BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

MARINO, Nancy F.: *Hugo de Urríes, embajador, traductor, poeta.*—GASCÓN VERA, Elena: *El tema de* De Contemptu mundi *en Castilla, a mediados del siglo XV.*—LEVISI, Margarita: *Elementos visuales en la* Égloga II *de Garcilaso.*—ZIMIC, Stanislav: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro.*—COUGHLIN, Edward V.: *Una obra inédita de D. Ramón de la Cruz: su* Introducción *para la tragedia* Numancia destruída.—RUIZ VEINTEMILLA, Jesús M.: *La polémica entre Ignacio de Luzán y el* Diario de los Literatos de España.—GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: *La técnica narrativa de José M.ª de Pereda:* Nubes de estío, *novela de perspectivas.*—TORRES, David: *Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart.* — *Bibliografía.* — *Crónica.*

Año LIII Enero - Diciembre, 1977 Núms. 1 a 4

SANTANDER

ÍNDICE

COUGHLIN, Edward, V.: *Una obra inédita de don Ramón de la Cruz: su* Introducción *para la tragedia.* Numancia destruída, págs. 307-316.

GASCÓN VERA, Elena: *El tema de* De Contemptu mundi *en Castilla, a mediados del siglo XV*, págs. 19-37.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: *La técnica narrativa de José María de Pereda:* Nubes de estío, *novela de perspectivas*, págs. 357-381.

LEVISI, Margarita: *Elementos visuales en la* Egloga II *de Garcilaso*, págs. 39-59.

MARINO, Nancy, F.: *Hugo de Urríes, embajador, traductor, poeta*, págs. 3-18.

RUIZ VEINTEMILLA, Jesús M.: *La polémica entre Ignacio de Luzán y el* Diario de los Literatos de España, págs. 317-356.

TORRES, David: *Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart*, págs. 383-409.

ZIMIC, STANISLAV: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, págs. 61-306.

Bibliografía, págs. 413-416.

Crónica, págs. 417-424.

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Año LIII Enero-Diciembre 1977 Núms. 1, 2, 3 y 4

SUMARIO

MARINO, Nancy F.: *Hugo de Urríes, embajador, traductor, poeta.*—GASCÓN VERA, Elena: *El tema de* De Contemptu mundi *en Castilla, a mediados del siglo XV.*—LEVISI, Margarita: *Elementos visuales en la* Égloga II *de Garcilaso.*—ZIMIC, Stanislav: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro.*—COUGHLIN, Edward V.: *Una obra inédita de D. Ramón de la Cruz: su* Introducción *para la tragedia* Numancia destruída.—RUIZ VEINTEMILLA, Jesús M.: *La polémica entre Ignacio de Luzán y el* Diario de los Literatos de España.—GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: *La técnica narrativa de José M.ª de Pereda:* Nubes de estío, *novela de perspectivas.*—TORRES, David: *Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart.* — *Bibliografía.* — *Crónica.*

ESTA REVISTA SE EDITA CON LA COOPERACIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL, DE LAS EXCMAS. CORPORACIONES PROVINCIAL Y MUNICIPAL DE SANTANDER Y DEL PREMIO «ESTANISLAO DE ABARCA» DEL BANCO DE SANTANDER

SANTANDER

Depósito Legal, SA. 173 - 1972

TALLERES TIPOGRAFICOS J. MARTINEZ - CISNEROS, 13 - SANTANDER

HUGO DE URRÍES: EMBAJADOR, TRADUCTOR, POETA

De los 400 y más poetas españoles cuyas composiciones aparecen en los cancioneros del siglo xv, no llegan a una docena los que son bien conocidos o estudiados hoy. Pero el hecho de que los poetas menores han caído en el olvido no significa que no eran importantes y leídos en su día. Muchos de ellos no eran únicamente poetas: la mayoría tenían varias funciones en la corte, o eran religiosos. El aragonés Hugo de Urríes es un perfecto ejemplo de esta clase poeta-cortesano: bien conocido en su época por sus actividades políticas en la corte de Juan II de Navarra y Aragón y por su traducción al español del *Valerius maximus,* era también un poeta cuyas obras aparecieron en ocho cancioneros españoles del siglo xv, y es muy posible que fuese el compilador del *Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* y del *Cancionero de Módena.*

Nacido en los primeros años del siglo xv, Hugo de Urríes [1] perteneció a una familia aragonesa muy noble, los de Ayerbe. Fue hijo del caballero Hugo de Urríes, señor del honor de Arguis y Nueno, y de doña María Vázquez de Lepada. Su abuelo fue Mosen Felipe de Urríes, tercer señor del Ayerbe, que fue llamado el «Celludo».[2] Fue también sobrino de otro Hugo de

[1] Aunque la forma «Urríes» aparece con más frecuencia en las referencias a Mosen Hugo, también existen las variaciones «Urrias», «Urriés», «Durries».

[2] José Amador de los Ríos, en su *Historia crítica de la literatura española,* VI (Madrid: José Fernández Cancela, 1865), 454, sostiene que Felipe fue su padre.

Urríes, obispo de Huesca. Tres generaciones de su familia sirvieron a la monarquía de Aragón: su padre, él mismo, y su hijo, también llamado Hugo.[3]

Parece que Mosén Hugo de Urríes empezó su servicio en la corte de Fernando de Antequera (más tarde Fernando I de Aragón) más o menos en el año 1412. Se supone que, por ser muy joven en esa época, tenía la función de paje y compañero de los Infantes.[4] De los años siguientes sabemos muy poco. La próxima noticia que encontramos de él es que siguió a Alfonso V de Aragón, hijo de Fernando I, en su primera expedición a Italia. En Italia participó en la batalla de Ponza (1435). El marqués de Santillana, en *Comediata de Ponça,* escribió del valor de la familia de Urríes, entre otros ilustres de Aragón:

> Lihori, Moncayo, Urrías, Gurrea,
> con otros linajes de noble nasçión.

Parece que después de esta batalla, siguió en la corte aragonesa de Alfonso V, en Nápoles. Benedetto Croce le incluye en su resumen de poetas de esta corte literaria. Estuvo en buena compañía poética: había castellanos (Lope de Estúñiga, Juan de Dueñas, Juan de Tapia), otros aragoneses (Juan Fernández de Ixar, Pedro de Santa Fe, Juan de Moncayo) y unos catalanes famosos (Per Torroellas, Carvajales).[5] Pellicer añade una nota interesante sobre la estancia de Mosén Hugo en Italia: «Residio tambien en Napoles, Corte del invicto Rey Don Alonso de Aragón a quien oyó decir, tratando de la reputacion en que estaban entonces los Españoles de osados, robustos, y valientes, que si Dios le hubiera dado el senorío de los Reyes de Castilla junto con los de Aragon que poseia, no dudára de hacerse Señor del mundo...».[6]

Parece que Mosén Hugo se quedó en Nápoles durante una década o más, y después se trasladó a Navarra, para servir en

---

[3] Juan Antonio Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (Madrid: Antonio de Sancha, 1778), 85.

[4] Charles V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* (Burdeos: Féret et Fils, 1951), cli.

[5] Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinasecenza* (Bari: Guis. Laterza & Figli, 1920, 46.

[6] Pellicer, *Ensayo,* pág. 86.

la corte aragonesa de Juan II.[7] En 1451, tenía la función de copero y caballero del rey, y más tarde, en 1456, fue Alcaide del castillo de Murillo.[8] Durante los años 1462-1463, hubo una insurrección catalana, y había que mantener guarnecidas todas las fronteras de Aragón. Fue Hugo de Urríes quien cubría la frontera de Fraga (Huesca).[9] Los problemas del reinado continuaron, porque en 1465 unos navarros armados cometieron robos en Aragón. Para poner fin a estas injusticias, «por marzo de 1466 los diputados comisionaban a Hugo de Urríes cerca de los conde de Foix para que vieran de terminar con estos desmanes de sus súbditos».[10]

Creció aun más la importancia de Mosen Hugo en la corte aragonesa de Juan II. Por el año 1466 tenía el cargo de Embajador del rey en Inglaterra.[11] Vuelto al reinado, en setiembre de 1470 ayudó otra vez al rey. Los de Foix y los suyos habían atacado Aragón, y Juan II consiguió ayuda de la ciudad de Zaragoza. Mosen Hugo ayudó a defender el territorio aragonés, apostado en Cinco Villas.[12]

En Bilbao estuvo Mosén Hugo en el año 1473, para negociar con Francisco II de Bretaña una alianza defensiva, y con Eduardo IV de Inglaterra.[13] Un año más tarde siguió con sus embajadas. Esta vez el rey Juan II lo envió a Inglaterra, Bretaña, y Borgoña.[14] En este último lugar, el duque Carlos de Borgoña le prestó un ejemplar de la traducción francesa de *Valerius ma-*

---

[7] Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España,* XV (Madrid: Espasa Calpe, 1964), 442.

[8] Francisca Vendrell (Gallostra) de Millás, «La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma», *Boletín de la Real Academia Española,* 19 (1932), 602.

[9] Menéndez Pidal, *Historia de España,* pág. 445-446.

[10] Ibid., pág. 450.

[11] Félix de Latassa y Ortín, *Diccionario bibliográfico-biográfico: Biblioteca de escritores aragoneses,* III (Zaragoza: Calisto Ariño, 1886), 293. En su *Historia de la lengua y literatura castellana,* I (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915), 369, Julio Cejador y Frauca escribe que Mosen Hugo fue embajador por Alfonso V de Aragón, pero es error.

[12] Menéndez Pidal, *Historia,* pág. 455.

[13] Aubrun, *Chansonnier,* pág. xli.

[14] Latassa, *Diccionario,* pág. 293.

ximus, hecha por Simon de Hedin. Mosén Hugo pasó siete meses en leer, copiar y traducir al español esta obra de nueve libros.[15] En su dedicatoria a esta traducción, escribió: «Mosen Ugo de Urries, caballero y del Consejo y Copero mayor del serenísimo Rey de Aragón D. Juan Segundo... La qual translación fizo en la ciudad de Bruges del Contado de Flanders en el año mil. CCC.LXVIJ. stando embaxador en Anglaterra e Borgoña...»[16] Pellicer sostiene que el impresor omitió por error un X en la fecha de la traducción, que en realidad Mosén Hugo preparó la edición en 1477. Esta opinión parece válida: sabemos que este embajador del rey fue solamente a Inglaterra en 1466, que no tenía su embajada múltiple hasta el año 1474.[17]

En otra parte de su dedicatoria del *Valerius maximus,* Mosén Hugo revela que en ese año ya hacía cincuenta y siete que sirvió al rey. Si lo escribió en 1477, 1420 sería el año que empezó su servicio. Pero como ya hemos mencionado arriba, Aubrun escribe que Mosén Hugo entró como paje en la corte de Fernando de Antequera en 1412. Aubrun sostiene que Mosen Hugo sirvió sesenta y tres años en vez de los dichos cincuenta y siete, y usa el año 1475, cuando el embajador volvió a Burgos, como punto de referencia.[18] Pero si Mosén Hugo dice que hizo la traducción en Flandes, no debemos dudar su palabra. Si tomamos como correcto el año 1477 como la fecha de traducción, puede ser que Mosén Hugo se refiera sólo al tiempo que sirvió a Juan II en particular, no a Fernando I. Fue en el año 1420, en que Juan II heredó el reinado de Navarra, cuando se casó con doña Blanca, princesa heredera de ese reinado.

Volviendo a la traducción, parece que fue bien aceptada. No se publicó hasta 1495, ya muerto Mosén Hugo. Había tres ediciones del *Valerio máximo*: la primera fue publicada en Zaragoza por Paulo Hurus (1495); la segunda, que es idéntica a la primera con unas pocas enmiendas, fue hecha por Juan Varella en Salamanca el 28 de octubre de 1514, la última edición es del

---

15 Pellicer, *Ensayo,* pág. 88.
16 Ibid., pág. 87.
17 Ibid., pág. 88.
18 Aubrun, *Chansonnier,* pág. xli, nota 2.

primero de julio de 1529, publicada en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía.[19]

Hemos mencionado que Mosén Hugo tradujo la obra no del latín original, sino del francés. Si la traducción francesa de Simon de Hedin tenía sus defectos de traslación, los tenía también la edición española.[20] Es interesante notar que Mosén Hugo sabía tan bien la lengua francesa que podía traducir de ella una obra de gran extensión. Aunque es raro que un hombre español de ese siglo conociera bien el francés, tenemos que recordar que Navarra, donde vivió por muchos años Mosén Hugo, fue reinado por tantos años por una dinastía francesa. Fue a causa de su conocimiento de este idioma extranjero por lo que Mosén Hugo fue bien escogido como embajador a Bretaña y Borgoña. Era un hombre educado, de «distinguida calidad, erudición, prudencia, fidelidad y valor».[21] Menéndez Pidal le llama «el embajador, hombre de mucho y literato...».[22]

De los últimos años de la vida de Mosén Hugo sabemos poco. En 1482, ya muy viejo, se trasladó a Granada con don Fernando, hijo de Juan II de Navarra y Aragón. Pero en la dedicatoria del *Valerio máximo,* menciona que en esa época ya era demasiado viejo para participar en la guerra de Granada, tal vez anticipando la ganancia de aquella ciudad en 1492.[23] La fecha y el lugar de su muerte son desconocidos, pero murió a los ochenta y siete años, siendo caballero de la orden militar de San Jorge. Fue enterrado en San Pablo de Zaragoza.[24]

Además de ser embajador y traductor, Mosén Hugo de Urríes era poeta. Son nueve los poemas que le atribuimos,[25] pero es

---

19 Latassa, *Diccionario,* pág. 294.
20 Pellicer, *Ensayo,* pág. 89.
21 Latassa, *Diccionario,* pág. 293.
22 Menéndez Pidal, *Historia,* pág. 486.
23 Aubrun, *Chansonnier,* pág. xli, nota 2.
24 Latassa, *Diccionario,* pág. 293.
25 He aquí una lista, en orden alfabético, de estos nueve poemas y dónde se encuentran:
«Con Dios, señora, quedad» en *Cancionero de San Román,* folio 333r-333v.
«De amar ya me contento», *San Román,* fols. 328r-329r.

muy posible que escribiera más a los cuales no puso su nombre. Una de sus composiciones poéticas parece haber sido muy popular en su momento, porque apareció en seis cancioneros españoles del siglo xv. Empieza «Diversas vezes mirando», y un error de epígrafe en dos cancioneros semejantes ha causado problemas de atribución. En los *Cancioneros españoles* MSS. 226 y 230 de la Bibliothèque Nationale de París, aparece el título «Coplas de mossen Iñigo». Cuando Eugenio de Ochoa y Ronna describió estos dos cancioneros, observó que el poema era «una composición inédita, y del que no hace mención Sánchez en su catálogo de las obras del Marqués de Santillana».[26] Es decir, Ochoa da por entendido que Santillana compuso el poema y no Urríes, a quien no considera como autor de la composición. Pero, como arguye Amador de los Ríos,[27] ya que hay otros cancioneros que lo ofrecen como obra de Mosén Hugo, no debe haber duda del poeta original. Es curioso ver que cuando Amador de los Ríos publicó las obras completas del marqués de Santillana, incluyó como propio del noble castellano esta composición que antes insistió era de Mosén Hugo. Hay otro error de epígrafe que toca esta composición. Los traductores de Ticknor[28] sostienen que el epígrafe del poema en el *Cancionero de Stúñiga* aparece como «Mosen ago (Iago?)». Pero los editores de esta colección, el marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Ra-

---

«Di, amor, porque causaste», *Cancionero de Palacio,* MS. 594, fol. 51.

«Diversas vezes mirando», *Cancioneros españoles,* MSS. 226 y 230 de la Bibliothèque Nationale, París, fol. 25 en MS. 226, fol. 6 en MS. 230; *Cancionero de la Marciana,* fol. 33r; *Cancionero de Roma,* fol. 59 v; *Cancionero de Stúñiga,* fol. 52r; *Cancionero de San Román,* fol. 332r.

«El grand daño que havido», *San Román,* fols. 329r-329v.

«Ffazed, mi bien, que me dexe», *San Román,* fols. 330r-331r.

«Plañido sea mi mal», *San Román,* fol. 332 v.

«Senyora discreta e mucho prudente», *Cancionero de Vindel.*

«Sola virtud conosçida», *San Román,* fol. 332v.

[26] Eugenio Ochoa y Ronna, *Catálogo de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (París: Imprenta Real, 1844), 383.

[27] Amador de los Ríos, *Historia crítica,* pág. 455, nota 1.

[28] Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, traductores, *Historia de la literatura española* por Georges Ticknor (Madrid: La Publicidad, 1851), 562.

yón, rechazan esta opinión: «pero no es así, pues en el citado *Cancionero* está escrito como lo publicamos nosotros, Ugo, advirtiéndose evidentes señales de haber ántes de esta palabra raspado una letra, que es posible fuese H;...».[29] Los errores de copista siempre causan controversia: según Amador de los Ríos, en el *Cancionero de Palacio,* MS. 594, el copista atribuye otro poema, «Di, amor, por que causaste», a Diego de Urríes, aunque aparece que tal hombre nunca existió. Por eso, Amador concluye que es de Mosén Hugo.[30] Sin embargo, cuando Francisca Vendrell de Millás publicó *Palacio MS. 594* [31] no hizo mención de este problema; el epígrafe que ofrece ella es «Ugo Durries».

Es muy posible que, además de escribir poesías, Mosén Hugo las compilara en dos antologías: el *Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* y el *Cancionero de Módena,* colecciones relacionadas. Menéndez Pidal opina que Mosén Hugo fue el compilador de estos dos cancioneros, pero no explica por qué lo cree.[32] Es Aubrun quien da varias razones en la introducción al *Chansonnier.*[33] En esta colección aparece una serie de composiciones que tratan las buenas maneras de la corte, como un manual del perfecto cortesano y la perfecta dama. Aunque aparentemente anónima, una de estas composiciones, el n.º XLIII, que lleva el epígrafe «El de los grosseros» tiene lo siguiente como «Fin»:

Bien sé que no tomará
por si el sobrescripto
ninguno, non osará
sentirse no borrará
el nombre sotascripto,
el qual es Ugo d'Urries
que dessea la emienda
de vosotros, si querrés
segunt prover lo podrés
sin con el haver contienda.

---

[29] Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, *Cancionero de Stúñiga,* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872), 419.

[30] Amador de los Ríos, *Historia crítica,* pág. 456, continuación de la nota 1.

[31] Francisca Vendrell de Millás, *Cancionero de Palacio,* MS. 594 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945), 215.

[32] Menéndez Pidal, *Historia,* pág. 586.

[33] Aubrun, *Chansonnier,* pág. xlii-xliv.

Aubrun observa que tres otras obras de la serie, los nos. XLIV («El de la dama»), XLVII («Otro dezir gracioso»), y XLVIII («Otro») tienen básicamente la misma forma, y es evidente que fueron compuestas por el compilador. Por eso concluye que Mosén Hugo o conocía muy bien al compilador, o él mismo fue ese hombre.

En otra parte del *Chansonnier* aparece las «Leyes de amor», una obra en prosa también anónima. Después de ofrecer al lector estas leyes, el autor escribe: «Aquestas son, mossen Ugo, las leyes que açerca de vuestra pregunta amor costumbra guardar».[34] Aubrun opina que las observaciones sobre el amor hechas en este ensayo son las mismas que aparecen en la composición n.º XLIII de Mosén Hugo y en las otras atribuídas al compilador. De este hecho Aubrun ofrece tres posibilidades: que el autor anónimo es el compilador; que el compilador usó la correspondencia entre Mosén Hugo y un amigo; que Mosén Hugo compiló el *Chansonnier*. La última conclusión es la mejor: son tan semejantes el estilo y el propósito de la composición poética de Mosén Hugo y de las otras que creemos ser del compilador, que no podemos concluir que fueron escritas por poetas distintos. Estas obras solamente aparecen en dos colecciones: en este *Chansonnier* y en el *Cancionero de Módena*. Por medio de toda esta evidencia Aubrun deduce que «Hugo de Urries est l'auteur de ces ditiés... le compilateur du *Chansonnier d'Herberay* et, sans doute même, le compilateur du *Chansonnier* de Modene».[35]

Si añadimos estas cuatro composiciones del *Chansonnier* a las poesías que podemos atribuir con certidumbre a Mosén Hugo, son trece los poemas conocidos de este aragonés noble. Seis de estas obras poéticas existen exclusivamente en el *Cancionero de San Román,* colección inédita.[36] Aparecen como una serie en los folios 328r-333v, con el título general «Canciones y coplas de Mosen Vgo de Vrrias». Todos estos poemas tratan el tema amoroso, en este caso, el amor no correspondido. Aunque no lo sabemos con

---

[34] Ibid., pág. 26.
[35] Ibid., pág. xliii.
[36] Este cancionero tiene el *siglum* 2-7-2, MS. 2, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

certeza, parece que Mosén Hugo dedicó estas poesías a la misma dama, que, por supuesto, representó para él la culminación de la hermosura femenina. Pero ella no responde a las proposiciones amorosas del aragonés, y el enamorado no puede hacer más que quejarse de la situación frustrante. También lamenta que no puede estar con ella: «Con Dios, señora, quedad,/que mi partir es forçado...». Pero añade más tarde:

Así pues vuestra presençia
es cabsa de mi daño,
bien será que por vn año
vos sea fecha ausencia...

Es muy probable que la ausencia que menciona Mosén Hugo es una de las embajadas que hizo a Inglaterra, Bretaña o Borgoña. En todo caso, el poeta nunca conoció los favores de esta dama.

Siguen estas seis composiciones amorosas, editadas por primera vez. Muestran bien que, aunque poeta menor de los cancioneros españoles del siglo xv, Mosén Hugo merece noticia. Este aragonés ilustre, por ser a la vez político, traductor de una obra clásica, hombre de aparente educación, y poeta, anticipa la época que llega a España unos años después de su muerte, y es precursor del hombre del Renacimiento.

Canciones y coplas de Mosen Vgo de Vrrias

De amar ya me contento
mas que de cosa que vea,
poe los bienes que vos siento
los quales por sentimiento
5 me fazen que vuestro sea,
tanto que ser amador
sin ser amado me plaze,
mas que rreçibir fauor
de vos, por cuyo valor
10 sol querer vos satisfaze.

