució Alfons el Magnànim.
1956. «Factores históricos de los dialectos catalanes», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* VI, Madrid, págs. 151-86.
1960. *La llengua dels valencians, 4ª edn., València; L'Estel, 1972.*
1961. «Límites y demarcaciones históricas del Reino de Valencia», *Feriario* (Valencia), 25, págs. 1-12. Reed. en *Obra Completa. Per una caracterització valenciana,* I, València: E. Climent, 1976, págs. 87-123.
1973. «La frontera lingüística en las provincias de Alicante y Murcia», *Cuadernos de Geografía,* 13, págs. 15-29.
1980. *Aproximació a la història de la llengua catalana. Creixença i esplendor,* Barcelona: Salvat.

SANKOFF, D. y W. LABOV
1979. «On the Uses of Variable Rules», *Language in Society,* 8, págs. 189-222.

TORREBLANCA, M.
1976. *Estudio del habla de Villena y su comarca,* Alicante: Diputación Provincial.

UBIETO, A.
1975. *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su reconquista,* Valencia.

VENTURA, A.
1974. «Lluita de llengües al Sud del País Valencià i a Múrcia», *Serra d'Or,* 179 (agosto), págs. 31-4.

ZAMORA VICENTE, A.
1960. *Dialectología española,* 2ª edn., Madrid: Gredos, 1967.

WEINREICH, U.
1953. *Languages in Contact. Findings and Problems,* 6ª edn., Mouton: The Hague, 1968. Trad. esp. *Lenguas en contacto. Descubrimientos y problemas,* Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, 1974.
1957. «On the Description of Phonic Interference», *Word,* 13, págs. 1-11.

RESEÑAS

UNA NUEVA ANTOLOGÍA DE ROMANCES

Rafael Alemany Ferrer
Universidad de Alicante

La editorial Alhambra, en el volumen número 22 de su cada día más apreciable colección de «Clásicos», nos brinda un flamante *Romancero,* cuya edición, estudio y notas se deben a la profesora Michelle Débax, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Madrid, 1982). La obra es fruto de la importante dedicación de la autora al tema en los últimos años, interés ya anunciado en sus «Problèmes idéologiques dans le *Romancero* traditionnel» (en *L'Idéologique dans le texte (Textes hispaniques): Actes du IIe Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail [Toulouse, février 1978],* Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 141-163).

De las 428 páginas que constituyen el libro, aproximadamente un tercio se dedica a estudio preliminar y el resto a la antología de romances propiamente dicha, acompañada de la anotaciones pertinentes e índices de títulos y de primeros versos de los textos antologados. El estudio preliminar se completa con una copiosa y actualizadísima bibliografía, que registra 210 entradas, buena parte de las cuales han sido satisfactoriamente aprovechadas por la profesora Débax para elabo-

rar el apretado —pero rigurososamente sistemático— estado de la cuestión que viene a perfilar su estudio.

Se divide éste en siete epígrafes, en el primero de los cuales se analiza el concepto de «romance» a través de un minucioso buceo lexicográfico, al tiempo que se proponen los diversos parámetros utilizables para una clasificación del romancero (cronología, autoría, función, estilo...) y se abordan los inconvenientes de las ordenaciones resultantes de la combinación de parámetros heterogéneos. En el segundo apartado se estudian las relaciones del romancero con la Historia; tales imbricaciones, señala la profesora Débax, no sólo se restringen a aquellos romances en que se sustancia un hecho histórico concreto, sino que alcanzan a un repertorio bastante más amplio de textos que, aun careciendo de carácter genuinamente «histórico», evidencian, mediante una formalización mitopoética, un estado de conciencia colectiva explicable, en última instancia, en clave de coyuntura histórica. El tercer epígrafe está dedicado a la dicotomía romancero-Geografía; por una parte se destaca la importancia de la Geografía en un género que, dado su originario carácter oral, se transmite con harta facilidad por los más diversos territorios; por otra parte, la diversidad geográfica en que se produce o reproduce un romance opera como factor determinante de algunos de los cambios que se introducen en las versiones primitivas, al necesitar el transmisor (—autor) acoplar el poema, o mejor, incorporar a éste, determinadas peculiaridades étnico-espaciales. En cuarto lugar se estudian las categorías de autor y transmisor, de tan difícil separación en el caso del género que nos ocupa —un romance tradicional siempre se «está haciendo»—, para pasar, en el quinto apartado, a detallar la diversidad de funciones que puede cumplir un romance: desde la meramente noticiera —histórica o propagandística, o ambas a la vez—, a la divertente o a la utilitaria, cual es el caso de un romance como el de «La princesa bastarda y el segador» que —consta— se cantaba en ciertas regiones para conseguir un ritmo acompasado en las faenas de siega. Después de un epígrafe —el sexto— dedicado al estudio de las materias temáticas romanceriles, se cierra el estudio preliminar con un séptimo —y último— apartado que atiende los aspectos formal y estilístico, que, por cierto, ofrece la novedad de sintetizar las aportaciones al romancero de las teorías de la narratividad de Propp y Segre llevadas a cabo, respectivamente, por Bruce A. Beatie y Diego Catalán.