Ca sy de uos yo querido
en algunt tiempo me viera
el auer tanto seruido,
creyera ser me venido
15 del amor, quien vos sintiera
por quanto de si amor
es vn bien tan atractivo
que del estraño señor

20 y del libre seruidor
y del muerto faze biuo.

Mas en vos jamas sentí
nin amor nin beneficio
nin piedad conosçí
que vos mouiese contra mi
25 a plazeres mi seruiçio,
nin voluntad menguaría
por beldad que en vos falle
nin openion lo cabse;
mas la virtud me forçe
30 que en vos sienpre contenple.

Por do amar el amado
es conpensar galardón,
mas amar el desamado
con virtud a ser forçado,
35 o con alta infusion,
pues qualquier d'estos dos
son cabsas non desiguales
para vos, señora, vos
ser el mi segundo Dios
40 y fin de todos mis males.

Y se algo he fablado
en loores de alguna,
conosco por el pasado
quer lo profetisado
45 por vos, çetro de fortuna
en quien sola fallarán
las virtudes y loores,
y dexieron y dirán
quantos fueron y serán
50 poetas nin amadores.

Por lo qual de vos, mi bien
ser de mi tanto amada
por ser vos sola en quien
se falla todo el bien
55 de qualquier cosa criada;
pues lo tal yo contenplando
non es cosa indeuida
dezir el morir penado
sin amando ser amado,
60 ser entre las vidas, vida.

Pues otorguen vos las gentes
o perviertan la verdad,
vos ser luz de las presentes,
rreparo de los absentes
65 y amiento d'onestad;
y dexemos las façiones
y honradas eloquençias,

pues son claras las rrazones
de ser vuestras perfecciones
70 ante todas las prensençias.

Las vuestras operaçiones
non son dichas aparesçiones
ante puras inscriçiones
con diuersas conclusiones
75 de preçeptos y sentençias

Otro dezir

El grand daño que havido
he sufrido
me faze considerar
en el tiempo que seruido
5 y perdido,
señora, por vos amar
tanto que mas aquexado
o forçado
que alegre ni plazible
10 vengo a dezir mi pecado
y cuydado
con asaz pena terrible.

Vuestro agradable gesto
y apuesto
15 engañó mi voluntad
con aquel mirar tan presto
y onesto
que rroba la libertad;
en manera que amante
20 y costante
me fizo mal a mi grado,
por lo qual soy malandante
y bastante
a morir desesperado.

25 A todas soes amorosa
y graçiosa
segund que lo demostraes,
y a mi soys desdeniosa
y daniosa
30 atanto que me mataes
en tal guisa que ausente
y presente
non rreposo vn momento,
por mi danio ser rreziente
35 y feruiente
por via que desatiento.

Syno soy el que solia
y paresçia
cabsa la vuestra crueza

40 con la estrema alegria
y porfia
de vuestra mucha belleza,
de saber aconpaniada
y dorada
45 que quando n'ella me veo
muero porque mal lograda
y penada
es la vida que passeo.

Sy pues que soes temida
50 y seruida,
dad lugar a mis seruiçios
que ya mucho soes querida
y tenida
a fazerme benefiçios;
55 non demando que amado
y llamado
yo tenga por vos de ser,
mas tan solo conportado
y mandado
60 por non verme peresçer.

Fin

Pues tan mal afortunado
y dañado
biuo con muy buen deseo
auer pesar del pasado
65 y cabsado
por vuestro gentil asseo.

Otro dezir

Ffazed, mi bien, que me dexe
la tristeza en que biuo
por que de uos non me quexe
nin de amar vos malexe
5 quien me faze vuestro captiuo;
ca segunt es mi penar
y congoxa infenida
vos me aueys de rremediar
sin punto lo dilatar
10 o sacarme de la vida.

La cabsa promouedora
de mi querer tan estraño
fue la gran beldad, señora,
de que soes poseedora,
15 en rrefuerço de mi danio
la qual es de tal manera
por mi desdichada fuerte
que todo junto m'apanía
y d'otra parte mesanía
20 con deseo de la muerte.

Vuestro seso me contenta
y amengua mi pasion,
mas el deseo mia fruenta
con rrigor que desatienta
25 la mi flaca discreçion
atanto que ya non sé
a quien de uos me rreclame
mi justa cabsa por que,
señora,
vuestra merçed,
30 en tal grado me desamé.

Plázeme lo que fablays
y mas con vuestra bondad
y muero por que tardaes
a fazer los que cansaes
35 con vuestra mucha beldad,
de lo qual, mi bien, depienda
inçesable diuision
ca la honestad m'ofende
y aquella me rreprehende
40 por ser de mi condeçion.

Ca la estrema onestad
en persona virtuosa
cabsa de nesçesidad
venir contra caridad
45 y mostrarse desdeniosa;
pues non consintas atal
de vos, ca non y consiento,
ante mostrad ser ygual
entre virtud y mi mal
50 y çesará mi tormento.

Sy non, ved si es grand pena
el venir en tanta guerra
ca mi voluntad ordena
y la rrazon me rrefrena
55 y vuestro gesto me atierra
todo aquesto me plaze;
sy vos quereys conosçer
que mi virtud satisfaze
y que mucho vos desplaze
60 no poderme conplazer.

Yo çeso de rreclamar
con estas contrariedades
nin vos de me tormentar,
nin de vos yo bien amar
65 por quantas penas me dades;
pero como quier que sea
discreta vos, rremediad
por que el bien que vos arrea
non faga que yo me vea
70 en caminar diuersidad.

Por ende fased por Dios
que çese mi desear
pues de mi sabeys que vos,
con solo nonbre de uos
me podeys bien contentar;
y çesando mi deseo
çesará vuestra crueza
y el mal en que me veo
non diran que lo poseo
por falta de gentileza.

No demando que me deys
en vos cosa desonesta
mas que luego demostreys
los que d'onestad podeys,

por que çese mi rrequesta
non en amar y querer,
lo que rrequiere virtud,
mas en vos satisfazer
a quien podeys bien fazer
alegren su juuentud.

Conosçed lo conosçido
por mi, que tanto vos quiero,
y pensad en lo seruido
si vos tengo meresçido
el dolor con que yo muero;
y si bien rreconosçeys
la mi justa petiçion
vos, señora, fallareys
que jamas satisfareys
lo que vos manda rrazon.

Fin

Faziendo lo que deveys
contra mi en esta sazon,
ver tal nonbre cobrareys
que vos dira, sy querreys,
deesa de perfeçion.

Otra cançion

Sola virtud conosçida
y beldad inestimable
an catiuado mi vida
con deseo rrazonable.
No sobrada voluntad
nin fingida openion
mas la mucha onestad
que tenés con discreçion
vos ha fecho ser querida
de quien nunca fue mudable,

y vos faze ser temida
con deseo rrazonable.

Tanto que nunca me vy
do amase tan estremo
nin a señora seruí
temiendo quanto vos temo;
por lo qual obedesçida
sin jamas ser variable
sereys y mucho seruida
con deseo rrazonable.

Otra cançion

Plañido sea mi mal
de vos tan esclaresçida;
plañido sea del qual
es la cabsa mi partida.
Plañido sea mi llanto
que non çesando faré;
plañido sea de quanto
enojo padesçeré;
plañido sea por tal
ser mi pesar en la vida;
plañido sea del qual
es la cabsa mi partida.

Otra cançion

Con Dios, señora, quedad
que mi partir es forçado
por contrariedad
de vuestra grant crueldad
la qual cresçe mi cuydado.

Yo ssienpre con buen deseo
trabajo por vos seruir
y vos por me destruyr
la vida y bien que poseo;
pues la tal desigualdad
no es rrazon a mi grado
que por calidad
yo pierda mi libertad
y sienpre biua penado.

Estando con vos presente
desamar nunca podria,
ca segund me soys plaziente
ante desesperaria,
que yo en vuestra beldad
non conteplase cuytado
por conformidad
que fuerça la voluntad
a quien biue rreposado.

Asi pues vuestra presençia
25 es cabsa de mi daño,
bien será que por vn año
vos sea fecha ausençia
ca lo al es neçedad
en el ome enamorado,
30 que por lealtad
consienta aduersidad
podiendo ser rremediado.

Ffin

Pues soes la contra de viçios
y non menos de pesar,
35 non aproues la crueldad
nin digaes ser de seruiçios
vuestro bien ensalçar
con tan sana voluntad.

NANCY F. MARINO

EL TEMA DE «DE CONTEMPTU MUNDI» EN CASTILLA A MEDIADOS DEL SIGLO XV

La reacción ascética de desprecio del mundo y sus cosas materiales tiene su origen en el deseo de encontrar una explicación a los problemas inherentes a la vida del hombre: el cambio, la decadencia del cuerpo, la muerte, la putrefacción, el olvido. Ante esta inexorabilidad del perecer de la Humanidad y de todas las cosas del universo, el hombre medita y trata de elaborar teorías filosóficas que expliquen estos fenómenos. La conclusión de estas teorías traerá, en muchos casos, una actitud de menosprecio hacia el mundo.

La convicción de que el mundo material era origen y resultado del mal, se puede documentar desde las primicias de las teorías filosóficas griegas,[1] y alcanzó su máximo desarrollo en los últimos años de la cultura clásica con el Estoicismo, el Neo-Platonismo y el Agnosticismo.[2] Posteriormente, con la aparición

---

[1] A la mentalidad griega le era imposible aceptar la idea de cambio y de modificación del mundo. No poseían el concepto moderno de progreso que cree en la evolución del mundo y de la civilización como un penoso crecimiento de expansión. Para ellos cualquier idea de desarrollo se anulaba ante la creencia de que el mundo material estaba condenado a una destrucción prescrita por la misma naturaleza del universo. Véase: James B. Bury, *The Idea of Progress* (New York: Dover, 1955), págs., 7-13; Joseph W. Swain, *The Hellenic Origins of Christian Ascetism* (New York: The New Era Printing Com., 1916).

[2] Platón será el primero que formule la idea de la inmortalidad del alma. Esta creencia implicará un menosprecio hacia lo mortal. El mundo material es imperfecto por estar sometido al cambio y al perecer. El mundo de las ideas es perfecto. Para Platón, el desprecio del mundo de los sentidos será considerado como muestra de sabiduría y por lo tanto de virtud. Séneca y Marco Aurelio también me-

del Cristianismo, las ideas paganas sobre la imperfección de las cosas materiales se combinaron con las bíblicas y las del Nuevo Testamento.[3] Se produjo la dicotomía entre la transitoriedad, vanidad y la falta de valor del mundo material y la perfecta felicidad en la gloria, después de la muerte. Durante la Edad Media se añadió a este principio la creencia, más específica, de que el mundo y sus cosas materiales eran la causa de la caída del hombre por ser ellos fuente de las tentaciones que llevan al pecado y a la perdición del alma.[4]

En el siglo XII, siglo de reformas y crisis, reaparecerán con fuerza y de una manera universal y popular los tratados y poemas ascético-morales de desprecio del mundo. Esta reacción tiene un origen político y social. Hasta el siglo XI, «mundus» y «ecclesia» eran considerados interdependientes. Ambos tenían los mismos intereses de derecho temporal y divino. Este equilibrio se alteró por la reformas gregorianas que contribuyeron a quitar a la monarquía su carácter casi divino y desarrollaron una actividad ascético monástica ante la vida. La tensión aportada por estas reformas dio origen a la separación entre el mundo y la iglesia y surgieron nuevas órdenes monásticas de tipo ascético, como la de los Cistercienses, quienes rechazaban por completo las cosas del mundo.[5] En este ambiente monástico de penitencia

---

nosprecian el mundo por su determinismo de cambio y transitoriedad. Partiendo de ideas éticas, creen que a través de la práctica de la virtud, del olvido de las pasiones, de la calma de espíritu, el hombre puede vencer los males del mundo. La fórmula para vencer al mundo es vivir de acuerdo con la naturaleza, aceptando todo lo que pasa en el mundo como bueno o indiferente. Véase: Eric Voegelin, *Order and History,* (Baton Rouge, 1957), II, 220-280.

[3] Karl Vossler, *Medieval Culture,* tr. William Cranston Lawton, (New York, 1929), I, pág. 27.

[4] La ética cristiana medieval categorizaba los peligros del mundo basándose en la división de las tres tentaciones dadas por San Juan en su primera epístola. De ellas se derivaba el proceso psicológico que origina el pecado: *cupiditas carnis* o sugestión inicial; *cupiditas oculorum* o delectación y *superbia vitae* o consentimiento. Las cosas del mundo despertaban esta ecuación en el hombre y por lo tanto debían ser despreciadas. Véase, Donald R. Howard, *The Three Temptations: Man in Search of the World,* (Princeton: Princeton University Press, 1966), pág. 43.

[5] Norman F. Cantor, «The Crisis of Western Monasticism, 1050-1130», *American Historical Review,* LXVI (1960), págs. 47-67.

y sacrificio se empiezan a escribir los tratados y poemas de *De contemptu mundi.* Con un ardor universal, el hombre del siglo XII se vuelca a pensar en la muerte, a alejarse de los placeres de la vida y a tener en cuenta la naturaleza del pecado y los castigos del infierno.[6]

El libro clásico del tema es el del Papa Inocencio III, *De miseria humanae conditionis.*[7] Dividido en tres libros: *Ingressus,* el origen y condición miserable del hombre; *Progressus,* el tránsito culpable y desordenado que el hombre tiene en su peregrinaje sobre la tierra; *Egressus,* la miseria y muerte que espera al hombre después de esta vida si en ella ha obrado mal. La obra de Inocencio III expresa mejor que ninguna el exacerbamiento del espíritu ascético de la Edad Media. Basándose en pasajes bíblicos —Jeremías, Job, Eclesiastés—, se exponen las máximas miserias humanas. Se exprimen todos los dolores, lo obsceno, lo infame que existe en la vida misma. Lo mismo que Boecio en el *De consolatione Philosophiae,*[8] Inocencio III habla de la breve-

---

[6] Existen gran cantidad de textos sobre el tema *De contemptu mundi,* desde el siglo XI hasta el Renacimiento. Dos de los más importantes son el de San Pedro Damián, *Apologeticum de Contemptu Saeculi,* ed. J. P. Migne, *Patrologia Latina,* CXLI, col. 251-279. También el de San Anselmo de Canterbury, *Carmen de contemptu mundi,* ed. Migne, *Patrologia Latina,* vol. CLVIII, 689-692. En estos poemas sus autores discuten la corrupción de los monasterios y se aconseja que el orgulloso sea humilde, el libertino casto y los que buscan honores y riquezas deberían volver sus ojos a Dios.

[7] Lotharii Cardinalis (Innocentii III), *De miseria humane conditionis,* ed. Michele Maccarrone (Lucani, 1955). Un buen análisis sobre esta obra es el de Antonio Viscardi, *Saggio sulla letteratura religiosa del Medio Evo Romanzo* (Padua, 1932).

[8] Boecio hace una síntesis del pensamiento clásico y cristiano sobre el tema del desprecio del mundo. Se basa en las teorías de los Padres de la Iglesia, como San Agustín, quien acepta la bondad del mundo y de las cosas materiales como creadas por Dios. Siguiendo a Platón, San Agustín cree que el hombre busca necesariamente la felicidad y esta felicidad perfecta sólo está en Dios. Sin embargo, por carecer de una visión de Dios, el hombre vuelve su interés a los bienes perecederos del mundo que le alejan de él. Boecio, posteriormente, recogerá estas ideas en *De consolatione Philosophiae,* mostrando la tensión del hombre entre los bienes perecederos del mundo y el bien supremo, permanente e inmutable que es Dios. Su consejo es que hay que despreciar las cosas del mundo porque por su imperfección y transitoriedad traen infelicidad y desgracia. Sólo llegando a Dios a través del estudio de la Filosofía se encuentra la felicidad.

dad de la vida y de la alegría, de la incertidumbre de las riquezas. Su tesis es que el hombre es mortal y perecedero y que su paso por la vida está sujeto a enfermedad, guerras, tormentos, vejez, muerte y al final el infierno.

En el siglo XIV, los autores que representan la transición de la Edad Media al Renacimiento también se interesan por el tema. Petrarca en el diálogo titulado *Secretum meum*,[9] discute las dos inclinaciones de su personalidad: la vida contemplativa y la vida activa. Por un lado apoya las tres tentaciones del «mundus»: su amor platónico por Laura —*cupiditas carnis*—; su gran deseo de aprender y afán intelectual —*cupiditas oculorum*— la fama y la gloria que vienen a través de la vida pública —*superbia vitae*—. Opuesto a este Petrarca, hombre moderno, el Petrarca ascético defiende la actitud de desprecio del mundo, por medio de la figura alegórica de San Agustín que toma el papel de confesor. El santo africano urge al italiano que abandone toda actividad mundana y se dedique a la práctica de la virtud meditando sobre la miseria del hombre y la muerte inexorable. Petrarca acepta los consejos, pero admite que hay tres cosas en el mundo a las que no puede renunciar: su amor por Laura; su afición por el estudio y su deseo de gloria. En definitiva la conclusión de Petrarca en el *Secretum meum* es que el «mundus» es fuente de pecado y de imperfección, pero viéndose incapaz de renunciar a las tres tentaciones, las acepta y se dispone a vivir con ellas. Su actitud es ya la del hombre moderno, quien se cree capaz de conjuntar en sí mismo, el mundo y el cielo.

Para San Agustín y los Padres de la Iglesia, véase: Frederic Copleston, *A History of Philosophy*, vol. II, *Medieval Philosophy*, part I, *Augustin to Bonaventura* (New York, 1962; San Agustín, *Confessions*, tr. William Watts, The Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), vol., L, Libro X, cap. XXVIII, pág. 147. Boecio, *De Consolatione Philosophiae*, tr. H. F. Stewart, The Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1962).

[9] Francesco Petrarca, *Il mio segreto*, tr. Enrico Carrara (Florencia, 1943). En una edición de 1475, se le añadió el título de *De Contemptu Mundi*, por lo que adquirió mayor popularidad. Para otros escritores del siglo XIV y sus ideas sobre el menosprecio del mundo véase, Joseph J. Mogan, *Chaucer and the Theme of Mutability* (The Hague, París, 1969).

Otra variación del tema de *De contemptu mundi* en Petrarca la encontramos en *De remediis utriusque fortunae.*[10] A diferencia de la obra anterior donde, de hecho, se exaltaban los valores del mundo, en ésta, Petrarca quiere probar que nada bueno ni válido proviene del mundo por estar éste sujeto a las veleidades de la Fortuna. Es una obra dentro de la tradición estoíca, muy influída por el *De remediis fortuitorum* de Séneca, en donde también se dialoga sobre los distintos males que la vida y el mundo procuran.

El *De remediis* de Petrarca quiere enseñar al hombre las actitudes que debe tomar para vencer las arbitrariedades de la Fortuna, tanto buena como mala, para así conseguir la salvación del alma. El diálogo que constituye la obra está llevado a cabo por varios personajes alegóricos —Alegría, Tristeza, Esperanza, Miedo, Razón—. La Razón toma la tesis del *De contemptu mundi* y es devastadora. Nada tiene valor en el mundo, todo conduce a la tristeza y al desengaño. Tesis perfectamente ascética, desecha todas las alegrías y miserias, que puedan unir al hombre al mundo. Tanto las alegrías —juventud, belleza, libertad, amigos, diversiones—, como las preocupaciones y angustias —el nacimiento vergonzoso, la deformidad del cuerpo, la esposa infiel, las enfermedades— son perniciosas porque preludian males incluso peores que llevarán al hombre a la desesperación y a la perdición de su alma. La verdadera felicidad no está en el mundo, sólo podrá hallarse en Dios.

También en el *De casibus virorum illustriorum*[11] de Boccaccio, encontramos otra contribución al tema de *De contemptu mundi,* con variaciones que preludian el Renacimiento. Su primera obra latina, Boccaccio la escribió después de un proceso de conversión religiosa que le condujo a un nuevo fervor humanístico y moral. La obra tuvo un éxito casi inmediato y en pocos años fue traducida e imitada en Francia, España, Alemania e Inglaterra. Trata de las grandes caídas de los hombres y mujeres notables

---

[10] Francesco Petrarca, *De Rimedii dell'una e dell'altra Fortuna,* tr. Givanni Dassaminato (Bolgna, 1867).

[11] Givanní Boccaccio, *De casibus virorum illustriorum,* ed. facs. Luois Brewer Mall (Gainsville, Florida, 1962).

de la historia, quienes, habiendo tenido grandes honores y éxitos durante la mayor parte de su vida, acabaron en horribles desgracias y muertes.

Este tema atraía enormemente al hombre de los siglos XIV y XV, por ser una época de grandes cambios e inestabilidad política y social. En su aspecto ascético el *De casibus,* significaba una contribución a las enseñanzas del desprecio del mundo, en su aspecto humanístico, aportaba una útil recopilación de la historia universal. Por medio de pequeñas narraciones en donde se explotan las dimensiones trágicas del *De contemptu mundi,* Boccaccio trasmite conceptos medievales clásicos a la vez que discute la idea de gobierno y conceptos sobre poeta, poesía y tragedia. A los conceptos medievales añade una nueva dimensión renacentista, como por ejemplo en su análisis sobre la Fortuna.

A la creencia medieval de la Fortuna como personificación de la *causa per accidens,* Boccaccio reemplaza la Fortuna como símbolo de la justicia divina. Cree que las desgracias que ocurren a los grandes hombres son producidas por sus propios errores al actuar, no por el azar de la Fortuna. La conclusión moral de Boccaccio es que si el hombre trae sobre sí el castigo divino por sus malas acciones, también puede encontrar recompensa y felicidad si se dedica al cutivo de la virtud y al control de sus pasiones.[12]

Una vez rastreada someramente la tradición del *De contemptu mundi,* podemos ver con mayor facilidad la continuidad de la corriente ascética y moralizante que desprecia las cosas del mundo. Esta actitud universal y latente se agudiza en momentos históricos de inseguridad y de crisis. El período pre-renacentista que cubre la segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV, experimenta grandes problemas políticos y sociales producidos por la peste negra, la Guerra de los Cien Años, el Cisma de Avignon. En la Península Ibérica se añaden a estas crisis interna-

---

[12] Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1927); Williard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy,* 2.ª ed. (New York, 1956).

cionales los problemas locales de la consolidación de tres nuevas dinastías: la de Avís en Portugal; la de Trastámara en Castilla y la de Antequera en Aragón. La consecuencia de estos acontecimientos políticos, unidos a los problemas y conflictos personales, crea en el hombre un sentimiento de tristeza y melancolía profunda.[13] La inestabilidad de la vida lleva a despreciar las cosas materiales por ser fuente de preocupaciones y de inquietud. A diferencia de la repulsa hacia el mundo en el siglo XII, basada en el temor de pecar, el hombre de la Baja Edad Media busca la felicidad perfecta. Al no encontrarla en las cosas del mundo, trata de volver sus ojos hacia Dios como el bien inmutable y eterno y de encontrar la paz dominando sus deseos y pasiones y cultivando la virtud.

En Castilla la espectacular ejecución de don Álvaro de Luna en 1453, puso de actualidad la corriente literaria de menosprecio del mundo que tantos buenos frutos había dado en algunos poemas del *Cancionero de Baena* y que alcanzaría la perfección en la segunda mitad del siglo con las *Coplas* de Jorge Manrique y la *Celestina*.[14]

En el *Doctrinal de Privados* del Marqués de Santillana,[15] escrito poco después de la muerte del Condestable de Castilla, el personaje don Álvaro de Luna, ya muerto, repasa los pecados de ambición, arrogancia y avaricia que tuvo durante su vida. Al hacerlo, reconoce que fueron ellos los que le hicieron ser un mal gobernante y le condujeron a la perdición y finalmente a la

---

[13] Las crisis de los siglos XIV y XV eran el resultado de una nueva vitalidad económica, intelectual y social que reaccionaba contra el orden anterior establecido, produciendo una ola de terror popular ante el desorden. La inseguridad y terror del pueblo se manifestaba literariamente en poemas de desprecio del mundo. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (New York, 1954).

[14] Para la tradición medieval española del tema de *De contemptu mundi*, véase: Anna Krause, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos* (Los Ángeles: University of California Press, 1937); Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947); Cándido Ayllón, *La visión pesimista de la Celestina* (México: Ediciones de Andrea, 1965). Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (Madrid: Castalia, 1970).

[15] Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras*, ed. J. Amador de los Ríos (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1852), 221-239.

muerte. Inspirándose en el modelo de *De casibus virorum illustratium* de Boccaccio, Santillana trata de la veleidad de la Fortuna, la cual habiendo exaltado al de Luna hacia lo más alto, hizo más significativa su caída.

Don Álvaro aparece como el arquetipo de la Humanidad que se ve impulsada por las tendencias de su propia naturaleza hacia las cosas materiales. Opuesto a esta reflexión pesimista, Santillana también expresa en el *Doctrinal* la convicción de que el hombre puede superar la infelicidad y condenación que trae el amor al mundo. Para ello debe hacer uso de las virtudes, sobre todo de la humildad, durante su vida. Así mismo debe arrepentirse de sus pecados en el momento de la muerte pidiendo a Dios perdón y ayuda.

Ideas semejantes son las que el Condestable don Pedro de Portugal expresa en las *Coplas de Contempto del Mundo,*[16] las cuales también fueron escritas a consecuencia de la insospechada muerte en el cadalso de don Alvaro de Luna. Las *Coplas* son un largo poema de mil versos de arte mayor inspirado en el *De remediis utriusque fortunae,* de Pertraca. La voz del autor se dirige a la humanidad y anima a despreciar los bienes del mundo, mudables y transitorios, aconsejando el procurar la gloria eterna a través del sacrificio y de la práctica constante de las virtudes.

Dentro de las múltiples interpretaciones que en distintas épocas se le ha dado al tema del desprecio del mundo, se puede afirmar que las ideas de Santillana y de don Pedro pertenecen a una postura ante el mundo propia del humanismo medieval cristiano. Dicha corriente filosófica había sido formulada por San Agustín y revitalizada más tarde durante la época que se ha llamado el renacimiento medieval del siglo XII. En ella se parte de la convicción de la dignidad de la naturaleza humana para

---

[16] Condestável Dom Pedro, *Coplas del menesprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo,* en *Obras Completas,* ed. Luís Adáo da Fonseca. Lisboa: Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1975. Para la fecha de las *Coplas* y su relación con don Álvaro de Luna, véase: Elena Gascón Vera, *Vida y obra literaria de don Pedro, Condestable de Portugal* (Madrid: Fundación Universitaria Española; en prensa).

creer que, a pesar del pecado original, el hombre es capaz de desarrollo y perfección y que por tal razón puede conseguir una cierta felicidad durante la existencia y una unión con Dios después de la muerte.[17]

Con esta misma idea el Marqués de Santillana y el Condestable de Portugal, hombres de su momento social e histórico, escribieron sus obras en un tono y mentalidad cortesanos con la intención de que sirviesen, en última instancia, como guía de costumbres virtuosas para la gente de Palacio. En ambas obras se aconseja la práctica de la virtud estoica de abstención de placeres e imperturbabilidad ante la Fortuna como el único camino para la paz espiritual.[18]

Asimismo ambos autores reconocen el libre albedrío y la capacidad que tiene el hombre de elegir, o bien las cosas materiales imperfectas que le llevan al mal, o bien las virtudes permanentes e inmutables que le conducen a la felicidad y a Dios. De esta manera llegan a la idea de que el mal no está tanto en el mundo o en las cosas materiales, sino en el uso que de ellas hace el hombre.[19]

Don Pedro admite la naturaleza buena o indiferente de las cosas, cuando habla del afán de riquezas que obsesiona al hom-

---

[17] R. W. Southern, «Medieval Humanism», *Medieval Humanism and Other Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1970) págs. 29-60. Southern distingue dos significados a la palabra humanismo: 1) el que se ocupa de los intereses humanos y de la humanidad en general. Es decir que limita lo sobrenatural en los asuntos humanos; 2) la idea académica del Renacimiento italiano. Es decir, el estudio de la literatura griega y latina antigua. En este trabajo la palabra humanismo está aplicada a las dos acepciones.

[18] Los estoicos vencían la angustia que suponía la percepción de la caducidad del mundo por medio de un profundo dominio del ser. Conseguían la disciplina y el control de las pasiones con la práctica de la virtud. La virtud estoica se basaba en vivir de acuerdo con la naturaleza. Véase, Séneca, *De Vita Beata* en *Moral Essays*, tr. J. W. Bassore (Loeb Classical Library, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1965), II, 98-180.

[19] Esta actitud naturalista fue adaptada al cristianismo por San Agustín quien admitía que hay naturalezas viciadas pero afirma que ellas son malas, en cuanto que la voluntad mala las hace malas, pero son buenas en cuanto que son naturalezas. Prosigue diciendo que fue la caída del hombre por el pecado lo que le inclina a pecar, no su naturaleza. Véase, San Agustín, *The City of God*, tr. John Healey (London: Everyman, 1945), 1, libro XI, 17 y II, libro II, 3.

bre. Considera que éstas son malas y sin valor, pero que pueden transformarse en buenas si son virtuosamente utilizadas:

Y solo entonçe se fasen ser bellas,
Quando a muchos son bien repartidas;
Pues fazed amigos, por Dos, de aquellas
Que son como nada, si son retenidas.
(*Coplas,* copla, 11, e-h. *Obras Completas,* 195).

La misma idea expresa Santillana al no condenar el oficio de privado en sí. El consejo que da es que quien lo sea, se comporte justa y generosamente:

Lo que no fiçe, façet,
Favoridos e privados,
Si queredes ser amados,
Non vos teman, mas temet.
Templat la cúpida set;
Consejat rettos juiçios;
Esquivat los perjudiçios;
la raçon obedesçet.
(*Doctrinal,* estrofa XII)

Aquel que ama en exceso la riqueza, la fama y el poder, para explotar con ello a sus semejantes, como hizo don Álvaro, no sólo vive intranquilo e insatisfecho al darse cuenta de la brevedad y mutabilidad de su fortuna, sino que en un nivel espiritual se denigra a sí mismo y pierde su honor. Para el hombre cortesano, según el Condestable don Pedro, el motivo por el que debe despreciar las riquezas, debe ser, además de un deseo virtuoso que le evitará las penas del infierno, una cierta estética aristocrática que paradójicamente tiene un carácter mundano:

Que valen o prestan sin vos, non lo se,
Las muchas riquesas de vos deseadas;
Aquellas sin vos son sin obras fe,
Vos sin aquellas soys cosas honrradas.
Por vos, si lo son, son ellas preçiadas,
Vos, no por ellas, soys de mas valor.
Antes sirviendo cosas denigradas,
Denigrays a vos e vuestro grand honor.
(*Coplas,* copla, 10. *Obras Completas,* 194-95).

Sería inexacto decir que estas ideas entrañan una concepción pesimista de la existencia humana. Santillana y más clara-

mente don Pedro, ven la naturaleza pecadora del hombre hecha a imagen de Dios y creen que la bondad infinita de Dios es inherente al hombre. Sin embargo, advierten que éste sólo podrá descubrir su participación en la divinidad si se aparta de las cosas del mundo. Don Pedro, siguiendo las doctrinas de los Padres de la Iglesia, estipula que la misión del hombre es la búsqueda de la divinidad, es decir los «studia divinitatis». Esta búsqueda debe comenzar en el interior de uno mismo con los «studia humanitatis», porque es únicamente en el conocimiento de lo más íntimo del ser del hombre donde se puede llegar a vislumbrar la imagen de Dios:

Quien busca pescados e belvas marinas,
No busca los montes, mas busca los mares;
Pues menos se buscan las cosas divinas
En los tenebrosos e fondos lugares.
A la bien andança, tu, si la buscares,
Buscala dentro en tu alma mera.
Con esta te goza si bien la fallares,
De las otras burla como de chimera.[20]

(*Coplas,* copla 62. *Obras Completas,* 255).

La consecuencia que don Pedro saca de esta reflexión es la creencia de que a pesar de su caída y de la percepción de su propia miseria, el hombre conserva en sí la posibilidad de bondad y salvación a través de la razón, el conocimiento y la sabiduría. Ideas éstas que coinciden en muchos aspectos con las de los humanistas italianos del siglo XIV, Petrarca y Salutati.[21]

Es aun más interesante observar que muchos de los conceptos que sobre el hombre, su dignidad y su libertad postulan las

---

[20] Boecio afirma esta misma idea cuando dice que el hombre puede alcanzar la esencia divina si participaba del bien y de la virtud, ya que éstos son expresión de Dios en el mundo. *De Consolatione Philosophiae* (op. cit.), libro II, prosa X, 266-274.

[21] Estas mismas ideas están expresadas en el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca y en el *De fato, fortuna et casu* de Coluccio Salutati. Las obras latinas de Petrarca tuvieron una gran influencia en la literatura didáctica castellana. Sin embargo, no hay evidencia de que las ideas de Salutati influyesen en España. Véase: A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»* (Oxford: Oxford University Press, 1961); Berthold L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati* (Padova: Editrice Antenore, 1963).

Coplas y el *Doctrinal,* recuerdan en forma desordenada y poco sistemática las teorías que unos años más tarde formularían los filósofos italianos de finales del siglo XV. Por ejemplo, en la ya mencionada afirmación de don Pedro en las *Coplas* sobre la tendencia del hombre hacia una identificación con el bien inmutable y eterno, está formulando, confusamente, las mismas ideas platónicas que en 1474 sistematizó Marsilio Ficino en su *Theologia Platonica.*[22]

Ficino se basaba en los recién descubiertos diálogos platónicos para afirmar que la actividad constante del hombre es la búsqueda de Dios. Llevando esta idea hacia sus últimas consecuencias, trataba de demostrar la inmortalidad del alma humana con argumentos racionales. Reconocía como Platón que la visión de Dios en la tierra es incompleta y borrosa, pero, así mismo, creía que el hombre virtuoso podía alcanzar un cierto conocimiento de Dios y de esa manera participar de la eternidad de la esencia divina.

Don Pedro, como ya vimos, partía de la misma idea que Ficino al creer que la identificación con el bien perfecto era imperfecta en la vida terrena, pero así mismo, percibía la posibilidad de conseguir dicho bien a través del ejercicio de la razón y la voluntad. Igual que Platón y Ficino, don Pedro garantizaba al hombre virtuoso la participación de la esencia divina después de la muerte:

> Si veyes a los malos ser muy enxalçados,
> Y a los buenos venir aflicciones,
> Ni por aqueso sed vos apartados,
> De guiar al bien vuestros coraçones;
> Porque los perversos, con sus falsos dones,
> Al fin in eterno sosternan tormentos,
> Los buenos, cobrando veros galardones,
> Seran fechos dioses de bienes contentos.
>
> (*Coplas,* copla 125. *Obras Completas,* 304).

También se puede extraer de las *Coplas* y del *Doctrinal,* un atisbo de la teoría aristotélica que se ocupa del tema de la dig-

---

[22] Paul O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (New York: Columbia University Press, 1943), pág. 324.

nidad del hombre a finales del siglo xv. El italiano Pietro Pomponazzi, inspirándose en la filosofía estoíca, ve al hombre como poseedor de una naturaleza múltiple y ambigua. Su ser, compuesto de cuerpo y alma, es algo intermedio entre lo material e imperfecto del mundo y el bien inmutable y perfecto de la divinidad. A diferencia de Ficino, Pomponazzi no cree que la inmortalidad del hombre se pueda demostrar con argumentos racionales. Sin embargo, considera que la parte divina que da dignidad a la naturaleza humana se manifiesta en la vida terrena por medio de la práctica de la virtud individual.[23]

Don Pedro y Santillana expresan ideas semejantes cuando dan a entender que el hombre al actuar se siente arrastrado por las dos naturalezas que forman su ser. La naturaleza material del cuerpo le inclina hacia las cosas del mundo alejadas de la virtud. La espiritualidad del alma le empuja hacia Dios. La solución de este conflicto está en dedicar la vida al conocimiento profundo de uno mismo y a través del estudio transcender hacia la perfección de la divinidad, porque el bien divino está en el interior del hombre:

A *los sin animas cuerpos terrestes*
Vos sojudgades, faziendovos viles,
Dexando las altas e cosas çelestes,
Mirays las infimas, non punto gentiles.
Sean vuestras mentes por Dios mas sotiles,
Tras lo perdido perder no querays;
Mirad otramente que non los jentyles
Aquel sumo bien do vos emanays.
(*Coplas,* copla 9. *Obras Completas,* 194).

Apoyando la misma idea, Santillana aconseja el tener presente la vida espiritual en todas las acciones, aunque éstas sean de carácter material:

Pues vosotros que corredes
Al gusto deste dulçor (la privanza)

[23] Paul O. Kristeller, «Ficino and Pomponazzi on the Place of Man in the Universe», *Renaissance Thought II* (New York: Harper, Row, 1965), pág. 107. El tratado de Pomponazzi está traducido por Henry Hay, *Renaissance Philosophy of Man,* ed. E. Cassirer y P. O. Kristeller, tr. J. H. Randall, Jr. (Chicago: Chicago University Press, 1969), págs. 280-381.

Temet a Nuestro Señor
Si por ventura queredes
Fabricar vuestras paredes
Sobre buen çimiento aosadas
E seran vuestras moradas
Fuertes, firmes, non dubdedes.

(*Doctrinal,* estrofa, VII)

Don Pedro y Santillana también anticipan las teorías de Pomponazzi cuando reducen el concepto de la dignidad humana a la capacidad que el hombre tiene de alcanzar la virtud. Esta creencia, derivada de la filosofía estoíca, ponía el premio o el castigo del hombre en el ejercicio de la virtud moral. Todo aquel que no obre de acuerdo a esta norma sufrirá, porque sólo en la vida virtuosa hay verdadera felicidad. Ya hemos visto que el *Doctrinal* y las *Coplas* tienen el mismo propósito cuando advierten a sus lectores que la ambición y arrogancia de don Álvaro le llevaron a un final trágico y desgraciado.

Un ejemplo de los múltiples que hay en las *Coplas,* se encuentra cuando don Pedro habla de la virtud de la paciencia y asegura que ella produce bienestar y felicidad a quien la practica:

La obra perfecta esta virtud faze,
Quita el desseo de toda venegança,
Justa o injusta, qualquier le desplaze,
Nunca retroçede, mas siempre avança,
En Dios esta pone la su confiança,
Quita la tritseza que es exçesiva,
De adversitades es fiel folgança,
Quito el odio, e la yra priva.

(*Coplas,* copla, 87. *Obras Completas,* 279).

Lo mismo implica Santillana cuando por boca de don Álvaro afirma que sólo en el actuar moderado y virtuoso está el bien:

Ca si fuéredes medidos
En resçebir, non dubdedes
Con mucha raçon faredes
A los otros comedidos.
Los discretos é sentidos
Pediran, quando sirvieren,
Los otros, quando pidieren,
De poco les soys tenidos.

(*Doctrinal,* estrofa, XIII).

Esta idea plantea también el problema del libre albedrío. Es decir, la decisión que el hombre debe tomar, o bien para pecar, o bien para evitar el pecado. El dilema nace de los distintos intereses de la vida. Por un lado están lo ético, lo moral, lo espiritual. Por otro lo económico, lo práctico, lo material. Como ya hemos visto, en el *Doctrinal* y en las *Coplas,* se presenta esta misma paradoja. La naturaleza del hombre le arrastra a amar las cosas materiales, pero al poseer la libertad debida a su dignidad humana, puede rechazar el mundo y elegir la virtud. El único medio que tiene la humanidad de ser feliz en esta vida y alcanzar la gloria en la otra, es el rechazo constante de las cosas materiales. Todo hombre prudente debe admitir esto y voluntariamente someterse a las enseñanzas de la moral y la religión cristiana. Es decir, para ser verdaderamente libre ante las infinitas posibilidades contradictorias de la existencia, se debe limitar la libertad y de forma voluntaria elegir el bien en oposición al mal.

Don Álvaro en el *Doctrinal,* reconoce que su preocupación por las cosas materiales anularon totalmente su voluntad. Al hablar de su avaricia exclama:

¡O fambre de oro rabiosa!
¿Quáles son los coraçones
Humanos, que tu perdones
En esta vida engañosa?
(*Doctrinal,* estrofa IV, a-d).

La misma falta de libertad está implícita en la ambición de poder:

Ambiçion es cosa çiega
E resçibo dissoluto
Poder e mando absoluto,
Fi de madre es quien lo niega.
(*Doctrinal,* estrofa XI, d-g).

Don Pedro repite varias veces en las *Coplas* que sólo en la práctica voluntaria de las virtudes está la salvación:

Amad la fe santa, amad Sperança,
Amad Caridat con grande femençia,

Amad Ffortalesa, e amad Templança,
Amad a Justicia, e amad a Prudençia,
Amad al grand Dios, temed su potençia,
Ffased buenas obras, fuyd de las malas,
Durad en aquesto, seguid mi sentençia,
E ires as çielo, bolando sin alas.
(*Coplas,* copla 62. *Obras Completas,* 257-58).

Una idea semejante aparece en la teoría formulada por el platónico Pico della Mirandola en su tratado de *De hominis dignitate.*[24] El filósofo italiano partía de las ideas de su maestro Marsilio Ficino, las cuales, como ya se dijo, proclamaban una gran confianza en el ser humano. Pico no creía que el hombre fuera el centro del universo como afirmaba Ficino, sino que su esencia era independiente en las series de cosas de dicho universo. Consideraba que el hombre era el único ser de la creación cuya vida no estaba determinada por la naturaleza, sino por la elección de sus actos. Sin embargo, concluia, es por medio de esa misma libertad de elección en conjunción con su propia naturaleza humana por lo que el hombre debe despreciar las cosas mundanas. Al mismo tiempo debe dedicarse al estudio de sí mismo y de la filosofía para así poder llegar al conocimiento de las cosas divinas y a través de éstas conseguir la paz y la gloria eterna.

Así pues es posible ver que hay una concordancia de materias filosóficas entre los escritores castellanos y los humanistas italianos. Lo cual nos lleva inmediatamente a la cuestión tantas veces discutida sobre la existencia de un humanismo español renacentista en la mitad del siglo XV.[25] En cuanto a esto, no cabe

---

[24] Givanni Pico della Mirandola, *De homini dignitate,* tr. E. L. Forbes, *Oration on the Dignity of Man, The Renaissance Philosophy of Man,* eds. E. Cassirer, P. O. Kristeller, J. H. Randall (Chicago: Chicago University Press, 1969), págs. 223-254.

[25] Existen opiniones divergentes acerca de la existencia de un humanismo español en el siglo XV paralelo al humanismo italiano. A favor de esta idea está Miguel Garci-Gómez, «La nueva manera de Santillana: estructura y sentido de la *Defunssion de don Enrique*», *Hispanófila,* XLVII (1973), págs. 4-25; Miguel Garci-Gómez, «Paráfrasis de Cicerón en la definición de poesía de Santillana», *Hispania,* LVI (abril, 1973), págs. 207-212; Ottavio Di Camillo, «Spanish Humanism in the Fifteenth Century» (Ph. D. thesis, Yale University, 1972). En contra está N. G. Round, «Renaissance Culture and its Opponents in

ninguna duda que Santillana, don Pedro y los otros escritores de su generación estaban familiarizados con los textos clásicos, habiendo leído la mayoría de ellos en traducciones.

Basándose en los textos clásicos, intentaban superar las formas medievales tratando de imitarlos en sus escritos. Sin embargo, no se debe pensar que el contenido moral y ético de las obras castellanas provenía de un análisis directo de la filosofía y de las ideas clásicas, sino de una visión ecléctica del universo. Esta visión intelectual provenía de las teorías sobre retórica, moral y filosofía que la tradición humanística medieval había recogido de Platón, Cicerón, Séneca y los Padres de la Iglesia.[26]

Una explicación de algunas de las características peculiares de este humanismo castellano, se puede encontrar en el *Oracional* de don Alonso de Cartagena, escrito en 1454 poco después de la muerte de Juan II. Cartagena dedica la obra a su amigo, Fernán Pérez de Guzmán, para que le sirva de consuelo en la vejez. En el prólogo se discuten cuestiones sobre la elocuencia, la razón, la sabiduría y el conocimiento y como deben ser éstos usados por el hombre.[27]

De forma paralela al humanismo italiano, Cartagena da una importancia capital a la elocuencia.[28] Sin embargo no aprecia un buen estilo retórico que no esté basado en la ética cristiana, ya que para él forma y contenido éticos deben estar siempre uni-

---

Fifteenth Century Castile», *Modern Language Review*, LXIV (1969), págs. 793-805.