Constituyen el cuerpo de la antología 92 romances, de los cuales 12 se nos proporcionan en versión doble y otros 3 en versión triple, como muestra práctica del fenómeno de variación a que somete a buena parte

del romancero su «oralidad» y su «tradicionalidad», confiriendo a sus composiciones el carácter de «estructura abierta», susceptible de amoldarse a diversos contextos espacio-temporales y socio-culturales, en los que, a su vez, cada transmisor es un poco —o un mucho— autor y viceversa.

Es curioso que Michelle Débax, que en su estudio preliminar repara en la dudosa pertinencia de clasificaciones organizadas en base a una heterogeneidad de criterios, no logre sustraerse a ellas a la hora de organizar el material que ha editado. Y, así, aun siendo absolutamente consciente de esta cierta incoherencia —según ella misma explicita—, opta por inventariar el poemario de acuerdo con dos puntos de vista diferentes: el de origen o procedencia de los romances y el de motivos temáticos de los mismos, todo ello adaptando levemente la clasificación recogida por Samuel G. Armistead, Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano en *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Indice de romances y canciones),* 3 vols., Madrid, 1978. De este modo los 92 romances antologados se nos ofrecen distribuidos en 17 compartimentos, 5 de los cuales responden al criterio clasificatorio de *origen* (épicos, carolingios y caballerescos, históricos, bíblicos y clásicos) y los 12 restantes al criterio de *motivo temático,* a saber: cautivos y presos, vuelta del esposo, amor fiel y amor más allá de la muerte, esposa desgraciada, mujer adúltera, mujeres matadoras, raptos y forzadores, incesto, mujeres seductoras, mujeres seducidas, varias aventuras amorosas y romances religiosos. Lo que resulta evidente es que, con independencia de que los romances agrupados en los cinco primeros bloques permitan una eventual clasificación según sus motivos temáticos respectivos, existe una diferencia sustancial entre éstos y los recogidos en los doce apartados subsiguientes: la de relacionarse, en mayor o menor medida, con una materia escrita anterior (gestas, ciclos novelescos carolingio y bretón, crónicas, Biblia o literatura greco-latina) de la que, en definitiva, proceden —con independencia del grado de reelaboración a que se hayan sometido ulteriormente tanto desde el punto de vista formal como temático o, incluso, intencional—; los segundos, por el contrario, no permiten tan seguras filiaciones y, cuando las hay, se nos difuminan en el menos preciso acervo folclórico general.

La editora ha basado sus textos en fuentes diferentes según se tratase de romances antiguos o modernos. En el primer caso se ha servido de facsímiles solventes tales como el *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año* (anotado por R. Menéndez Pidal, C.S.I.C., Madrid,

1945 —reimpresión del publicado en Madrid, 1914 por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas—), los *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional* (6 vol., Colección «Joyas Bibliográficas», Madrid, 1957-1961) y los *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga* (2 vols., prólogo de R. Menéndez Pidal, Colec. «Joyas Bibliográficas», Madrid, 1960). Si se trataba de textos modernos se ha basado en las lecciones ofrecidas por la edición respectiva usada en cada caso, de la que se da cumplida referencia en nota.

Completan la edición de cada romance dos series de anotaciones, textuales y bibliográficas, respectivamente, que, amén de proporcionar, casi exhaustivamente, las distintas fuentes de conservación del texto, aportan una apreciable guía bibliográfica particularizada.