[26] El considerar escritores clásicos a San Agustín y a San Jerónimo, era compartido por los humanistas italianos quienes los incluían como modelos de filosofía y retórica en sus escuelas humanistas. Véase, P. O. Kristeller, *Renaissance Thought, The Classical Scholastic and Renaissance Strains* (New York: Harper Row, 1961), pág. 74.

[27] El prólogo del *Oracional* de Cartagena está editado por F. López Estrada en «La retórica en las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Revista de Filología Española*, XXX (1946), págs. 341-343, para las ideas de Cartagena sobre la sabiduría y el conocimiento, véase Ottavio Di Camillo, «Spanish Humanism in the Fifteenth Century» (Ph. D. thessis. Yale University, 1972).

[28] Para la importancia de la elocuencia en el humanismo italiano, véase, H. Gray, «Renaissance Humanism. The pursuit of Eloquence», *Renaissance Essays*, eds. P. O. Kristeller and P. P. Wiener (New York: Harper Row, 1968), págs. 199-216.

dos. Cartagena distinguía entre elocuencia pagana y elocuencia cristiana. La elocuencia pagana se ocupaba del hombre exclusivamente. La elocuencia cristiana se ocupa del hombre para llegar a Dios:

> Onde dixo el apostol (San Pablo) que non predicaua en las persuasibles e dulces palabras de la humana sabiduria, mas en demostracion de spiritu e virtud por que la fee de los oyentes, non se fundase en la sabiduria de los omnes, mas en la virtud de Dios (pág. 344).

En este período de su vida, sólo dos años antes de su muerte, Cartagena sigue interesado en promover la reconciliación entre el pensamiento pagano y las enseñanzas de la Iglesia, tal y como hizo treinta años antes al traducir Cicerón y Séneca al castellano. Sin embargo después de maduración y estudio quiere que las obras de los jóvenes escritores no sean una mera imitación del estilo pagano sino que compongan, al igual que los Padres de la Iglesia, en una elocuencia de tipo cristiano donde las ideas éticas y las palabras dulces estén inseparablemente unidas.

> Por ende, los santos doctos que de aquella eloquencia mucho sabian, dexaron el estilo sobervio de aquellos antiguos gentiles, que tanto a sus yngenios querian atribuyr que de actoridad de otro alguno non se curavan, mas en sus palabras propias ponian el vigor e fuerça de sus oraciones e fablas, e rretornaronlo en otra mas firme manera. Ca aunque de eloquencia sean mucho fornidos pero adaptaronlo todo so las vanderas de la santa scriptura (págs. 344-345).

El humanismo de Cartagena y de los escritores de su generación como eran don Pedro y Santillana a pesar de las diferencias de edad, consistía, al igual que los filósofos italianos de finales del xv, en los «studia humanitatis». Sin embargo, la peculiaridad de este estudio radicaba en que no ignoraba, voluntariamente, la tradición histórica medieval al combinar el espíritu clásico con la revelación cristiana. Es decir, para los castellanos de la mitad del xv, los escritores paganos debían estudiarse y analizarse bajo el prisma del Evangelio y de la filosofía cristiana.

En conclusión, el tema del *De contemptu mundi*, tal como se presenta en dos obras de la mitad del siglo xv (escritas ambas

como reacción al acontecimiento social y político de la muerte en el cadalso de don Álvaro de Luna), muestra el conflicto entre dos mundos, el medieval y el renacentista. Santillana y don Pedro actualizan un tema medieval que estaba latente en la filosofía y en la literatura desde la antigüedad grecorromana.

La actitud cristiana didáctica y moral adquiere en ellos elementos clásicos al inspirarse en el estoicismo de Séneca y al plantearse problemas sobre la dignidad del hombre, su inmortalidad y su libertad, paralelos a los de los filósofos italianos de finales del xv.

Las *Coplas de Contempto del Mundo* y el *Doctrinal de Privados,* son un buen ejemplo de las reformas ideológicas que ocurrían en toda Europa y preparaban una nueva era. En su afán de aconsejar la meditación en el interior de uno mismo comienzan a dar ímpetu a la idea renacentista del conócete a ti mismo y a concentrarse en las grandes posibilidades intelectuales que abre el ejercicio constante de la razón, el conocimiento y la sabiduría.

Santillana, don Pedro, junto a don Álvaro y Cartagena forman parte de ese grupo de hombres insignes que son los precursores de las glorias peninsulares del siglo siguiente. El Marqués y el Condestable son dos de esas figuras próceres que dan lustre al aun oscuro siglo xv español.

ELENA GASCÓN VERA

Asst Prof. of Spanish
Wellesley College.

ELEMENTOS VISUALES EN LA ÉGLOGA II DE GARCILASO

Herrera fue el primero en notar el carácter representable de esta composición [1] y este punto de vista ha sido renovado en particular por los comentarios de Mele [2] y luego por Margot Arce y Lapesa,[3] quien recuerda además cómo Don Quijote y Sancho se encuentran, camino de Barcelona, con un grupo de jóvenes disfrazados de pastores que están a punto de representar precisamente «dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelentísimo Camoes».[4] En realidad, la dificultad más seria para la representación de la obra está en la longitud de ciertos parlamentos, concretamente el relato de Albanio en la primera parte propiamente pastoril de la Égloga, y la descripción de la urna del Tormes que forma su contrapartida épica. En estas dos secciones se basan también otros problemas críticos, ya que siempre se ha visto la dificultad de conciliar dos temas tan diversos en una sola composición poética. En los últimos años se han ofrecido diversos argumentos por medio de los cuales se trata de establecer una base para la unidad de la obra.[5]

Con el estudio de los aspectos visuales de la composición, a

---

[1] Cfr. Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Granada, 1966), pág. 482, H-503.

[2] E. Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, XXV (1923), p. 364.

[3] R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, 1968), 110-113 y Margot Arce Vázquez, «La Égloga Segunda de Garcilaso», *Asomante*, V, Núms. 1 y 2 (1949) págs. 57-73 y 60-70.

[4] Cap. LVIII de la Segunda Parte del *Quijote*.

[5] Además de los estudios de esta composición citados en Nota 3, pueden consultarse al respecto: Audrey Lumsden, «Problems connected

los cuales fue tan propenso Garcilaso,[6] esperamos añadir algunos argumentos en favor de la discutida unidad. Estos aspectos visuales rigen tanto en el mundo de los personajes (que son motivados por lo que ven y se expresan en concordancia), como para el lector, quien además —y desde otro ángulo— es aguijoneado constantemente, por las formas de expresión o el pictorialismo de las descripciones, a formarse una imagen visual de los acontecimientos. Si adicionalmente aceptamos que la composición fue concebida no sólo como obra destinada a la lectura sino además a la representación, advertimos que con los movimientos escénicos —implícitos en los parlamentos— y con la posible escenografía, agregamos otros elementos visuales que, añadidos a los anteriores, tienden a unificar las dos partes de la composición antes aludidas. Para facilitar nuestro análisis, tomaremos como puntos de referencia dos objetos concretos: la fuente y la urna del Tormes, puesto que en ellos parecen concentrarse elementos visuales importantes, que interesan también por sus relaciones con el tiempo y el espacio.

La fuente: es en primer término el locus donde se desarrolla toda la obra, y si bien su presencia se siente menos en la segunda parte, su función espacial continúa durante ésta. En cuanto a los aspectos visuales, es evidente que el monólogo inicial de Albanio los pone inmediatamente de relieve:

---

with the second Ecglogue of Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review*, XV (1947); R. O. Jones, «The idea of love in Garcilaso's Second Ecglogue», *Modern Language Review*, XLVI (1951); Inez Macdonald, «La Segunda Egloga de Garcilaso», *Boletín del Instituto Español*, XII (London, 1950) reimpreso en Elias Rivers ed. *La poesía de Garcilaso, ensayos críticos* (Barcelona: Ariel, 1974); E. Rivers, «Nimphs, sheperds and heroes: Garcilaso's Second Ecglogue», *Philological Quarterly*, LI (1972).

[6] Otras composiciones de Garcilaso han sido objeto de análisis que ponen de relieve sus coincidencias con la pintura o las artes visuales: Leo Spitzer, «Garcilaso, Third Ecglogue», lines 265-271, *Hispanic Review*, XX (1952); Elias Rivers, «The pastoral paradox of natural art», *Modern Language Notes*, LXXVII, n* 2 (1962); Peter Dunn, «Garcilaso's Ode A la flor de Gnido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 81 (1965); Karl-Ludwig Selig, «Garcilaso and the visual arts», *Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst* (Berlin, 1972), y también «Further observations on Garcilaso, Egl. II, Son. 29», RHM, 37, 1972-73. Lapesa (ut. sup. pág. 121-122) y M. Arce Velázquez (ut. sup. pág. 74-76), como también K. L. Selig, en los artículos citados, han señalado las relaciones de la Egloga II con la pintura de la época.

En medio del invierno está templada
el agua dulce de esta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada.
¡Oh claras ondas, cómo *veo presente,*
en vyéndoos, la memoria d'aquel día,
de que el alma temblar y arder se siente!
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturviarse (vs. 1-8).[7]

Este parlamento sirve ante todo para indicar el lugar donde ha de transcurrir la acción, pero además para que Albanio, con la vista del agua, desate el flujo del recuerdo relacionado con lo que se reflejó en ella. La función temporal y visual se combinan: hay un «ver aquí y ahora» escénico, un lugar que evoca a través de la memoria una circunstancia presentada como un «visto entonces», un pasado que se relaciona con el tiempo espiritual del personaje cuyos detalles aun no conocemos. La fuente ha sido un espejo real en el pasado, y esta función visual se continúa en el presente como punto de apoyo para la memoria, espejo figurado. El presente y el pasado, lo real (escénico) y lo psicológico se presentan estrechamente conectados con lo que se ha visto en la fuente.

Albanio trata de aliviar su dolor alejándose del sitio que se lo recuerda, pero luego (ya que la fuente cumple también con su clásica función de locus amoenus) busca cerca de ella un descanso en el sueño (vs. 33-37), el cual implica pérdida de la conciencia y por ende, pérdida de la visión física, aunque no la de las imágenes visuales que el sueño produce: según indica Herrera en su comentario, citando a Temisto «el ensueño es *visión que ocurre en la quietud* todas las veces que aquella virtud y potencia que juzga está impedida y atada y desierta con el desmayo y entorpecimiento del cuerpo» y según Apolonio Tianeo «Está el objeto amado siempre *visible ante los ojos*... de suerte que *durmiendo y velando*... conmueve todos los espíritus...»,[8] de modo que cuando Salicio entra en escena encuentra que Al-

---

[7] Las citas se harán según la edición de Elias Rivers de las *Obras Completas con comentario* de Garcilaso, editadas por The Ohio State University Press y ed. Castalia (Columbus, Ohio-Madrid: 1974). Los subrayados son míos.

[8] Gallego Morell, ut sup. pág. 488, H-511.

banio está precisamente viendo y estrechando en sueños la blanca mano de Camila (vs. 113-115).

Ya con un interlocutor, Albanio inicia su larga narración (vs. 125-337 y 416-680) interrumpida por el diálogo con Salicio (vs. 338-415). En su historia, el pastor cuenta las alternativas de su relación con Camila, cuyo hilo argumenal, e incluso formas expresivas, están prácticamente calcadas de la historia de Carino de la Prosa VIII de *La Arcadia* de Sannazaro.[9] Esto no quita que tanto en uno como en otro autor, el móvil de las acciones o el efecto producido por las descripciones de ambiente esté íntimamente relacionado con aspectos visuales. En la primera parte, en la cual Albanio describe sus empresas cinegéticas, tenemos una serie de escenas en las cuales la habilidad del poeta está en crear estampas llenas de vitalidad y movimiento, que no sólo informan al lector o espectador, sino que lo urgen a formarse una representación visual de los hechos. Garcilaso está muy al tanto de que el propósito de la poesía es el de transmitir una impresión vívida de la realidad, una imagen pictórica de de ésta, característica sintetizada en el término *enargeia*,[10] y esta cualidad en último término se consigue apelando a los sentidos, en particular al de la vista. La cultura humanista del poeta y su relación con los intelectuales de la época, particularmente los italianos, asegura su conocimiento de las doctrinas de Horacio y de Cicerón que subrayaban la importancia de los aspectos visuales en la composición poética. La descriptiva narración de las cacerías de Albanio puede considerarse como un buen ejemplo de la cualidad sensorial de la poesía: hay toques de color, prima el movimiento, ya sea en los personajes humanos como en los animales, particularmente en el caso de las aves que son presentadas primero en libertad («la espessa y negra banda» de estorninos, la grulla «con su mano alzada») y luego ya prisioneros con sus convulsivos movimientos de terror («andaban forcejean-

---

[9] Iacopo Sannazaro, *Opere* (Torino: UTET, 1952), pág. 117-134.

[10] Cfr. Jean Hagstrum, *The sister arts* (Chicago, 1958), pág. 12 y sig. Los términos «enargeia» y «pictorialismo» utilizados en el presente trabajo se emplean de acuerdo con las definiciones y limitaciones indicadas por la citada obra.

do una gran pieza/a su pesar», «con tal fuerza la presa y tal violencia/se engarrafava de la que venía»). Repetidamente se alude a la necesidad de imaginar visualmente la escena narrada: «Y entonces *era vellos* una cosa/estraña y agradable, dando gritos» (vs. 224-5), «Ya puedes ver cuán gran plazer sería/*ver* d'una por soltarse y desasirse/d'otra por socorrerse la porfía» (vs. 290-3). Se menciona, brevemente, el paso de las estaciones y el consiguiente cambio de panorama. El caso de la corneja, sobre el que volveremos más adelante, interesa no sólo como ejemplo de descripción visual, sino porque sirve como elemento unificador a través de las imágenes utilizadas.

Este largo parlamento de Albanio ha sido criticado porque como indica Herrera «Esta caza entra aquí con bien liviana ocasión... paréceme que para enojarse tanto Albanio, y irse después, cuenta muchas particularidades que podrían parecer demasiadas a los que son amigos de la brevedad y moderación»,[11] y si bien es cierto que el prestigio de Sannazaro podría haber influído en la conservación de esta parte, también lo es que, según indica Herrera, la extensión de este pasaje no coincide con su importancia dentro de la anécdota amorosa. Lapesa destaca en cambio que, considerada en la totalidad de la Égloga, esta sección está destinada a contrapesar la larga descripción de la urna del Tormes, que forma prácticamente toda la segunda parte.[12] A ello podríamos agregar que así como en el pasaje de la urna se describe un objeto artístico de acuerdo con una técnica ecfrástica, la narración descriptiva de las cacerías puede considerarse por su intrínseco pictorialismo, su capacidad de afectar esencialmente la imaginación visual, como un gran cuadro panorámico en el cual, a la manera de los artistas del Renacimiento, el o los personajes son representados durante diversas actividades, o diversas fases de la misma actividad. No es indispensable asociar las descripciones de Albanio (que son prácticamente las mismas de Carino) con un cuadro en particular, lo que importa es considerar que estas escenas constituyen una secuencia en la cual el

[11] Gallego Morell, ut sup., pág. 493, H-528.
[12] Cfr. Lapesa, ut sup., pág. 104 y sig.

panorama y las diversas formas de cacerías constituyen un elemento visual decorativo, el fondo frente al cual se desarrolla el drama sentimental de Albanio narrado en el segundo tiempo (vs. 416-680). Las posibilidades escénicas de esta narración, que son importantes, se mencionarán más adelante.

Volviendo al relato de Albanio, éste indica que la constante visión de la belleza de Camila le produjo una violenta pasión: «El *plazer de miralla* con terrible/y fiero desear sentí mesclarse» (vs. 320-1). El diálogo con Salicio interrumpe los recuerdos, pero el relato se reanuda: Camila, alarmada por el aspecto físico de su amigo «mil vezes me preguntó qué había/y me rogó que el mal le descubriesse/*que mi rostro y color le descubría*» (vs. 425-7). Las teorías renacentistas sobre el amor, ya muchas veces expresadas por Garcilaso y sintetizadas en el discurso de Bembo del *Cortesano,*[13] vuelven a mostrarnos cómo los ojos juegan un papel preponderante en la tragedia amorosa: para Albanio abren paso al amor sensual, en vez de ser instrumento del amor puro y elevador; para Camila, la visión de la apariencia alterada de Albanio origina la curiosidad y la búsqueda de una explicación. El momento más dramático de esta relación se produce en un ambiente presentado en términos netamente pictoriales[14] y se basa nuevamente sobre circunstancias visuales. En vez de verbalizar su pasión, Albanio la hace visible: ante la insistencia de Camila para que le revele el objeto de su amor, él le dice que «en aquella fuente clara/*vería* d'aquella que yo tanto amava/ abiertamente la hermosa cara» (vs. 470-73), y Camila «que *ver* aquesto desseava», cae en la inocente trampa tendida por su compañero. Los resultados de esa curiosidad son marcados por el poeta reiterando el verbo clave:

(ella) a la pura fontana fué corriendo
y en *viendo* el agua toda fué alterada
en ella su figura sola *viendo* (vs. 476-78)

---

[13] Baltasar Castiglione, *El cortesano,* (Madrid: Austral, 1967), pág. 207 y sig.

[14] Cfr. Hagstrum, ut sup. pág. XXI de la Introducción.

y su desdén o su rechazo se manifiestan a través de un gesto directamente conectado con la mirada:

> y *sin mirarme,* desdeñosa y fiera
> no sé qué allá entre dientes murmurando
> me dexo aquí, y aquí quiere que muera (vs. 482-4).

De esta manera todos los sentimientos —amor, curiosidad, desprecio— tienen como instrumento de origen o de expresión externa una circunstancia en la cual los ojos participan en forma decisiva.

Cuando Albanio es rechazado por Camila, busca refugio en la muerte, pero antes de arrojarse de la cima pronuncia una larga lamentación (vs. 563-649) en la cual saborea su total abandono. Es importante destacar que él considera la propia muerte como un espectáculo visual, especialmente destinado a conmover a Camila la cual «*viendo* mi cuerpo aquí desamparado» (vs. 575) vendrá a arrepentirse, aunque tarde, de su ingratitud. El pastor invoca también a las ninfas de los bosques, con el mismo propósito: «*venid a ver* un hombre perseguido» (vs. 621) lamentándose además de que Eco «no quiere mostrarse y consolarme» (vs. 600). Es decir: no sólo importa lo que el protagonista ve, sino que él se imagina además como objeto de la visión de otros.

Conviene en este momento llamar la atención sobre un detalle secundario, centrado en las miradas, los gestos o las posiciones físicas, que se reitera tres veces en el relato de Albanio y tiene aparentemente el propósito de unificar esta parte de la narración a través de la repetición de las imágenes o las situaciones. Aludimos anteriormente a la corneja que debía servir de señuelo durante las cacerías de pájaros que ocupan los momentos felices de la relación con Camila. El símil utilizado para describir el animal prisionero es el siguiente:

> Parecía que, mirando las estrellas
> clavada boca arriba en aquel suelo
> estava a contemplar el curso dellas (vs. 272-74).

Esta mirada hacia el cielo se repite cuando Albanio, abandonado por Camila, cae anonadado junto a la fuente que ha servido para revelar su amor:

fijos los ojos en el alto cielo
estuve boca arriba una gran pieça
tendido sin mudarme en este suelo (vs. 491-3).

Un eco de estas circunstancias se produce cuando el intento de suicidio, mencionado más arriba, se trunca con la intervención de una «fuerça súbita de viento»: (vs. 656-58): el pastor queda al borde de la cima de la cual pensaba arrojarse en la misma posición:

De espaldas, como atónito, en la tierra
desde á gran rato me hallé tendido,
que ansí se halla siempre aquel que yerra (vs. 659-661).

Los tres momentos, expresados a través del gesto centrado en los ojos en los dos primeros casos, solamente por medio de la posición en el tercero, parecen reiterar una situación de angustia y desesperación, primero en el animal y luego en el ser humano, quienes buscan respuesta a sus respectivos dolores en un cielo que, significativamente, los ignora. El tercer momento agrega una evaluación moral a la posición física: así termina siempre el que cae en el error. Tanto el amor de Albanio como su decisión de suicidarse son esencialmente culpables, y el valor simbólico del gesto se agrega al de las palabras.

Importa establecer que en esta segunda parte del relato de Albanio, que trata de la irrupción de su impura pasión por Camila —en contraste con la primera, en la que el amor era «sano y lleno de pureza» (v. 184)— los aspectos visuales tienen un carácter diverso del que tenían en la primera: ésta es netamente pictórica, puede imaginarse visualmente y sirve, pasivamente, como elemento decorativo, mientras que en la segunda lo visual se convierte en punto de partida y motor para la acción. Los personajes actúan según lo que ven, y expresan sus sentimientos a través de gestos y acciones que utilizan los ojos como instrumentos. Esto no quiere decir que el pictorialismo de la narración sea abandonado: en ella se mantiene la misma vivacidad y los detalles visuales necesarios para establecer un ambiente, lo mismo que sucedía en la primera parte del relato, pero además se agrega en esta segunda la función de lo visual como motor de la acción.

Ya mencionamos que, como lo ha establecido la crítica desde los *Comentarios* de Herrera, esta parte de la narración retrospectiva de Albanio está tomada, a veces casi al pie de la letra, de la Prosa VIII de la *Arcadia*. Sin embargo, y a pesar de que los hilos argumentales son más que semejantes, la función de los elementos que intervienen en la acción no es igual. Garcilaso distribuye el material de manera más orgánica que Sannazaro, y en ese esfuerzo de estructuración los elementos visuales que hemos señalado desempeñan un papel importante. Ante todo, la fuente de la *Arcadia* es sólo una de tantas fuentes que embellecen el ámbito pastoril, y termina su papel en el preciso momento en que la pastora se mira en ella. No se la considera como punto de partida para el recuerdo como en la Égloga de Garcilaso, y por lo tanto no existe la función unitiva entre el presente, en el que transcurre la acción, y el pasado recordado y narrado por Albanio. La ira de la pastora ante la revelación del amor de Carino es expresada por Sannazaro por medio de un movimiento de violenta sorpresa y una partida repentina, sin alusiones a una mirada airada. La corneja clavada en tierra está, al igual que en Garcilaso, «come se i corsi delle stelle avesse avuto a contemplare»,[15] pero no existen los episodios paralelos y unificadores en los cuales Albanio, como el animal, no sabe en su desesperación sino mirar al cielo. Y como la amada de Carino no se hace presente en la *Arcadia*, no tenemos con la entrada de Camila en escena, de la cual hablaremos más adelante, una repetición paralelística a la entrada de Albanio. Garcilaso parece haber añadido poco al episodio, pero lo que ha agregado está en relación con la estructura: al crear movimientos paralelos que sirven de nexo entre las partes ha concedido a los elementos relacionados con lo visual una importancia ordenadora que no existía en la obra usada como modelo, cuya influencia cesa desde este punto en adelante. Durante el largo relato de Albanio a Salicio (vs. 143-680) la fuente es objeto participante de los acontecimientos recordados y al mismo tiempo el lugar en que éste tiene lugar,

---

[15] Sannazaro, ut sup. pág. 120.

como si en una pantalla (que no otra cosa es la memoria de Albanio) fueran desfilando los hechos de su pasado amoroso.