Puede afirmarse, sin exceso, que este reciente *Romancero,* por la hábil combinación de metodología rigurosa y sistematización expositiva de que hace gala la profesora Débax, cobra carácter de una útil herramienta de trabajo para el estudiante —y aún para el estudioso—. Situado en un punto intermedio entre la antología escolar habitual y las ediciones de romances en colecciones de envergadura y de difícil circulación, habrá que recurrir a él, en lo sucesivo, para suplir las ya excesivas limitaciones de la *Flor nueva de romances viejos* pidaliana o, incluso, de otras antologías más recientes como, por ejemplo, *El romancero viejo* publicado por Mercedes Díaz Roig en la editorial Cátedra (Madrid, 1978). Lástima que Michelle Débax no dispusiera ya de tiempo para incorporar a su útil trabajo las aportaciones del 2° Coloquio Internacional sobre el Romancero, cuyos resultados, pese a haberse celebrado en Davis, California, en mayo de 1977, no se publicaron hasta 1979 (vols. II, III y IV de la colección *Romancero y poseía oral,* Cátedra-Seminario Menéndez pidal y Editorial Gredos). Sin duda alguna tales aportaciones hubieran enriquecido el estudio y el repertorio bibliográfico con que se abre la antología reseñada, más... no ha lugar a la congoja, pues por todos es bien sabido —y sufrido— el paso harto ligero con que avanzan la investigación y la crítica en nuestros días.

JARDINES ABIERTOS PARA TODOS

Guillermo Carnero
Universidad de Alicante

Pedro Soto de Rojas
Paraíso cerrado para muchos. Adonis
Edición de Aurora Egido
Madrid, Cátedra, 1981

La constelación de grandes poetas que produjo el Barroco español es todavía, en buena parte, inaccesible al lector curioso y al estudiante universitario. Si la obra imprescindible de Góngora, Villamediana, Quevedo, Lope o Jáuregui se ha ido poniendo, en estos años, al alcance de cualquier voluntad y fortuna, otros autores, que no desentonan a su lado en calidad y significación histórica, esperan, sepultados en ediciones agotadas o eruditas, que alguien los saque del ángulo oscuro que sólo frecuentan los profesionales de la enseñanza y la investigación, y los revele al gran público. Eso ha hecho, con oportunidad, sensibilidad y sabiduría poco comunes, la joven catedrática de la Universidad de Zaragoza, Aurora Egido, con esta ejemplar edición de Soto de Rojas, que hará las delicias de todos los amantes de la literatura de nuestro llamado Siglo de Oro.

El libro lleva una documentadísima introducción que es todo un tratado, de insuperable densidad, sobre la refinada cultura que servía de caldo de cultivo a la inspiración y la técnica de un poeta como Soto de Rojas, encuadrado en la corriente preciosista y erudita que produjo los mejores frutos literarios del XVII. Soto fue un autor que, tras los obligados escarceos en certámenes poéticos y academias, se vio recompensado con una soledad sonora en la que hacer posible el sueño de un doble mundo cerrado y puro, como el que reclamaba Fray Luis de León. Por una parte, el acotamiento de un espacio físico —su quinta granadina— donde levantó una morada como mundo abreviado y alegoría materializada de su talante intelectual. Por el otro, una obra reflejo del equivalente tránsito de su sensibilidad y su pensamiento. En la invención de esos dos microcosmos semejantes, el poema y la residencia-jardín, descubre Aurora Egido la clave de la personalidad del hombre y poeta granadino, escultor reconcentrado de su vida y sus versos lejos de las esperanzas cortesanas.

Quienes duden de la vigencia y la fecundidad de una ciencia de la Literatura concebida como historia erudita deberían desengañarse leyendo la introducción de Aurora Egido, que nos ofrece una reconstrucción cumplida de las fuentes y del significado de la sensibilidad y la inteligencia de un poeta docto como Rojas, enraizado en la más selecta tradición humanística. La historia del jardín occidental es inseparable de la evolución de los estilos de época y de sus formas literarias, como bien saben los expertos en Estética. Apoyándose en las diferencias que separan los jardines de Pope en Twickenham, los del palacio de Versalles y los «jardines salvajes» de la Inglaterra de fines del XVIII, con sus ruinas artificiales y sus chalets suizos, se puede descubrir la evolución de una sensibilidad que corre paralela en las obras literarias coetáneas. Aurora Egido nos la proporciona para la primera mitad del siglo XVII: en su reconstrucción vemos desfilar el simbolismo del «lugar ameno» como compendio del goce y la sabiduría, tanto en la tradición occiental como en la islámica; la literatura emblemática, clave fundamental de las Letras y las Artes de la época; las referencias mitológicas y eruditas y, en fin, todos los elementos que un poeta como Soto de Rojas, encarnación de la síntesis horaciana entre inspiración y cálculo sabio, era capaz de introducir en el pequeño mundo que levantó por medio de su palabra y del trabajo de albañiles y jardineros. El edificio interpretativo levantado por Aurora Egido se fundamenta en una bibliografía cuya riqueza no es posible recoger aquí, aunque es de justicia señalar sus referencias a los estudios de Dámaso Alonso, Antonio Gallego Morell, Emilio Orozco y Juan Manuel Rozas, maestros de la exégesis de nuestro Barroco.

Verá el lector de esta edición una detallada descripción del jardín de Soto en el prólogo que puso Francisco de Trillo y Figueroa a *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos.* El poema, de mil y pico de versos, va dividido en siete «mansiones» o partes, de cuya riqueza léxica sólo puede dar cuenta su misma lectura. Por entre la descripción esplendorosa, la metáfora y las fórmulas retóricas, corre un hilo de estoicismo luminoso: «quietudes en que nace la esperanza», como dice el poeta en el verso 559. Y a él mismo podríamos llamarlo, aplicándole el 692, «filósofo emblemático poeta». Una filosofía que descansa en la contemplación gozosa de una realidad limitada a sus manifestaciones de belleza, como en Góngora, y que el autor concluye en reflexiones que llamaríamos deístas si no fuera por miedo al anacronismo.

BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII. T. I MADRID, C.S.I.C., 1981 por Francisco Aguilar Piñal

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

Hace ya algo más de un año apareció el primer tomo de la *Bibliografía...,* recopilada tras una ingente investigación del doctor F. Aguilar Piñal. La magnitud y necesidad de la obra imponen el profundo agradecimiento de todos aquéllos que, desde diversos ámbitos, sienten interés por nuestro siglo XVIII. La fructífera trayectoria investigadora del doctor F. Aguilar Piñal (1) constituía una garantía de rigor en una tarea tan imprescindible como inexplicablemente aplazada. La aparición del citado tomo satisfizo sobradamente las expectativas y, tras el plazo transcurrido, se empieza a sentir la necesidad de que las dificultades económicas no frustren una empresa tan felizmente iniciada.

---

(1) Véanse, entre otros títulos importantes, *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII,* Madrid, S.G.E.L., 1976; *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII,* Oviedo, 1974; *Romancero popular del siglo XVIII,* Madrid, C.S.I.C., 1972 y *La prensa española en el siglo XVIII,* Madrid, C.S.I.C., 1978.

En plena era de la informática, la bibliografía española no parece haber avanzado demasiado desde que Leandro Fernández de Moratín importara el sistema de clasificación por fichas. Cualquier trabajó de investigación realizado en nuestro país suele tropezar con la dificultad inicial, a veces desalentadora, de la carencia de unos instrumentos bibliográficos útiles, actualizados y accesibles. Y subrayamos la idea de utilidad porque, en nuestra opinión, uno de los méritos del referido tomo es su eminente carácter práctico. Las acertadas acotaciones temporales, el criterio amplio y riguroso en el aspecto temático y lingüístico, la exhaustividad en las clasificaciones, los imprescindibles índices y, sobre todo, la localización de la mayoría de los textos hacen de esta obra un instrumento eficaz y práctico tanto para el estudiante como para el investigador profesional.

Pero el valor de la empresa iniciada por el doctor F. Aguilar Piñal no afecta solamente al ámbito bibliográfico. Un simple repaso de los miles de textos y autores recopilados —muchos de ellos totalmente inéditos y sugerentes— nos induce a pensar en la parcialidad de lo estudiado hasta ahora. A partir de la publicación de la *Bibliografía...* es más probable que la objetividad de la obra localizada se imponga sobre la especulación acerca de un siglo XVIII analizado tan a menudo desde posiciones apriorísticas. El doctor F. Aguilar Piñal abre así la posibilidad de conocer aspectos inéditos y de completar otros, siendo éste el primer paso para que se puedan matizar o contradecir afirmaciones sacralizadas por la falta de documentación padecida hasta el presente.

Subrayar lo obvio sólo tiene sentido cuando las dificultades económicas pueden acabar con la lógica. Esta nos hace ver como una excelente inversión la publicación de los nueve tomos restantes en un período relativamente breve. La obra del doctor F. Aguilar Piñal constituye, sin duda alguna, un poderoso acicate para todos los dieciochistas y al mismo tiempo una garantía de que los futuros trabajos discurrirán por caminos en donde la intuición y la casualidad bibliográficas pasarán a un segundo plano. Dos motivos más que suficientes para justificar un esfuerzo económico que recompense una labor infatigable y de indudable repercusión.

ITER · FACITE · EIVS · QVAE · ASCENDIT · SVPER · OCCASVM
VNIVERSITAS LVCENTINA