Considerando la composición como obra teatral, podría concebirse una escenificación en la cual el relato de Albanio se presentara dejando en un primer plano oscurecido del escenario a los dos pastores, para iluminar en la parte posterior de la escena un segundo plano en el cual, por medio de pantomima o ballet, se representaran silenciosamente los hechos que la voz de Albanio está narrando. La breve interrupción en el presente (vs. 338-415) en la cual Salicio intenta consolar a Albanio y le insta a continuar el relato interrumpido en el verso 386 podría considerarse como parte de la acción en el primer plano, para volver a la proyección o pantomima en la parte posterior de la escena a partir de los versos 416 hasta 680 que concluye el relato. Es decir, la narración de Albanio, desde el punto de vista estrictamente teatral, podría traducirse en términos visuales, y esto es algo que se debe tener en cuenta cuando se considera la unidad de la obra.

Con la entrada de Camila (vs. 720) se pasa del tono narrativo-descriptivo a la pura acción. Esta parte comprende la segunda intervención de Albanio, su encuentro con Camila dormida, el forcejeo entre ambos, el nuevo rechazo con la huída de la muchacha, y por fin la escena de la locura de Albanio que es dominado por la fuerza de Salicio y Nemoroso. La importancia de la acción se subraya en los parlamentos de los personajes que incluyen repetidas indicaciones a gestos o movimientos («Cab'ella por lo menos assentarme/bien puedo» (vs. 796), «No te muevas/ que no t'é de soltar; escucha un poco! (vs. 803), «Suéltame ya la mano» (vs. 832), las indicaciones de Camila a Albanio concernientes a las búsqueda del prendedor supuestamente perdido (vs. 850 a 864), y toda la secuencia de Albanio enloquecido que trata de reunirse con su imagen en la fuente). Esta parte central de la obra ha sido escrita siguiendo enteramente las necesidades de la representación, y en el caso de una mera lectura es casi imposible dejar de imaginar visualmente las peripecias.

Lo visual es esencial y obvio en cuanto implica movimientos escénicos, pero es además básico en el desarrollo del hilo argu-

mental, aspecto que se subraya por medio del lenguaje en las imágenes empleadas. Los personajes actúan de un modo u otro porque han visto o dejado de ver algo que les concierne y la lengua refleja este factor. Cuando Camila llega a la fuente se deja llevar, como antes lo había hecho Albanio, por los recuerdos asociados con el sitio:

> ¡Ay dulce fuente mía, y de quán alto
> con solo un sobresalto m'arrojaste!
> ¿Sabes que *me quitaste*, fuente clara,
> *los ojos de la cara*?, que no quiero
> menos un compañero que yo amava,
> mas no como él pensava... (vs. 744-749).

La imagen que la joven utiliza para referirse a su amigo, aunque enteramente popular, destaca el valor de su pérdida e indirectamente al menos se conecta con lo visual. Y lo mismo que para el pastor, la fuente es central para el recuerdo de un pasado que le duele recordar, aunque por otras razones: «¡O quán de mala gana mi memoria/renueva aquesta historia!» (vs. 753-4). Existe así, como en el caso de Albanio, una rememoración de los hechos pasados, luego de la cual busca —igual que el pastor— descanso en el sueño. La escena y el soliloquio de Camila es prácticamente una repetición en distinta clave de la primera escena de la obra y confirma una vez más el sentido de simetría clásica tan caro a Garcilaso. La fuente es el objeto central, punto de partida del recuerdo de lo visto y su función vuelve a revelarse cuando, luego de que Albanio entra en escena por segunda vez, se produce entre los dos pastores un diálogo acalorado. Para Camila, la fuente es «un testigo de tu mal processo» (vs. 828) y naturalmente nos obliga a recordar que el testigo es por definición aquel que ha visto algo y puede dar testimonio de ello.

La escena de la locura de Albanio, que comienza con nuevos deseos suicidas, se resuelve en una especie de muerte simbólica, ya que en su desvarío imagina la separación del cuerpo y del alma. El mismo Nemoroso lo indica así: «Sospecho que'l contino pensamiento/que tuvo de morir antes d'agora/le representa aqueste pensamiento» (vs. 928-930). Este inconsciente deseo de disgregación o separación se expresa en una insania en la cual la

vista juega un papel central que se pone de manifiesto en fórmulas expresivas y en los gestos o movimientos escénicos. Albanio declara que se siente muy liviano y que se le ha ido el cuerpo, quizas porque alguien se lo ha hurtado y escondido «mientras mirando estava yo otra cosa» (vs. 893). Busca primero un testigo del robo y pregunta nuevamente a la fuente si ella ha visto al ladrón. La escena representa obviamente la situación deformada de la misma circunstancia que antes se había utilizado para el reconocimiento de Camila como amada de Albanio: es la fuente quien lo declara, el testigo, el ser inanimado que debe hablar a través de la imagen reflejada en sus aguas. Todo el movimiento escénico que sigue está centrado en este juego de reflejos que Albanio ve e interpreta según su locura. Al asomarse a la fuente ve lógicamente «un mancebo/de laurel coronado y en la mano/ un palo, propio como yo, d'azebo» (vs. 913-15), lo cual nos indica la presentación escénica del personaje, que aunque estereotipada y esquemática, no deja de ser importante para la representación teatral. Basándose enteramente en lo que ve, el pastor inicia una serie de intentos para reunirse con esa elusiva imagen que lo mira desde el fondo de la fuente (vs. 913-981): primero ve un mancebo, luego reconoce la propia imagen y la interpreta como el cuerpo «robado», expresa el dolor de estar separado de esa parte de su ser y cuando trata de asirla el «otro» se mueve y rehuye el abrazo. Este nuevo problema, que él interpreta como otro rechazo, semejante al de Camila, vuelve a despertar su ira y su deseo de arrojarse al agua, esta vez para aprehender su propio cuerpo. A través de los parlamentos de Albanio, los espectadores o lectores se enfrentan una y otra vez con las consecuencias de la visión, mal interpretada pero siempre visión, del pastor que dirigiéndose a su doble le dice:

> ...nunca te hartas de mirarme
> y de significarme en tu meneo
> que tienes gran desseo de juntarte
> con esta media parte... (vs. 966-969).

El agua agitada por su mano le muestra el «otro» cuerpo en movimiento:

...¡Quán apriessa
mueves —¿qué cosa es essa?— tu figura!
Aún essa desventura me quedava?
Yo ya me consolava en ver serena
tu imagen, y tan buena y amorosa (vs. 976-980)

La fuente es así nuevamente un espejo o una pantalla en la que se suceden no ya los recuerdos del pastor, ni el retrato de Camila, sino las imágenes deformadas o mal interpretadas de la propia realidad mental. La visión lo ha traicionado, un poco como ya había sucedido en el caso de Camila, quien al verse en el agua, no quiso aceptar las consecuencias de ese reflejo como Albanio esperaba.

Resumiendo: en esta primera parte de la égloga, la fuente puede considerarse como un objeto central en cuanto los hilos argumentales se relacionan estrechamente con ella, pero no sólo como locus amoenus: su función es la de reflejar, y los personajes actúan según lo que ven en su superficie. Además, esta función que podríamos llamar de espejo primario, se extiende a la de espejo secundario, representado por su conexión con la memoria. Parte de los hechos son recordados por los personajes, y en ese recuerdo —visión mental— la fuente juega un papel importante. Los recuerdos abarcan escenas que son relatadas de una manera netamente visual, como elementos decorativos del drama humano. La fuente es punto de partida para la memoria de hechos pasados, y en ellos los elementos visuales se presentan ya sea como fondo decorativo (las cacerías) o en función del argumento principal (reflejo de Camila en el agua y sus consecuencias). De llevarse a escena esta obra, el relato de Albanio podría presentarse como una proyección visual (ballet o pantomima) para dejar que el segundo momento de esta primera parte (aparición de Camila, nuevo rechazo y locura de Albanio) se desarrollara como acción escénica principal. Los aspectos visuales son fundamentales en la motivación de las acciones, en los movimientos escénicos —si se concibe la Égloga como representable—; en el caso de una simple lectura, las reiteradas intervenciones de lo visual tienden a producir imágenes de ese tipo en la mente del lector sobre el cual pesan además las fórmulas descriptivas

reiteradamente pictóricas. Con esto se facilita la unión con la segunda parte de la obra, la descripción de la urna del Tormes de caracteres netamente ecfrásticos, que por consiguiente están destinados en forma directa a la imaginación visual de lectores o espectadores.

La urna labrada del Tormes: Se centraliza a través de ella el elogio de la casa de Alba y naturalmente el carácter de esta parte de la obra es épico ya que se relatan en ella los hechos heroicos de la noble familia, en particular los de Fernando, duque de Alba. Si bien la fuente sigue siendo el locus principal porque junto a ella se describe la urna, su función se limita a la del locus amoenus tradicional: proporcionar, con el murmullo de sus aguas, un lugar propicio para la larga narración.

Nemoroso es el nexo entre el mundo pastoril y el épico. Como Albanio, ha errado en el camino del amor, y Fray Severo le ha librado de su pasión. Es interesante notar que en el breve relato que Nemoroso hace de su curación volvemos a encontrarnos, a través de las imágenes utilizadas, con el mundo de lo visual que esta vez no se refiere a un ámbito externo sino a la propia interioridad, concebida como un espacio visible:

> Quedé yo entonces como quien camina
> de noche por caminos enrriscados,
> *sin ver* dónde la senda o passo inclina;
> mas, venida la luz y contemplados,
> del peligro passado nace un miedo
> que dexa los cabellos erizados:
> *assí estava mirando,* atento y quedo,
> aquel peligro que yo atrás dexava,
> que nunca sin temor pensallo puedo.
> Tras esto luego *se me presentava,*
> *sin antojos delante,* la vileza
> de lo que antes ardiendo desseava. (vs. 1113-1124).

La comparación entre el viandante cegado por la oscuridad que ha evitado fortuitamente el desastre y la propia situación anímica, de larga tradición poética, se basa en una concepción del mundo interior como algo que puede ser contemplado visualmente «sin antojos delante» en completa luz mental. Esta visión del propio yo abre paso a la segunda parte con la gran descripción del objeto artístico, que ocupa por entero el resto de la obra.

Garcilaso apela nuevamente a métodos firmemente anclados en la tradición y utiliza fuentes conocidas,[16] aplicándose aquí con mayor énfasis a buscar los efectos visuales. Se nos recuerda frecuentemente que la descripción se refiere a una obra de arte, y como en todos los casos de écfrasis, se indica que la imitación artística es tan perfecta que a veces los personajes esculpidos en la urna parecen adquirir vida independiente. Una de tantas alusiones al respecto: «Y con tal artificio la pintura/mostrava su figura que dixeras/si pintado lo vieras que hablava» (vs. 1229-31). El ejemplo homérico no se ha producido en vano, como tampoco han sido olvidadas las anécdotas referentes a la excelencia de los pintores antiguos.[17]

Como en muchos casos semejantes, el escritor no puede limitarse a la descripción estática del objeto, y los personajes ilustrados son vistos en movimiento y dotados de reacciones o alternativas psicológicas que, como lo señaló Lessing mucho más tarde, son inexpresables a través del estatismo de las artes plásticas. De hecho, ya Lapesa ha observado que la descripción de la urna «supone en un mismo cuadro la sucesión de cambios que sólo el cine había de convertir en realidad».[18] Podemos agregar aquí que Sergei Eisenstein, el gran director cinematográfico ruso, en su teoría sobre la técnica del montaje explica cómo un proyecto escrito por Leonardo da Vinci —algo así como un apunte para un cuadro irrealizado del Diluvio— puede constituir un perfecto guión de cine porque en él los aspectos audiovisuales de la situación están específicamente delineados en la prosa.[19] El proyecto leonardesco organiza una serie de escenas secundarias en un orden determinado, con especial atención a los detalles o «close up»; este sentido de orden dentro de una totalidad, de secuencia organizada con miras a producir un efecto,

---

[16] Indicadas por Lapesa, ut sup. pág. 113-114 y Rivers en su edición de Garcilaso arriba citada, pág. 375, nota al verso 1172 y sig.

[17] Cfr. Hagstrum, ut sup. pág. 19 y sig, y K. L. Selig, ut sup. pág. 306-309.

[18] Cfr. Lapesa, ut sup., pág. 121.

[19] Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (Buenos Aires, 1955), pág. 30 y sig.

se traduce para Eisenstein en un plan de montaje según el cual «dos trozos de película, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición».[20] La misma observación podría aplicarse a la descripción de la Urna del Tormes. Ante todo, se trata de un pasaje ecfrástico y por medio de expresiones como «se veía», «visto como presente» etc. el lector es invitado a imaginar la situación a través de los ojos, tal como sucede en el proyecto de Leonardo, y se enfrenta así con una serie de escenas (o si lo preferimos, «tomas») yuxtapuestas en un orden aproximadamente cronológico, partiendo de los momentos culminantes en las vidas de los ascendientes del duque de Alba, cuya historia naturalmente recibe atención preponderante. La progresión es temporal y ascendente, formada por escenas independientes que además ocurren en lugares diversos. Si imaginamos esta descripción como un guión cinematográfico al mismo tiempo que ponemos de manifiesto la cualidad vívida (o de enargeia) del estilo, advertimos la posibilidad de tomas de conjunto, primeros planos, escenas panorámicas y enfoques de detalle o «close up». Los cortes y movimientos de cámara de una escena a otra se indican con expresiones como: «*En otra parte,* hecho ya más hombre» (vs. 1201), «*Tras aqueste* que digo se veía» (vs. 1215), «Visto como presente, *d'otra parte*/Mercurio estava» (vs. 1291), etc. Las descripciones de batallas se prestan especialmente para el tratamiento cinematográfico, con sus enfoques de la multitud, del héroe, de las armas etc. Como ejemplo, la batalla de Gelves parece particularmente conveniente:

	(toma panorámica general)
El arena quemava, el sol ardía	(toma de un grupo de soldados)
la gente se cáya medio muerta;	
él solo con despierta vigilança	(toma individual del héroe, sus palabras)
dañava la tardança floxa, interte,	
y alabava la muerte gloriosa.	
Luego la polvorosa muchedumbre,	(Enfoque general del enemigo, sonidos)
gritando a su costumbre le cercava;	
mas el que se llegava al fiero moço	(visión particular del héroe y efectos de su acción sobre el grupo de enemigos)
llevava, con destroço y con tormento,	
del loco atrevimiento el justo pago.	

[20] Ibid., pág. 16.

Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeça partida rebolcavan;
otros claro mostravan, espirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y estrañas cuchilladas
d'aquella mano dadas... (vs. 1232-1248).

(movimientos de cámara de unos a otros, enfoque del arma del héroe en acción)

El héroe no sólo es visto en acción, sino que en otras circunstancias se enfoca un grupo indeterminado de individuos para mostrar los efectos que sobre ellos produce la presencia del personaje principal:

Allí por la corona del imperio
estava el magisterio de la tierra
convocado a la guerra que 'speravan;
todos ellos stavan enclavando
los ojos en Fernando... (vs. 1505-1509).

La figura del duque de Alba se impone en forma dinámica, sin necesidad de descripción, de manera perfectamente adecuada para un movimiento de cámara que puede pasar de un rostro a otro. Lo mismo puede observarse durante la descripción del asedio de Viena: «El cauto italiano nota y mira/los ojos nunca tira del guerrero (1545-1547). Es decir que si pensamos en términos visuales, no hay duda que estos «close up» implican escenas fácilmente imaginables y realizables a través de tomas cinematográficas, con precisos efectos en la imaginación del lector y que exceden la mera descripción.

El movimiento es otro aspecto que Garcilaso trata de una manera esencialmente visual, comparable a los métodos utilizados por el cine. A veces se enfocan los medios de propulsión: el desplazamiento de una embarcación se sugiere mediante un posible «close up» de los brazos que mueven los remos,

...y después d'embarcado, el remo lento,
el duro movimiento de los braços (vs. 1611-12)

o de los remos solamente:

El remo que deciende en fuerça suma
mueve la blanca espuma como argento (vs. 1498-1500)

o incluso, con enfoque inverso, no señala la fuente de propulsión sino el panorama que, impresionísticamente, parece moverse ante los ojos de los pasajeros:

> ...al liviano ...
> arco dava de mano, el qual, bolando,
> atrás yva dexando muros, torres. (vs. 1476-1479)

o se consiguen efectos de aceleración combinando tomas de varios objetos en movimiento y los sonidos correspondientes:

> Quien viera el curso diestro por la clara
> corriente bien jurara a aquellas oras
> que las aguas las proras dividían
> el agua, y la hendían con sonido
> y el rastro yva seguido; luego vieras
> las ondas imitando en el moverse (vs. 1623-1629).

El viaje a través de los Pirineos en pleno invierno también puede concebirse en la misma forma:

> La nieve blanqueava, y las corrientes
> por debaxo de puentes cristalinas
> y por las eladas minas van calladas;
> el ayre las cargadas ramas mueve,
> que'l peso de la nieve las desgaja (vs. 1437-1440).

En general, se trata siempre de la yuxtaposición de dos o tres impresiones sensoriales que, combinadas en la mente del lector (o espectador), producen un efecto determinado, o contribuyen a la narración, sin recurrir específicamente a ella; el oyente o espectador coopera añadiendo a lo presentado algo más, que no está particularmente indicado en forma explícita en la escena, pero que es fácil de inferir por la agrupación de las mismas en una cierta secuencia, calculada para producir esos efectos en la imaginación, tal como indica Eisenstein en su definición de montaje. Esta técnica se presta también para la adecuada expresión de las pasiones, y un ejemplo interesante puede encontrarse en el párrafo en el cual se describe la vuelta de Fernando a la patria, donde espera encontrar a su esposa: la secuencia del regreso podría fácilmente imaginarse en términos visuales cinematográficos, con posibles superposiciones de imágenes para producir el

efecto de rapidez, ansiedad, deseo implícito en las acciones del héroe:

(las galeras)... aportan con corona de lauro a Barcelona; do cumplidos los votos offrecidos y desseos,	(breve presentación de la ceremonia religiosa, ex-votos)
y los grandes tropheos ya repuestos, con movimientos prestos d'allí luego en amoroso fuego todo ardiendo, el duque iva corriendo y no parava.	(primera toma del duque como jinete)
Cathaluña passava, atrás la dexa; ya d'Aragón s'alexa, y en Castilla sin baxar de la silla los pies pone.	(superposiciones panorámicas que señalan el cambio de una región a otra, primer plano del jinete)
El coraçon dispone al alegría que vezina tenía, y reserena su rostro y enagena de sus ojos	(superposición del rostro de la amada)
muerte, daños, enojos, sangre y guerra; con solo amor s'encierra sin respeto, y el amoroso affeto y zelo ardiente	(close-up del rostro del héroe y sus expresiones)

figurado y presente está en la cara (vs. 1695-1713).

Diversas emociones reflejadas en los gestos o la expresión de los ojos de los personajes, fácilmente traducibles al lenguaje visual, pueden observarse en los versos 1503-1505, 1575-1578, 1716-1719.

Incluso podemos encontrar un momento particularmente interesante para nuestro argumento: se trata del pasaje en el cual Severo, a quien el Tormes ha mostrado originalmente la urna maravillosa, se descubre en ella como un personaje más, así como en nuestros días un espectador de un noticioso cinematográfico puede reconocer la propia imagen, captada por la cámara sin que él lo advirtiera:

> Quedó desta figura como elado
> Severo y espantado, viendo el viejo
> que, como si en espejo se mirara,
> en cuerpo, edad y cara eran conformes.
> «¿De qué t'espantas tanto?», dixo el río
> ... ...
> El (Severo) lleno d'alboroço y d'alegría
> sus ojos mantenía de pintura (vs. 1315-1327)

Esta segunda parte de la Égloga ha sido considerada siempre como la menos adecuada para la representación teatral, pero si quisiéramos aceptar las posibilidades cinematográficas que he-

mos señalado, veríamos que podría establecerse un paralelo evidente con la presentación escénica que sugerimos para la primera parte. En una escenificación moderna Nemoroso podría comenzar su descripción de la urna en un proscenio iluminado que se iría oscureciendo a medida que la proyección cinematográfica reemplaza la voz del narrador. Esto se facilitaría por el hecho de que es sólo al principio de esta parte donde existen las reiteradas alusiones tanto al silencioso interlocutor (Salicio), como a los aspectos ecfrásticos, en especial a través de fórmulas como «se veían» o equivalentes, con cuya desaparición la figura del narador es también lentamente desplazada del centro de atención que se dirige al duque de Alba y sus aventuras. Los pastores reaparecen en primer plano en su breve diálogo final (vs. 1829-1885) en el cual concuerdan en confiar al enfermo Albanio a los cuidados del sabio Severo, el cual, luego de que el Tormes le mostró la urna maravillosa, ha sido confirmado en sus poderes extraordinarios. Con la despedida de Salicio y Nemoroso se concluye la acción de un modo esencialmente teatral.

La posible puesta en escena de la Égloga II que hemos sugerido en este trabajo, en la que intervienen elementos de otras artes, en clara violación tanto de la cronología como de los principios que podrían haber regido el concepto que Garcilaso tiene de su propia obra, no tiene otra función que la de poner de relieve la profunda vigencia de aquellos aspectos que a nuestro entender sostienen la unidad de la composición, en particular desde el ángulo del lector que coopera con el poeta. No se pretende de ninguna manera minimizar las razones dadas por la crítica que ha tratado de resolver el problema de la teatralidad de esta obra o el de su unidad. Es innegable que Garcilaso concibió esta composición, quizás de un modo impreciso, como la de una acción dramática, abierta por ende a la recepción visual y auditiva, y así lo comprendió Cervantes. Pero lo pastoril, lo épico y lo dramático recurren a un común denominador, implícito en la teoría horaciana del «ut pictura poesis» que tan fielmente aceptó Garcilaso en otras composiciones: la imaginación visual del lector (y obviamente del poeta) que éste requiere en forma continua, al punto de que —si quisiéramos olvidar por un mo-

mento la cronología y aplicar técnicas modernas— podríamos utilizar en esta representación los elementos de la pantomima, el ballet o el cine sin disminuir el valor de la poesía. Todo esto tiende a reforzar la unidad de la obra, que resultaría así no sólo de los elementos métricos, temáticos o retóricos, cuya importancia es evidentemente fundamental, sino además de su constante apelación a lo visual, concretizable para el posible espectador o simplemente imaginable en el caso del lector.

MARGARITA LEVISI
The Ohio State University

EL PENSAMIENTO HUMANÍSTICO Y SATÍRICO DE TORRES NAHARRO

Si quieres comprender plenamente
la destrucción y la agonía de la
guerra, considera bien a los hombres
que la hacen (Erasmo, *Querela pacis*).

II. SOLDADESCA

Torres Naharro concluye esta comedia con una escena en que los soldados, bisoños y veteranos, acordando sus voces al paso, se ponen en marcha para presentarse a su nuevo caudillo, el papa.

¡Sus, al orden, tres a tres!
Cada cual tome su lança.
¡Sus, sus, sus, al ordenança!
Las grullas en su bolar
por orden las vemos yr;
los pueblos para durar
por orden se han de rregir;
pues ordene su biuir
todo aquel que seso alcança.
¡Sus, sus, sus, al ordenança! (p. 186).[1]

---

[1] Gillet sugiere que Gil Vicente se inspiró en la *Soldadesca* para la última escena de su *Exhortaçao da guerra,* 1513, (Vol. IV, p. 473). Hay un indudable parecido en el desfile final con que se cierran las dos obras, pero creemos que ambos autores se basaron más bien en prácticas militares corrientes: «y después se saldrán [los soldados] *como es vsança* [subrayado nuestro], «se nos advierte en el *Introito* de la *Soldadesca* (p. 146). Además, como se verá por nuestra interpretación, la intención de la «ordenança» en Torres Naharro es diametralmente opuesta a la de Gil Vicente. Bataillon también se muestra

De acuerdo con la opinión casi universalmente aceptada de que la *Soldadesca* es principalmente una obra de graciosos cuadros de costumbres, de folklore militar, escrita con la intención de «arrancar fáciles carcajadas»,[2] la escena a que acabamos de aludir sirve como otra patente prueba de ello. Evidentemente, la gracia popular del *villancico* puede distraer hasta tal punto al lector que le hace olvidar otras funciones aun más fundamentales que aquél tiene en la obra.

Para nosotros, esta canción es una clave muy importante para la comprensión del propósito fundamental de la *Soldadesca*, cuando se tenga en cuenta, específicamente, su relación temática con todos los demás episodios. Comprendidas debidamente esta relación y la intención de cada episodio particular, se nos revela una obra de fisonomía, por lo visto, insospechada hasta ahora, que merece justamente un puesto entre la más notable literatura dramática española.

Es lícito interpretar el *villancico* sencillamente como una convención militar, una «usança» despreocupada que los soldados practican, sin ninguna inferencia intencionada con respecto a

---

escéptico con respecto a esta supuesta imitación, aunque por razones diferentes («Le Torres Naharro de Gillet», p. 162). La *Soldadesca* y todas las demás comedias de Torres Naharro se encuentran en el volumen segundo de la *Propalladia* de Gillet. Tras las citas de todas estas obras indicamos sólo la página. Tras las citas de los poemas que están recogidos en el volumen primero, indicamos el título, el volumen y la página. En todas las referencias a las notas y a las observaciones de Gillet mencionamos el volumen y la página.

[2] La expresión es de Menéndez Pelayo («*Bartolomé de Torres Naharro* y su *Propalladia*», *Obras completas*, vol. 7, p. 343), quien también dice que esta pieza es «divertida por su animación y ligereza cómica» (*Ibid.*, pp. 343-344). Francisco Martínez de la Rosa compara el mundo de la *Soldadesca* con el de los sainetes, elogiando la «verdad y gracia» y «la malicia cómica». Menosprecia todo lo demás («Apéndice sobre la comedia española», *Obras de Martínez de la Rosa*, Madrid, B. A. E., 1962, vol. III, p. 195). «This is a *costumbrismo* that still delights in the unusual...», dice Gillet, aunque después añade: «But it also, by its documentation, announces the close approach of realism in the *Lazarillo de Tormes*» (Vol. IV, p. 507). El paralelo con esta obra maestra nos resulta muy sugestivo. A lo largo de los estudios sobre la *Soldadesca* y la *Tinellaria* sugerimos correspondencias episódicas, temáticas y psicológicas entre estas obras y la literatura picaresca posterior. Al concluir con el estudio de la *Tinellaria* sugerimos algunas conclusiones sobre esta interesante relación.

los sucesos precedentes. También se puede comprender como una expresión sugestiva de la manera peculiar y perversa de concebir aquéllos el orden en la sociedad y en el individuo. Por fin, puede tratarse de una consciente verbalización de una actitud descarada y cínica en extremo, a pesar de toda la gracia de los versos. Considerando a los individuos que componen este ejército, creemos que todas estas actitudes están presentes. Lo más importante, sin embargo, es observar que los versos del *villancico,* particularmente en los que se presume exaltar el orden cívico («los pueblos para durar por orden se han de rregir») y el ordenado vivir del individuo («pues ordene su biuir todo aquel que seso alcança»), interpretados de cualquier modo, representan un contraste penosamente irónico con respecto a todos los sucesos anteriores. Las palabras «orden», «seso», etc. en boca de los desordenados y cínicos soldados, cuando menos, chocan la sensibilidad y la inteligencia del lector o del público como un enorme ultraje que provoca una reacción de incredulidad indignada. Por nuestra mente pasan súbitamente, uno por uno, todos los terribles desafueros perpetrados por los mercenarios: ¿¡orden, seso!?

Jornada primera: Los organizadores del ejército.

Muy sugestivamente, ya en los primeros versos de la comedia el autor nos invita a examinar las razones que motivan el deseo de incorporarse al ejército. De manera muy ingeniosa, muestra cómo el desocupado soldado Guzmán pondera las varias posibilidades de sustentar su vida, sin que se le ocurra nunca el pensamiento de un empleo honesto.[3] En él hay una inclinación cri-

---

[3] Guzmán se queja de que:

no halláis a quién seruir,
ni siquiera vn mal partido.
¡Gran dolor,
vn hombre tan seruidor
que no halle vn pan que coma! (p. 147).

En palabras parecidas se lamenta Torres Naharro de su propia mala suerte en la búsqueda de un empleo apropiado, con lo cual,

minal preexistente en búsqueda de desahogo apropiado, por medio de lo ilícito e inmoral. Del crimen lo disuade tan sólo la vigilancia asidua de la justicia:

que este barrichelo
no pára noche ni día (p. 147).

Se nos sugiere que los corchetes le vigilan con tanto ahinco, porque conocen harto bien su actividad criminal. La referencia de Guzmán a los establecimientos penales de Roma, «oy en Torre Sabela, mañana en Torre de Nona» (p. 147), no dejan lugar a dudas sobre esto. Encontrando así el paso cerrado en una zona de maleabilidad, Guzmán empieza a explorar alternativas adecuadas en otras, que prometan fácil ganancia y que no conlleven el riesgo de la mazmorra. Sólo teniendo muy presente esta disposición del personaje para el crimen, se puede apreciar plenamente la mordacidad satírica del autor, cuando hace que al maleante le pasen súbitamente por la cabeza «las clerezías... los beneficios... las calongías» (p. 148). La sátira traspasa así lo personal y transitorio, para abarcar lo general y permanente, porque sugiere la sospecha sobre la moralidad de todos los privilegiados con «clerezías... beneficios, etc.» Se trata de una manera típica en Torres Naharro de implicar lo universal por medio de la crítica a lo particular. Guzmán se da cuenta, a la postre, que su deseo no es realizable, porque, como constata desilusionado, «todos los beneficios han desparescido» (p. 148). Éste nos parece un rasgo de malicia propiamente quevedesca: repartiéndose los beneficios eclesiásticos tan pródigamente, ¿cómo es posible que quedara alguno? Guzmán concluye que la única alternativa, atractiva siempre para él, es el ejército:

en la guerra, pese a tal,
valen al hombre las manos
y nunca falta un real
y es seruido de villanos (p. 148).

---

sin embargo, no era ninguna excepción en Roma, donde en medio del extravagante desperdicio, había mucha carencia: «toda mi vida siervo, ordinariamente pobre» (*Prohemio*, vol. I, p. 141). Sin embargo, nos resulta desacertada la sugerencia de Gillet, según la cual el autor se identificaría con el personaje Guzmán (Vol. IV, p. 237-238). Elaboramos nuestra objeción más adelante.

Queremos subrayar que la intención principal de todo el monólogo de Guzmán es sugerir al público la conclusión de que el servicio mercenario en el ejército responde a la misma motivación inmoral que produce también la notoria corrupción eclesiástica y los crímenes comunes de la calle: engaño, robo, explotación, parasitismo...

Desgraciadamente para Guzmán, «sobra la paz por la tierra» (p. 148). Sí, hay guerras —¡cómo podrían faltar!—, pero ya «no son más del tiempo loco» (p. 148) del papa Alejandro VI y su hijo César Borgia:

los soldados no medramos
sino la guerra en la mano;
con razón la deseamos
como pobres el verano (p. 148).

... ...

¿por qué no vino la landre
por mí y por quantos perdimos
aquel tiempo de Alexandre?
Desdichados,
que por los nuestros peccados
se lleuó Dios su camino
al padre de los soldados,
el buen Duque Valentino (pp. 148-149).[4]

---

[4] De sus experiencias con César Borgia, Guzmán también narra los siguientes:

Que holgaua
quando yo le acompañaua
las noches más sin abrigo:
tanto de mí se preciaua,
que sólo se yua comigo.
¡O, qué humano!
¡Qué señor, qué cortesano,
qué liberal y cortés! (p. 149).

Para Gillet, este es un trozo autobiográfico: Torres Naharro, soldado en Italia y admirador de César Borgia (Vol. IV, pp. 235-238). Esta opinión no se sustenta en ninguna prueba concreta y, lo que es más, todo el contexto de la comedia la rechaza categóricamente, La admiración de Guzmán por el hijo de Alejandro VI es lógica y explícitamente explicada en el texto:

Me ponía en esta mano
veinte ducados al mes (p. 149).

Se debe prestar mucha atención a este lamento por aquellas «espléndidas guerras del pasado», porque con ello el autor quiere que nos percatemos de la inevitable, lógica relación entre la prosperidad del maleante y la catastrófica situación del país en general. Sin embargo, con suprema ironía, en las escenas sucesivas el autor nos muestra que Guzmán no tiene razón alguna de estar nostálgico por el pasado. El tiempo actual no le va en zaga a la época de Alejandro VI en absoluto, en ningún aspecto lamentable. Es así obvio que la *Soldadesca*, además de ser una condena general de la mentalidad bélica y de los desafueros soldadescos, es simultánea y más específicamente una crítica al belicismo y a la política inmoral del Papa Julio II. Nos parece evidente que toda la acción se sitúa en el papado de éste (1503-1513), porque Guzmán añora el tiempo de Alejandro VI (1492-1503). De desarrollarse los episodios dramatizados en la comedia en la época de León X (1513-1521), sería absolutamente inconcebible que Guzmán no lamentara la muerte de Julio II, tan notorio en toda Europa entonces, precisamente por su lamentable entusiasmo por las aviesas relaciones diplomáticas y por la solución militar

---

El mercenario no puede menos de tener gratos recuerdos del notorio capitán de mercenarios, quien sabía compensar adecuadamente a sus cohortes. Para Torres Naharro, en cambio, César Borgia sólo podía ser el hombre que «mantenía los haraganes y vagamundos», como se dice en *La lozana andaluza*, que Gillet mismo cita (Vol. III, p. 399). Reproducimos también la siguiente observación de este crítico: «The Catholic Sovereigns exclaimed at this 'onbre lleno de tantas maldades e que de tantos daños y diformidades fue causa en la Yglesia, tan deservidor y enemigo de Dios e nuestro» *(Ibid.)*. En vista del hecho de que Gillet reconoce también que «Guzmán's opinion must emphasize to us the cynically selfish attitude of the soldier of fortune» (Vol. III, p. 398), ¿cómo se explica la siguiente observación, totalmente contradictoria? «This praise del tiempo de Alejandro VI, as well as that of Cesar Borgia, may have from Torres Naharro, indeed, it may have been almost sincere» *(Ibid.)*. Todo lo que Guzmán representa es antitético a la personalidad, a las ideas y al modo de sentir de Torres Naharro, según se colige de sus obras. Bataillon también se opone con vigor a la sugerencia de Gillet: «Mais on ne voit pas dans la première [*Soldadesca*], de figure de soldat qui ait apparence d' *autorretrato*» («Le Torres Naharro de Gillet», p. 157). En *Dulce bellum inexpertis* Erasmo observa que el aparato militar prospera más que nunca cuando el estado se encuentra en crisis. (*Opera Omnia*, Tomo II, p. 964). Guzmán ilustra magníficamente esta aseveración.

de todo desacuerdo.[5] Recuérdese además que para Torres Naharro, Julio II era el individuo quizá más responsable de la corrupción, inmoralidad y violencia de ese tiempo, como hemos ya indicado en el capítulo anterior. ¿Dejaría Torres Naharro pasar una ocasión tan extraordinaria como le ofrecía el asunto de la *Soldadesca* para zaherir al aborrecido, falso «Padre Espiritual» de la religión cristiana? En efecto, más abajo sugerimos que la intención de criticar este blanco específico era la verdadera inspiración de la *Soldadesca*. Por lo que acabamos de decir, es también muy importante comprender que el autor quiere retratar los personajes de esta comedia como un fenómeno natural, lógico de esa época específica. La inclinación al crimen puede preexistir, por varias razones, como hemos visto en Guzmán, pero la inmoralidad y la corrupción en los más altos ámbitos religiosos y políticos la propician y la estimulan con su ejemplo. En este contexto de la comedia, incluso la queja de Guzmán sobre la precaria situación económica, que le hace imposible encontrar empleo, representa en efecto una crítica personal del autor contra una sociedad que no quiere canalizar las energías del individuo hacia fines honestos, personal y socialmente provechosos. Es así que, en definitiva, la conducta de los mercenarios, sancionada por el papa viene a representar el retrato psicológico y moral de éste: «de tal palo tal astilla». A veces, el autor indica en las personalidades desordenadas de los mercenarios, vicios, prácticas inmorales y debilidades, atribuibles de manera muy específica a Julio II, porque aparentemente consideraba oportuno asegurarse de que el retrato apareciera con incisión y claridad ante el público.

Apenas expresa Guzmán su nostalgia por las guerras pasadas, el autor, con extraordinaria ingeniosidad, hace intervenir al Capitán con una perfecta solución para su camarada:

> Pues ora ¿qué me daréis
> si yo os de una buena nueua?

---

[5] Bataillon cree que en la *Soldadesca* hay referencias a hechos políticos ocurridos en 1614, es decir en la época de León X. («Le Torres Naharro de Gillet», p. 162). La vaguedad de estas referencias no permite, según nosotros, asegurar que esto sea así.

el Papa mandó por mí
y hame dado esta conduta;
y al presente
me ha mandado expresamente,
porque no pudo ser antes,
que haga de buena gente
hasta quenientos infantes.
Si se aurán,
seréis, hermano Guzmán,
sin que más os lo supplique,
vos mi sotacapitán (p. 150).

El honor que el Capitán quiere otorgar a Guzmán se debe, presumiblemente, al renombre que éste tiene de soldado valiente:

ya sé que por vuestra mano
cresce la fama española (p. 151).

Excusado es decir que Guzmán acepta con entusiasmo la propuesta, asegurando al Capitán que lo mueven a ello tan sólo motivaciones desinteresadas y la afición que tiene por él:

yo quiero, por vuestro amor
seruiros de voluntad (p. 151).

Estando en ello, sin embargo, no se le olvida mencionar, menos sutilmente de lo que él cree, sus prendas de soldado, veterano de batallas gloriosas. Esta fanfarronería tiene su razón principal en la venalidad, en el deseo codicioso de una mejor soldada y en esto creemos difiere de la figura clásica del fanfarrón, cuya característica más destacada es la vanidad. Este cambio de énfasis en Torres Naharro nos parece significativo, porque, según venimos interpretando su obra, sus personajes tienen la función de hacernos pensar más que de hacernos reír. Más adelante elaboramos más en detalle esta opinión, tan contraria a las de la crítica anterior.

Claro, también el Capitán asegura que sus intenciones son las mejores, las más altruistas:

porque d'esta compañía
yo no quiero más del nombre.
Los dineros,
partildos los compañeros
y aued con ellos plazer,

que pues que sois caualleros,
ya me dareís de comer (p. 151).

No sólo no le interesa el dinero al Capitán, sino que, para dar incontrovertible prueba de ello, está dispuesto a ponerse completamente a la merced de la generosidad de sus subordinados. La raposa de Esopo tiene en el Capitán un discípulo brillante. El recuerdo de la astucia en las famosas fábulas no es fortuito, porque toda la *Soldadesca*, en varios aspectos, invita al paralelo. Con esto queremos, en efecto, subrayar que los personajes de Torres Naharro se distinguen por el sutil juego psicológico que mantienen entre sí, hecho que todos los críticos que hemos leído tienden a ignorar por completo e, indudablemente, se debe esto a la primera impresión que deja la obra de Torres Naharro de una expresión estilística casi ingenua y de unos personajes tan rígidos como las tallas medievales. No negamos que, ocasionalmente, las acciones y las motivaciones de los personajes se nos presentan con una obviedad tan chabacana que es reminiscente de la *commedia dell'arte*, pero es también cierto que el mundo dramático del autor extremeño está con frecuencia en muy agitado movimiento, precisamente porque lo motivan complejas y, a veces, muy angustiosas pasiones.

En el oído del lector resuenan todavía las solemnes proclamaciones del Capitán: «pues entre nos es ansí que la verdad se executa» (p. 150), cuando, al ausentarse Guzmán, aquél confía a su criado Tristán:

Dexa andar
ayúdenos a juntar
una vez la compañía,
que después en el pagar
perderá la fantasía (p. 152).

El Capitán desprecia intensamente a Guzmán, pero le habla de manera melíflua, porque lo considera útil para su provecho personal, con todo lo cual nos ofrece una gráfica prueba de su inmensa hipocresía:

Yo sé muy bien conoscer
los soldados virtuosos,
y sé lo que an menester

estos Guzmanes brauosos,
muy peynados,
presumiendo de esforçados
y siruiendo por antojos;
pues con cada tres ducados
les quiero quebrar los ojos (pp. 152-153).

Es cierto que Guzmán presume falsamente de linaje distinguido: «haze del cauallero» (p. 152) y que todos parecen saberlo:

Su padre fué un açacan,
y él ha sido un melcochero[6] (p. 152),

pero para el Capitán, más que motivo de burla, esta ostentación viene a ofrecérsele como otro punto convenientemente vulnerable de la víctima intencionada.

Con franqueza descarada, el Capitán dice a Tristán, su criado de confianza, que su única razón para organizar el ejército del papa es su propio oportunismo:

Mi pensar
ha de ser en procurar
de mejorar esta capa;
que suelen poco durar
aquestas guerras del Papa (p. 153).

Con Tristán se regodea así del grandioso plan que acaban de tramar con respecto a los futuros reclutas:

Ya diremos
que a quien passa les daremos
cada cinco o seis carlines;
pero después bien sabremos
embiallos para ruines (p. 153).

Lo más interesante de estos pasajes nos parece el obvio sarcasmo con que el Capitán habla de «aquestas guerras del Papa que

---

[6] Como se ve, los españoles mismos se burlaban de los alardes vacíos y de la ostentación en el traje de sus camaradas. En este último aspecto es gráfica la descripción que hace el duque de Estrada, soldado y aventurero por toda Europa, de un pelotón de soldados españoles: «bosque de plumas, porque todos las llevaban... y de tantos colores que parecíamos jaula grande de papagayos» (Citado por Carlos Pereyra, «Soldadesca y picaresca», *BBMP*, 1927, IX, p. 358). La tradición continuaba vigente en tiempos de Cervantes, como se puede ver en el conocido episodio de Vicente de la Roca en el *Quijote*.

suelen poco durar», porque él quisiera, naturalmente, que fueran siempre lo más largas posible. Sin embargo, el lector familiarizado con la historia del papado comprende en estos versos una muy mordaz referencia satírica del autor a los frecuentes y caprichosos cambios en los planes políticos del papa Julio II, que le hacían firmar y quebrar alianzas de continuo, con la consecuente inevitabilidad de muchas y breves guerras. Recuérdense, por ejemplo, las frívolas y siempre cambiantes relaciones que este pontífice mantuvo con Venecia, Francia, Bologna, Ferrara, España, etc., tan fiel y convincentemente documentadas en *La Storia d'Italia* del famoso historiador Guicciardini, contemporáneo de Julio II.[7] Note el lector que el Capitán no puede referirse con su afirmación ni al papa Alejandro VI, ya muerto, ni al sucesor de Julio II, León X, quien era, especialmente en su primera época, relativamente hablando, un papa pacífico. Todos estos hechos confirman sólidamente nuestra hipótesis de que la *Soldadesca* se escribió con el «Terrible Papa» en la mente del autor.

También es importante notar en las palabras del Capitán la convicción cínica de que su conducta inmoral tan sólo se está acomodando a la realidad que imponen esas guerras del papa, fértil ocasión para toda maldad. Hemos ya sugerido que el autor quiere, como intención principal de la comedia, destacar fuertemente la responsabilidad del «Padre Espiritual» por los crímenes de sus «hijos», a quienes él mismo indujo a cometerlos.[8]

---

[7] Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia* (Bari: Laterza, ed. C. Panigada, 1929), Vols. II y III. Recordamos al lector también estos versos de Torres Naharro, en que alude al mismo problema:

De Roma no sé qué diga,
sino que por mar y tierra
cada día ay nueva guerra,
nueva paz y nueva liga (*Jacinta*, p. 357).

Por fin, léase esta interesante observación de Francesco Vettori, hecha a Machiavelli: «et considero che imperatori ha sopportati questa misera Roma che già fece tremare il mondo, et che non è suta maraviglia habbi anchora tollerati dua pontefici della qualità sono suti e passati [Alejandro VI y Julio II] (Niccolò Machiavelli, *Lettere*, Milano, Feltrineri, 1961, p. 299).

[8] Es bien sabido que Erasmo imputa especialmente a los caudillos militares y políticos el total abandono de la moral y del espíritu cristiano en el ejército:

No se piense que Guzmán es una víctima inerme del burdo engaño que está tramando el Capitán, porque, con el olfato seguro del truhán por toda maldad, sabe de antemano qué intenciones se cobijan en la cabeza de éste. Así, él también tiene planes, totalmente elaborados, para dar jaque-mate en ocasión oportuna al presumido engañador. La ingenuidad que finge es, por el momento, el arma más eficaz para que el Capitán siga estando desprevenido.

La agudeza con que Torres Naharro analiza en estos pasajes la psicología del embaucador y el acierto artístico con que recrea este ambiente de mutuas sospechas y engaños no desmerecen en absoluto una equiparación favorable con el mundo engañoso de la *Celestina*, excluyendo, claro está, la mucho más particularizada y compleja personalidad de la famosa tercera. Los personajes de la *Soldadesca* también parecen preludiar, en varios aspectos importantes, a los protagonistas de la literatura pica-

---

> «la guera es tan depravada, que los más feroces criminales son los que mejor la practican... Los Papas olvidan todo esto para entregarse a ella con entusiasmo; algunos de ellos, ancianos ya, se lanzan en su torbellino con juvenil ardor, no sienten la fatiga, no lloran los gastos, nada les detiene para trastornar a su capricho la religión, la paz, la ley, la tranquilidad» (*Elogio de la locura*, Clérigo, p. 88).

Note el lector que hay en este pasaje una referencia específica a Julio II. En *Querela pacis* habla de las hinchadas bolsas de los capitanes, a costa del pueblo (en *Quellen zur Geschichte des Humanismus und der Reformation in Faksimile—Ausgaben*, Bernhard Wendt, München, S. A. Band I, p. 43). En *Dulce bellum inexpertis* declara que de todos los soldados, los más salvajes son los capitanes (*Opera omnia*, tomo II, p. 962).

Así describe Guzmán de Alfarache un encuentro con el truhanesco capitán:

> el capitán vino a visitarme a la posada... y con palabras y promesas honrosas me dejó contento a toda satisfacción.
>
> Tal fuerza tiene la elocuencia que, como los caballos dejan gobernarse de los buenos frenos, así a las iras de los hombres, las razones comedidas son poderosas a trocar las voluntades... Aunque yo estuviera resuelto en dejarlo, su oración me persuadiera en quedarme... Llevan los tales la voz en el servicio de su rey, pero las obras enderezadas para sí (Alemán, *Guzmán de Alfarache*, pp. 332-333 en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1946). Para todas las citas de las novelas picarescas nos servimos de esta edición).

resca, de inminente aparición en España. Este aspecto de la comedia, extrañamente todavía no estudiado por los críticos y de gran importancia para la historia literaria, según nuestra opinión, volvemos a considerarlo con más detenimiento más adelante.

Falta un atambor experimentado, imaginativo y vocinglero, cebo esencial para reclutar a la gente. Se encuentra sin mucha tardanza o dificultad, aunque no sin el inevitable regateo sobre el precio y los acostumbrados juramentos de mutua lealtad y «nobles» intenciones, que todo este mundo apicarado suele complacerse en ostentar:

> Sí, señor, siempre deseo
> hazer plazer a los buenos (p. 154).

Todo está así en su punto para ir en busca de los ruines y para atrapar a los ingenuos.

Jornada segunda: Los reclutas.

En la jornada anterior el autor dejó al descubierto la personalidad, en sus aspectos esenciales, y las motivaciones de los que encabezan la jerarquía soldadesca. Ahora considera oportuno mostrarnos las que caracterizan a los subordinados, a los miembros rasos del ejército.

> Atambor: ¡Sus, señores compañeros,
> soldados de Papa Juan!
> ¿Quién querrá tomar dineros?
> A Pozo Blanco se dan:
> tres ducados
> a los pláticos soldados
> y diestros en rrenegar,
> y a los bisoños onrrados
> dos y medio y el tragar (p. 155).

Veterano de muchos ejércitos mercenarios, el Atambor, en realidad, no se burla, sino que engaña con la verdad, sabiendo muy bien que las cualidades más abominables aventajan con más seguridad en la guerra y que, según el perverso código de los mercenarios, se honra menos «a los buenos que a los rruines»

(p. 155). Se debe interpretar a esta luz también el verso: «soldados de Papa Juan». Gillet observa que Torres Naharro se refiere con toda probabilidad al papa Juan XXIII:

> Warlike... first a corsair, then anti-pope (1410-1415), seems to be the only one who might be prominently associated with soldiers. Incidentally, he was dropped from the list of popes in 1947. John XXIII is known to have organized a solid papal army under the best mercenary chiefs.[9]

A base de esta información, históricamente exacta, el crítico después sugiere la siguiente interpretación: «*Soldados de Papa Juan,* here, of course, used ironically, should be taken to mean *soldados muy ancianos, muy pláticos*».[10] Para nosotros, en cambio, el acumen satírico del verso consiste en la equiparación de los mercenarios en perspectiva de Julio II con los de Juan XXIII, con lo cual, en efecto, se identifica la muy notoria piratería del antipapa del siglo xv con la del papa actual.

A la llamada del Atambor, acude primero Mendoça, fanfarrón del modo más flagrante. Así exalta sus dotes militares, seguramente confiado en que se las premien con un alto salario, que, según él, se merecen:

> Y aquesta disposición,
> cabello, garbo y cintura,
> ¿parescete que es rrazón
> pasar por essa mesura? (p. 155).

El Atambor, muy experimentado en las cosas y en los hombres del ejército, como ya hemos dicho, expresa su escepticismo con respecto a la aptitud de este soldado narcisista y jactancioso en la batalla:

> primero miraréis
> vuestro nombre y cabello (p. 155).

La mayoría de los críticos piensan correctamente que la influencia de la literatura anterior no es decisiva en la aparición de

---

[9] Vol. III, p. 414.
[10] *Ibid.*, p. 415.

este tipo en las obras del Renacimiento. Plauto y Terencio sirvieron sin duda de inspiración y es cierto que todos los fanfarrones de las literaturas modernas guardan estrecha relación con los creados por los dramaturgos latinos. Sin embargo, es también seguro que cada época en la historia tiene sus propios representantes vivos, de carne y hueso, como se suele decir, a quienes específicamente retrata el escritor, su contemporáneo.[11] Puede así darse fácilmente el caso de que la influencia literaria sea más bien insignificante o hasta inexistente en el empleo de este tipo literario, aunque ya consagrado por una tradición milenaria. Creemos que éste es exactamente el caso de Torres Naharro, quien, al introducir sus personajes fanfarrones, pudo inspirarse, simultáneamente, en Pyrgopolynices y Thraso, pero de manera muy marginal. A éstos no necesitaba nuestro autor, en realidad, porque la vida cotidiana le ofrecía abundantes modelos y mucho más auténticos, a causa de sus peculiares debilidades y ruindades, determinadas por el específico ambiente histórico en que se movían. Este apego fiel a la realidad cotidiana, exactamente observada, es lo que en definitiva constituye la *comedia a noticia*, de que nos habla el autor: «A noticia s'entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad» (*Prohemio*, vol. I, p. 143). El lector recuerda que ésta se distingue —en opinión de Torres Naharro— de la *comedia a fantasía*: «de cosa fantástiga o fingida, que ten-

---

[11] Para el problema del soldado fanfarrón español en Italia véanse los siguientes estudios: Benedetto Croce, *La Spagna nella letteratura italiana durante la Rinascenza* (Bari: Laterza, 1968); J. W. Crawford, «The Braggart Soldier», *Romanic Review*, Vol. II, 1911, pp. 186-208; Daniel C. Boughner, *The Braggart in the Renaissance Comedy* (Mineapolis: University of Minnesota Press, 1954 ,pp. 21-32); y especialmente María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, XI, 1957, pp. 268-291. Para apreciar la actitud negativa hacia los mercenarios, fanfarrones o no, entre los contemporáneos de Torres Naharro, son imprescindibles: *L'arte della guerra, Il Principe* y *La Storia di Firenze* de Maquiavelo; *De la insolidaridad de Europa* de Luis Vives y, naturalmente, las muchas obras de Erasmo, en que se reitera con gran insistencia el tema: *Querela pacis, Dulce bellum inexpertis, Funus, Charon, Institutio principis christiani, Militis et Carthusiani, Militaria*, etc. Hay varias otras obras de este humanista en que se satirizan los modernos Thrasos, sus palabrerías, indumentaria, etc. Véase, por ejemplo, *De rebus ac vocabulis, Opera Omnia*, tomo I, p. 822.

ga color de verdad aunque no lo sea» *(Ibid.)*. Esta última afirmación tiene un sonido muy aristotélico: la poesía no necesita ser verdad, pero debe tener apariencia de ella. Sin embargo, la preocupación misma que Torres Naharro revela con respecto a la validez de las dos verdades, poética e histórica, en sus comedias, nos parece típica de un autor todavía no familiarizado con la *Poética* del estagirita. Esto no es nada extraño, si se considera el tiempo en que escribía. La distinción que Torres Naharro hace entre los dos tipos de comedias nos resulta de importancia desdeñable para el aprecio de su arte. Benedetto Croce dice muy a propósito: «distinzione di realismo e d'idealismo, che come non è propia per le opere poetiche in generale, così neppure auita molto per intendere le sue».[12] La historia, el hecho concreto de la vida cotidiana, utilizable con fines poéticos, adquiere el valor exclusivo de verdad poética, independientemente de su fidelidad a la realidad observada. Citemos este interesante juicio de Ricardo Gullón sobre algunos personajes históricos en los *Episodios nacionales* de Galdós: «dan a la novela consistencia peculiar, historizándola, y a la vez se alteran al convertirse en figuras de ficción, moviéndose en un espacio que por muy impregnado que esté de historia no es ya histórico sino novelesco».[13] Como en Galdós, eso sí, la realidad histórica y cotidiana en las *comedias a noticia* es un reflejo seguro de la gran preocupación del autor por los problemas del momento. Sin embargo, añadamos pronto que hasta en las *comedias a fantasía* Torres Naharro no se aleja nunca de la problemática social e individual de su mundo contemporáneo. J. Alborg observa bien que «En esencia, pues, la obra dramática de Torres Naharro queda encerrada, tanto en una como en otra de sus vertientes, dentro de los cánones genéricos del realismo».[14] Nos parece oportuno reproducir también la siguiente opinión del mismo crítico:

---

[12] «*La Propalladia* de Torres Naharro», *Quaderni della critica*, Vol. V, Núm. 15, 1949, pp. 84-85.

[13] «La historia como materia novelable», en *Benito Pérez Galdós, el escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, ed. D. Rogers, 1973), p. 404.

[14] *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1970), vol. I, p. 674. Nos parece obvio que la inspiración del realismo de Torres

> De los ejemplos, que el autor escoge entre sus propias obras, puede advertirse que más que de una oposición entre realismo y fantasía se trata de diferencias en la complicación del hilo argumental: las comedias «a noticia» son preferentemente sencillos cuadros de costumbres en los que la verdad del ambiente o de los personajes lo es todo; mientras que en las «a fantasía» existe una mayor intriga anecdótica, un suceso más «novelesco», diríamos, en cuyo desarrollo y solución descansa el verdadero interés dramático de la pieza.[15]

Esta distinción entre los dos tipos de comedias nos resulta exacta, pero se debe advertir que las diferencias están determinadas precisamente por la decisión inicial del autor de servirse de los hechos observados con exclusividad o de entremezclarlos con los inventados por él mismo.

De que Torres Naharro pensaba en individuos históricamente auténticos para crear sus personajes fanfarrones nos lo prueban ampliamente documentos fehacientes sobre la presencia del ejército español en Italia, como también las obras literarias y dramáticas italianas del siglo XVI.[16] En cuanto a éstas, que con gran frecuencia se complacen en destacar la ridiculez del jactancioso soldado español —indudablemente por ser ésta la única venganza que el italiano podía permitirse entonces contra el invasor extranjero[17]— es interesante observar que, con una excepción

---

Naharro se encuentra principalmente en su fervorosa preocupación con el estado precario del mundo en que vivía. Las comedias realistas italianas, como lo ha observado ya Menéndez Pelayo (*Obras completas*, vol. 7, p. 340-342), sólo podían servir de influencia concomitante o secundaria. Pilade Mazzei que estudió en detalle el débito de Torres Naharro a las comedias italianas, encontrando «non pochi spunti, episodi, figure, argomenti, etc...» coincidentes, concluye, no obstante: «Schiavo però non fu di nessuno» (*Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922, p. 122). En un estudio más reciente, John V. Falconieri observa: «Torres Naharro no imitó a los italianos, sino que se unió a ellos en la resurrección de temas clásicos y en el desarrollo del arte teatral» (*Hispanófila*, Vol. I, 1957, p. 40). Reiteramos nuestra observación hecha arriba, subrayando que la vida misma era siempre la maestra favorita y más influyente para Torres Naharro. A pesar de todas las fuentes italianas, clásicas, etc., el extremeño nos impresiona decididamente como uno de los escritores menos «literarios» que conocemos.

15 *Historia de la literatura española*, Vol. I, pp. 673-674.

16 Véase nota 11.

17 Lo ha sugerido ya Crawford, «The Braggart Soldier», p. 189.

conocida,[18] todas ellas son posteriores a la comedia de Torres Naharro. ¿Llegó a ser ésta, irónicamente en cierto sentido, una inspiración, un modelo significativo para aquéllas? Muy a propósito, María Rosa Lida observa lo siguiente:

> La irónica situación de satirizar a un pueblo valiéndose de su propia literatura tampoco tiene nada de excepcional: los comediógrafos franceses del siglo XVI, en las mismas comedias italianas que saquean, contrastan los vicios italianos con la sólida virtud francesa... y, para dar un caso mucho más conocido, los reproches de idolatría, sensualidad, rebeldía y contumacia que los profetas dirigieron contra Israel se convirtieron, en manos de los escritores eclesiásticos, en armas para la polémica anti-judáica.[19]

Nos parece sugestivo agregar también el caso de Bartolomé de Las Casas y la famosa *leyenda negra* y el del *Quijote* y Montesquieu,[20] como confirmación adicional de esta atinada observación.

Queremos detenernos un poco en las posibles razones que impulsaron a Torres Naharro a servirse de mercenarios específicamente españoles, como personajes de su comedia. Hay que observar, ante todo, que éstos representaban una trágica y frecuente realidad en las guerras de Italia. Su crueldad y ferocidad llegaron a ser axiomáticas entre el pueblo.[21] Es así natural que

---

[18] Boughner dice que *I due Felici rivali* (1513) de Jacopo Nardi es la primera comedia italiana en que figura el *miles gloriosus*, pero que no es de nacionalidad española (*The Braggart in Renaissance Comedy*, pp. 33-34).

[19] «El fanfarrón en la literatura del Renacimiento», p. 274.

[20] «Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres» (Montesquieu, *Lettres persanes*, París, Garnier, 1960, p. 167).

[21] Recuerde el lector el temor de los venecianos y de los italianos en general al ejército español de don Ramón Cardona. El saqueo de Prato, según lo describe Guicciardini, es otro buen ejemplo de ello (*Storia d'Italia*, vol. III, libro XI, p. 229). Son de Luis Vives estas observaciones:

> El soldado español a ningún otro cede en bellaquería, en descaro, en atrocidad de palabra y de obra, no sé si por una tan continuada serie de victorias. Por ello, yo no dudo que se portaron violenta y desapoderamente, y que perpetraron hazañas copiosas feas y abominables, en especial cuando se les difería la soldada y a la postre, muy a duras penas, les era satisfecha,

nuestro autor quisiera reproducir esta situación alarmante, censurando la conducta criminal de sus compatriotas, precisamente porque, como español, sintiera una particular necesidad de hacerlo. Añádase a esto el hecho de que la psicología del español, como también su manera de manifestarla en acción y lenguaje, eran para Torres Naharro lo que mejor conocía y que, por eso, las consideraba como materia naturalmente apta para su obra. De ahí la sátira de rasgos típicamente nacionales en la *Soldadesca* que no reflejan en absoluto una falta de solidaridad patriótica, sino más bien las restricciones y las reservas mentales que al autor imponía su conciencia aguda y profundamente cristiana. Hemos ya dicho en el capítulo anterior que es grave error imputar a Torres Naharro una no meditada patriotería, como piensa Gillet.[22] En definitiva, creemos que a nuestro autor, como a Erasmo y como más tarde a Luis Vives,[23] preocupaba principalmente el lamentable fenómeno del soldado mercenario, en sí y por sí, como síntoma claro de la total ausencia de principios éticos y de sentimientos cristianos en la escena política de la Europa contemporánea. Es así que la intención de Torres Naharro, al satirizar los soldados españoles, es muy diferente de la que motivaba a los escritores italianos. Éstos, en la mayoría de los casos, tan sólo expresaban sus actitudes xenofóbicas, también muy comprensibles, por cierto.

A pesar de la considerable anquilosis del tipo literario del soldado fanfarrón, el escritor de verdadero genio comúnmente

---

porque no había de dónde, y ellos harto lo veían. Esos abusos coméntenlos ellos no con mucha desgaña, viéndose obligados a cobrar de los vencidos y aun, algunas veces, de los aliados. Por todas estas causas, concitaron en Italia y en algunas otras naciones un odio feroz contra su príncipe y contra todo nombre español. (*De la insolaridad de Europa*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, tomo II, p. 47).

Otros ejemplos gráficos se pueden ver en Gillet, vol. III, p. 434.

22 Vol. IV, p. 426.

23 En el pasaje reproducido en la nota 21, Vives zahiere con énfasis particular al soldado español, pero es importante recordar también estas palabras introductorias: «Hay que decir previamente que todos los soldados son enojadizos, altaneros y el colmo del descomedimiento. ¿Qué soldado puede sufrirlo su propio padre? (*De la insolaridad de Europa*, p. 47).

sabe destacar nuevas facetas interesantes en él. Recuerde el lector a Vicente de la Roca del *Quijote,* por ejemplo, o al patéticamente enamorado soldado de *La guarda cuidadosa* o quizás algunas de las cien maneras de perder Valle-Inclán su mano izquierda.[24] Los ejemplos se podrían multiplicar, claro. Torres Naharro, que es, hasta su tiempo, uno de los escritores españoles más preocupados por las malas inclinaciones del hombre, no podía interesarse tan sólo en la bufonería superficial del personaje literario. Por eso, basándose más bien en la realidad, nos muestra cómo detrás del gracejo aparentemente inocuo de Mendoça se ocultan designios turbios y faltos de toda gracia. A diferencia de un «lindo D. Diego», cuya única razón de ser es la gratificación de su patético narcisismo, Mendoça emplea muy conscientemente sus jactancias, como posible salvoconducto a la antecámara de sus superiores, con la implícita garantía que este privilegio conlleva: parasitismo. Mendoça es un frecuentador crónico de campamentos, que se sirve de su fanfarronería como instrumento para barajar las míseras vidas de los inermes reclutas. Como prueba preliminar de su utilidad, aconseja al Atambor:

> Pues conuiene,
> que si alguno déstos [bisoños] vyene,
> vos les habléis a su guisa,
> y sacalle eis quanto tiene
> debaxo de la camisa (p. 156).

Recordamos al lector que en la creación de Guzmán, otro soldado fanfarrón, aunque en sentido algo diferente, el autor revela preocupaciones que también traspasan lo superficial y lo meramente convencional literario.

Víctimas ingenuas e indefensas para las tretas explotadoras no escasean en el mundo. El autor quiere destacar muy explícitamente este hecho en la *Soldadesca.* Los críticos que aprecian esta comedia principalmente por lo que ellos consideran folklore, evidentemente no se percatan del propósito específico del autor

---

[24] Véase: Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán* (Buenos Aires: Austral, 1948), pp. 48-56.

de mostrarnos cómo el ejército mercenario llega a ser el inevitable y triste paradero de vidas trágica o imprudentemente fracasadas en otros senderos del mundo. El diálogo entre Juan y Pero tiene la única función de ilustrar esta idea. Por medio de él, llegamos a saber que Juan debió salir de su casa por una desavenencia con su recia mujer. La situación resulta algo cómica, sin duda, pero también se sugiere claramente la seria idea de que los anhelos frustrados, las desgracias personales y la disconformidad con la vida, en general, forman una parte esencial del típico pérfil psicológico del mercenario novicio, quien, por eso, es especialmente vulnerable a las incitaciones de los oportunistas profesionales. El autor también indica el hecho importante de que el servicio mercenario ofrece indefectiblemente desengaños brutales al que espera encontrar remedios en él. Juan lo ha ya comprendido:

> Y ha tres años
> que me traen con engaños
> capitanes y dïabros,
> a mi costa y a mis daños,
> dormiendo por los estabros;
> a la fin
> tractaros han como a rruín
> con palabras y sin obras
> y quando os dan un calrrín
> avéis gastado dos dobras (p. 158).[25]

Pero esto es lo de menos. Queriendo mantener a sus «hijitos... en esta maldita guerra» (sólo ahora la tacha así), incurre en la irónicamente trágica situación de deber quitar el pan cotidiano a los hijitos del prójimo.[26] Es seguro que su mente está ya demasiado embrutecida para compadecerse de las penas ajenas y este hecho, que el autor sugiere, resulta ser otra consecuencia lamentable de la profesión mercenaria. Además del terrible daño al prójimo, el mercenario, en definitiva, se hace violencia a sí

---

[25] Erasmo se refiere con cierta frecuencia a los líderes políticos y militares que explotan al pueblo ingenuo. (Véase, por ejemplo, *Elogio de la Locura,* L. F. Clérigo, p. 89).

[26] Ésta es una de las acusaciones más frecuentes en las obras de Erasmo. Véanse, por ejemplo, *Dulce bellum inexpertis* y *Charon* (*Opera omnia,* vol. II, p. 964, y vol. I, p. 822 respectivamente).

mismo también, porque los crímenes conllevan una correspondiente degradación moral y personal del que los comete.[27]

Juan añora su vida pasada, muy infeliz, sin duda, pero ciertamente mejor que la presente:

> mal año y negra vejez
> meresce el puto hodido
> que se tenía en Xerez
> vn rëal y mantenido (p. 157).

Pero también reconoce la locura de su vida actual:

> poner la vida al tabrero
> bouería es de soldados (p. 158).[28]

Ya es tarde, sin embargo: los bisoños se encuentran inextricablemente atrapados en el engranaje de la máquina bélica, a que deben someterse impotentemente y la cual los empujará de manera inexorable al crimen, como condición absoluta de su mísero sustento.

El autor considera oportuno agregar otros rasgos significativos al perfil moral y psicológico del recluta y así hace aparecer un fraile de la orden mendicante:

> ¿Queréis hazer caridad
> a este pobre rreligioso? (p. 159).

Las reconvenciones y consejos que recibe como contestación, tienen un acento auténtica e inconfundiblemente erasmiano:

---

[27] Idea reiterada con frecuencia en Erasmo: *Militis et Carthusiani* (*Opera omnia,* tomo I, pp. 708-710); *Dulce bellum inexpertis* (tomo II, p. 969-970).

[28] También los mercenarios en las obras de Erasmo reconocen a veces el error de su conducta y lo inmoral de su profesión, al despertarles la conciencia algún interlocutor, como en *Militaria,* por ejemplo (*Opera omnia,* tomo I, pp. 641-643). Nótese que el título de este coloquio corresponde exactamente a *Soldadesca.* A veces uno tiene la sensación de que también Erasmo conocía las obras de Torres Naharro. Queremos subrayar con esto la perfecta coincidencia de actitudes frente al problema de la guerra y del soldado. Partiendo de la misma visión ideológica, que es lo que de veras queremos indicar con las comparaciones, se explica que los dos humanistas cristianos se detengan en los mismos abusos que observan en la realidad.

Juan: Yd con Dios a trabajar,
que buenos quartos tenéis (p. 159).

... ...

mas estaros ié mejor
la pica qu'el famolario (p. 160).

Atambor: Y os aviso
que Dios no quiere ni quiso
que biuáis vos de donayres
¿o pensáis qu'el parayso
fué hecho para los flayres?

... ...

quél soldado más pobreto
de quantos podéis hallar
es oy a Dios más acepto
quel flayre más rregular.
Ya sabéis
que, dondequiera que estéis,
entre vuestras religiones
nunca vimos ni veréis
sino embidias y questiones (pp. 160-161).

Simulación hipócrita de religiosidad por la apariencia exterior, parasitismo y holgazanería, a costa de la gente ingenua, rencillas mezquinas y destructivas entre las varias órdenes monásticas, en nombre de la ortodoxia religiosa, pero claramente promovidas sólo por la envidia y la codicia. En estas pocas líneas se recogen, como hemos sugerido, todos los abusos más flagrantes de los religiosos profesionales, zaheridos con tanta insistencia por el humanista de Rotterdam. En efecto, el fraile de la *Soldadesca* representa una dramatización ingeniosa, la mejor que conocemos de aquella época, del «monachus non est pietas». El autor lo hace consciente de la indignación que su peculiar práctica religiosa provoca entre la gente y... ¡en Dios!

Ya Dios, el mundo y la gente
desprecian nuestros afanes (p. 160).

Ni por un momento defiende su profesión, en base a sus sentimientos religiosos. Se nos sugiere así que éstos no existen en absoluto. Esta idea se ilustra gráficamente y con suma ingeniosidad satírica en la escena siguiente. El Atambor sugiere al fraile que se desprenda de sus superfluos paños y se haga mercenario:

jugémoslos a tres dados
aquí sobreste atambor (p. 160).[29]

El fraile tiene, sin embargo, ciertas reservas, por el posible pecado que ello implica. En efecto, con muy sutil malicia, el autor sugiere que lo que realmente le preocupa al fraile es la confesión del pecado y no el pecado mismo. Por eso el Atambor, que lo comprende muy bien, lo reconviene:

Dexadvos de yproquesía;
buscad, señor, un ducado
... ...
No vais vos contra la fe;
del rresto, bien que pequéis,
luego yo os absolveré
quantas vezes vos querréis (p. 160).

El lector sin duda recuerda, al leer este pasaje, las muchas referencias satíricas e indignadas de Erasmo a la facilidad con que se otorgan las absoluciones a cualquier crimen, cuando el confesor lo encuentre conveniente para sí, e incluso las promesas de absolución antes de cometerse el pecado.[30] Note el lector también la explícita afirmación de que los paños monacales, como también la disposición indecorosa de ellos que se propone («a tres dados, aquí sobr'este atambor»), no tienen ninguna relación con la fe: son de veras superfluos, ya que no se sustentan en un genuino sentimiento religioso. Después de estas categóricas afirmaciones del Atambor, buen conocedor de frailes falsos, como lo es de soldados ruines, el fraile responde con euforia incontenida, que el autor quiere muy intencionadamente recalcar, porque revela las inherentes inclinaciones del presunto hombre piadoso:

---

[29] El juego de los dados entre los mercenarios es para Erasmo un síntoma externo de la corrupción y de la vida desordenada. Lo satiriza en varias obras. (Véanse, por ejemplo, *Militaria, Militis et Cartusiani, Charon*).

[30] En *Militaria* el soldado no se deja perturbar por los crímenes cometidos, confiado en que el sacerdote se los perdonará todos con alacridad (*Opera omnia,* tomo I, p. 643).

Que mis ábitos tomemos
según vsança moderna,
y allí los rrematarémos
en vna sancta tauerna (pp. 161-162).

Haciendo hincapié en la palabra «moderna» en el verso citado arriba, Gillet comenta: «the flayre may have felt that gambling his frock away for drinks proved him clever and up-to-date... The word is manifestly an expression of pride in a new world».[31] Obviamente, este crítico no percibe la tremenda ironía implícita en la situación y también explícitamente indicada en el texto varias veces. Por medio del Atambor, comenta el autor:

¿Quereis ver
como dáis a conoscer
que rrezáis de mala gana
Tomáis el ábito ayer
y rrenunciáislo mañana (p. 161).

En el *Introito* se nos dice que éste es «vn frayle de los de ogaño» (p. 145). Se hace así muy patente que con la palabra «moderna» el fraile se está refiriendo a una práctica acostumbrada, corriente, entre sus correligionarios, que él sin duda menciona como disculpa y aliciente para su propia decisión. Para el autor, en esta «modernidad» de la corrupción y de la hipocresía no había nada de que enorgullecerse, lo cual nos parece ya superfluo subrayarlo. En efecto, esta palabra nos proporciona otra prueba valiosa de que Torres Naharro con su sátira antieclesiástica se refería, específicamente, a la actualidad «moderna». La desvaloración desdeñosa de los paños monacales se transparenta también en este comentario de Juan:

Iurí a Dios que vos les dais
la paga que ellos merescen (p. 162).

No se debe pasar por alto el hecho, para nosotros significativo, de que los mercenarios, muy corruptos ellos mismos, censuren y se burlen del fraile. La intención del autor parece clara: lo que del mercenario profesional se prevee como cosa natural, asume

[31] Vol. IV, p. 127.

en el religioso una proporción mucho más monstruosa, precisamente porque se debiera esperar todo lo contrario.

«Monachus non est pietas»: la verdadera naturaleza del fraile de la *Soldadesca,* despojado ya de su paño monástico, queda completamente revelada. Esta misma naturaleza existió siempre, aunque arropada en los engañosos paños y esto es lo que el autor, alarmado e indignado, de veras quiere decirnos. Reiteramos con convicción que quien tales escenas dramatizaba no podía inspirarse tan sólo en la sátira antieclesiástica medieval, si es que en algo la tuvo en cuenta.[32]

Jornada tercera: Encuentro del capitán con su tropa.

Nos parece abrumadora la ligereza con que a veces se juzga el arte dramático de Torres Naharro. En el siglo XIX, Francisco Martínez de la Rosa decía lo siguiente de la *Soldadesca*: «se reduce a representar una recluta de soldados, semejante a la que se ve en algunos sainetes, pintada con verdad y con gracia, pero sin trabazón en las escenas ni verdadero plan dramático».[33] En una edición reciente de algunas comedias de Torres Naharro el juicio es aun más negativo:

> La *Soldadesca* es una comedia de estructura endeble; la acción queda sin proceso y se disuelve en una serie de circunstancias dialogadas que no llevan a sitio alguno. No parece una unidad en sí misma, y en efecto, lo episódico que priva en ella deja en el lector la misma impresión que las páginas de un capítulo, no de una obra.[34]

En el análisis de las primeras dos jornadas hemos observado la extraordinaria conciencia artística y dramática que informa la cuidadosa estructuración de todas las escenas. Todos los detalles están empleados de manera eficaz, con el propósito específico de

---

[32] Para la actitud de Torres Naharro hacia la hipocresía religiosa, véase nuestro estudio anterior sobre *El diálogo del nascimiento.*

[33] *Obras de Martínez de la Rosa,* Vol. III, p. 195.

[34] Humberto López Morales, *Teatro selecto de Torres Naharro* (Madrid: Escelicer, 1970), p. 75. Coincide con estas opiniones Gillet: «rather than a play, it is a sketch» (Vol. IV, p. 506).

crear una situación en que se colocan unos personajes representativos, cuyas motivaciones se exploran de manera sugestiva. En algunos se indica su actuación futura sin ambigüedad, en otros tan sólo se sugieren las posibilidades, lo cual todo buen dramaturgo estima necesario. Se indican, además, no sólo los varios posibles conflictos de interés entre los varios personajes, sino también el conflicto mucho más importante entre el etos de los personajes inmorales y cierto criterio objetivo de moralidad, que está implícito en toda la obra y con el cual se identifica seguramente el público o el lector. En suma, el autor «establece el caso», como diría Lope, de manera sumamente interesante, ingeniosa y elaborada, creando en nosotros una clara expectativa y curiosidad. El dramaturgo nos convence muy pronto de que sabe exactamente «adónde va» con su idea y con las escenas dramáticas que la expresan metafóricamente. Hemos considerado oportuno referirnos a este problema en este momento, porque queremos llamar la atención del lector sobre el refinamiento de la técnica dramática de Torres Naharro, que se puede percibir aun mejor en las restantes jornadas y que invalida las opiniones que hemos citado arriba, de manera muy categórica.

Capitán: Pues, hermanos y señores,
ya sabéis syn que os lo diga
que se ganan los onores
con grandíssima fatiga.
De manera
Que obligado qualquiera,
con todo su poder,
a seguir tras su vandera
hasta morir o vencer.
Mayormente
nosotros, entre otra gente,
con rrazón más señalada,
por no perder al presente
la fama de antes ganada.
Pues, hagamos
de modo que no perdamos
lo que los nuestros ganaron,
sino que antes lo crezcamos
sudando como sudaron (p. 163).

A «los buenos y a los nobles» el Capitán también promete —muy como al descuidado, por cierto, porque tales preocupaciones no

tienen importancia para los caballeros— «como es onesto, sus moços y pagas dobles», aunque lamenta no poder hacerlo en el acto, porque aun su propia paga «la dilatan al presente» sus superiores. Sin embargo, se apresura a asegurar que en el peor caso:

> pagaré de mis sudores
> ... ...
> aunque lo sepa rrobar
> de encima de los altares (p. 164).

Al lector se le ocurre, de súbito, una pregunta lógica: ¿No son los altares precisamente lo que este ejército del papa se propone defender? No se trata de un sencillo «lapsus linguae», sino de un maravilloso ejemplo de «lapsus freudiano». En efecto, toda la escena del pomposo discurso del Capitán es una verdadera joya de arte teatral. Creyendo conocer bien la psicología del soldado, el Capitán se sirve de argumentos que considera infaliblemente eficaces para asegurarse un servicio puntual y provechoso de sus subordinados: orgullo patriótico, responsabilidad individual de no desmerecerse la gloria militar del pasado, lealtad a la bandera, honor personal, etc. Claro, el denominador común de todos estos ideales, subrepticiamente insertado, es el incitamiento a la vanidad, al puntillo de honra y a la ingenuidad. La misma intención se puede apreciar en la referencia a la «fatiga» y a los «sudores», con que los soldados, según el Capitán, deberán enfrentarse: «per ardua ad astra», en suma. Gillet, quien con frecuencia interpreta las palabras fuera del contexto en que ocurren, comenta: «the Captain in the *Soldadesca* did not hide from his recruits the weariness and sweat which would be their lot».[35] No comprender la terrible hipocresía, el sarcasmo y la ironía del Capitán, al pronunciar esas palabras, que el autor quiere específicamente destacar, implica una interpretación equivocada de gran parte de la obra, cuando menos. Las escenas anteriores nos hacen plenamente conscientes del incomparable cinismo que

[35] Vol. IV, p. 107.

encubre cada palabra del Capitán, pero, a la vez, tenemos buenas razones para pensar que casi todos esos individuos que escuchan el discurso, de manera tan vehemente, urden en sus cabezas laboriosa y simultáneamente sus propios planes para aprovecharse cuanto más de la ocasión que se les está ofreciendo. Por el momento, les es propicio simular hipócritamente la lealtad, dejando que el Capitán quede ilusionado de su propia habilidad. Este encuentro de individuos de palabra melíflua y honrada, que, no obstante, debajo de sus capas ocultan agudos puñales traidores es, pues, lo que crea esta extraordinaria escena, tan llena de sugerencias en el sentido psicológico y dramático. En efecto, el pleno valor teatral de esta situación consiste más bien en el hecho de que el autor nos hace sólo sospechar todas esas malas intenciones, sin revelarlas abiertamente. Sólo en la jornada siguiente se nos deja ver qué tramas se planearon y a expensas de quién, durante aquella «solemne» reunión. La suspensión de ánimo y la curiosidad que el público experimenta en el intervalo son claras muestras de un perspicaz sentido dramático del autor.

Con punzante sátira, el autor nos muestra cómo durante la reunión misma, en que apenas se acaban de pronunciar aquellas altisonantes palabras sobre el honor, el patriotismo, el valor, la lealtad y otras virtudes e ideales, los mercenarios, aparentemente respetuosos de todo esto, ya se muestran dispuestos a cometer su primera traición. Al mencionar el Capitán las dificultades que está experimentando en conseguir la soldada, Guzmán sugiere:

No os curéis
que haremos, cinco o seis,
el rruydo de las nuezes

Mendoça añade: Yo me obligo, si queréis
de passar catorze vezes (p. 164).

Se debe notar que los mercenarios están proyectando estas tretas con la misma entidad, a cuyo servicio se han puesto anteriormente.[36]

[36] En Erasmo también hay referencias a toda clases de trucos que emplean los caudillos para engañar a sus superiores y así aventajarse

A los bisoños el Capitán considera oportuno hablar de manera muy particular. Perfuctoriamente menciona el honor, cosa obligada, pero sabe que el recluta plebeyo tiene sensibilidad más aguda para otros alicientes:

Por mi amor
que os sepáis hazer onor
y que atendáis a servir.
Pues, hermanos,
en casa d'essos villanos
quiero yo que os alogéis;
hazed que os anden las manos
que a discreción comeréis.
Añade Mendoça: Sin dineros (p. 168).

El Capitán estimula el pillaje sin escrúpulo alguno. El examen de conciencia es completamente superfluo, porque su experiencia militar le prueba inequívocamente que los bienes del pueblo son patrimonio lícito de los caprichos del ejército. El hecho de que está al servicio del «Padre Espiritual» de los cristianos no altera esta actitud, sino que la inspira aun más. Muy famoso es el sitio que Julio II puso a Mirandola en 1511. No pudiendo rendir la ciudad con la rapidez que quería, prometió a sus soldados «che se... procedevano virilmente che non accetterebbe la Mirandola con alcuno patto ma lascierebbe in potestà loro il saccheggiarla».[37] ¿Hay quién dude todavía que Julio II aprobara con el mayor entusiasmo la decisión expediente de su sobordinado? Los bisoños se aprestan así a seguir con alacridad el consejo recibido, que para ellos tiene valor de autoridad legal, para abandonarse a sus deseos venales, que ya por sí mismos pedían urgente satisfacción:

Vamos presto, compañeros
rrebolueremos la cena (p. 168).

---

materialmente. En *Funus*, por ejemplo, (*Opera omnia*, tomo I, pp. 810-817), un general emplea la misma treta que se les ocurre también a los mercenarios de la *Soldadesca*. Gillet ha ya notado esta coincidencia. (Vol. iii, p. 429).

[37] Guicciardini, *Storia d'Italia*, vol. III, libro IX, p. 65. Erasmo observa que el método de saquear con eficacia está incluído en la instrucción militar de los soldados (*De rebus ac vocabulis, Opera omnia*, tomo I, p. 822).

Es muy sugestiva también esta afirmación de los orgiásticamente eufóricos soldados, dueños absolutos ya del hogar de los inermes aldeanos:

> ¡Sus, galanes!
> ora somos capitanes,
> que tenemos buen remedio (p. 169),

porque revela la precisa comprensión que aquéllos tienen de la explotación programada de acuerdo con la jerarquía soldadesca.

Con estas escenas el autor quiere indudablemente mostrarnos un inevitable y trágico concatenamiento de causas y efectos: el Capitán es en varios sentidos tan sólo un juguete en manos de sus superiores, como lo son los soldados rasos en las del Capitán. Al cabo de esta cadena está, naturalmente, el pueblo. A costa de esta víctima inerme e inocente, funciona, en definitiva, toda la maquinaria bélica, ideada, en este caso, por Julio II.[38] De que Torres Naharro señala con un dedo acusador a los responsables de esta trágica situación no hay duda alguna para nosotros. En efecto, esta nos parece la principal razón de la *Soldadesca*, como lo venimos sugiriendo a lo largo de todo este estudio. Teniendo en cuenta estas observaciones, se puede apreciar debidamente la sagacidad dramática en la disposición de las escenas. En las siguientes, el autor decide mostrarnos algunas consecuencias desastrosas e inevitables de la política inmoral, dictada desde arriba, salpicándolo todo con penosa ironía. Ésta se encuentra obviamente implícita en el hecho de que los soldados, ostensiblemente defensores de los aldeanos, como ciudada-

---

[38] Esta es una idea fundamental de Erasmo tmbién: *Charon*, (*Opera omnia*, tomo I, pp. 822-824); *Dulce bellum inexpertis*, (*Opera omnia*, tomo II, p. 964). Así se refiere un personaje de *Guzmán de Alfarache* a la presencia de un ejército en un pueblo: «Señores, lo que hay de nuevo en Malagón es en cada casa un ladrón, y en la del alcalde quedan hijo y padre [el capitán y su hijo]» (Alemán, *Aguilar*, p. 331). De *El donado hablador* reproducimos el siguiente pasaje:

> un buen labrador arrojando la semilla de trigo; decía a voces: «Una para Dios, otra para nos y ciento para los soldados». Y así sucede muchas veces, que el pobre no se atreve a remediar de pan, y por tener contento al soldado y que no le maltrate no sabe regalos que hacerle (*Aguilar*, p. 1207).

nos de los Estados Papales, se revelan como la peor plaga para éstos:

¡Ha, patrón!
Daca, danos colación
saca algunas golosinas
mate, mate un buen capón
o cualque par de gallinas (p. 169).

Cola, el aldeano, quiere complacerlos, ofreciendo lo poco que tiene en su humilde casa:

Pan e vino vi darone,
del meglio que c'è per tuto;
anchora qualche picione,
butiro, caso presuto
... ...
Quelo ch'a io vi darò
volentier, di bona voglia (p. 169).

Con insolencia de presumidos matones y con voracidad de Trimalchio, los mercenarios exigen lo imposible, de la manera más agresiva, y se disponen a infamar la casa en un sentido aun más terrible, según se desprende de la desesperada imploración del aldeano:

Non tocate la fanciula,
po di rresto, a vostra posta (p. 170).

Boughner dice que los mercenarios quieren violar a las mujeres de la casa, en general.[39] La indignidad de la acción, que el autor quiere obviamente destacar, lo es muchísimo más, suponiendo

[39] *The Braggart in the Renaissance Comedy*, p. 200. Boughner cree que Cola es un ventero, pero el texto no lo indica en ninguna parte. Hay otros detalles importantes erróneos en el análisis que este crítico hace de la *Soldadesca* y que señaló ya María Rosa Lida («El fanfarrón en la literatura del Renacimiento»). Sin embargo, también esta autora se equivoca en ciertos detalles importantes del asunto, como, por ejemplo, al decir que los mercenarios españoles «responden cortésmente a sus insultos y amenazas [de los campesinos italianos]» (p. 279). La «cortesía» de aquéllos se debe al hecho, como veremos, de que no comprenden qué es lo que éstos les están ofreciendo.

que la violada es la hija, en presencia del padre. El crimen seguramente ocurre, porque así lo indica la reacción de Cola:

¡Ay, vilani!
non vi curate, marrani,
Anchora, si Dio vorrà,
vi darò tanti malani
che so vi rrencrexerà.
Mò, 'sassini... [40] (p. 170).

La disposición de complacer a los intrusos con una hospitalidad correcta, en esas circunstancias, se convierte en violento deseo de venganza. El aldeano Joan Francisco trata de calmar a su vecino, asegurando que los soldados españoles son una peste inevitable, pero que, hartos de comida y cama, saldrán pronto del pueblo. Habiendo estado cierto tiempo con ellos, Joan Francisco conoce bien todas sus debilidades: son pendencieros, jactanciosos y presumidos sobre todo. Así los moteja, para demostrarlo:

Io tiengos muchos dinieros
en las Cúrdubas, Sibilias;
míos patres caualieros
siñores de las Castilias (p. 171).

Recordando el «cocoliche» que hablan los emigrados italianos en la Argentina, Gillet sugiere la posibilidad interesante de que Joan Francisco corrompa el español en igual sentido.[41] Nos parece muy probable esto, pero queremos hacer una sugerencia propia, que es quizás también digna de consideración. Tener posesiones en «las Cúrdubas, Sibilias» y ser «siñores de las Castilias» son afirmaciones que contienen matices muy diferentes a los que se aprecian, cuando los sustantivos están en forma singular. La ostentación del linaje, poder y dinero se exagera hasta tal punto que implica lo inabarcable. Nos parece así sugestivo imaginar que Joan Francisco emplea las formas plurales, porque las oyó de los mismos españoles, inconteniblemente exaltados

---

[40] Como no puede ser menos, Erasmo también se refiere a la violencia de los soldados contra las mujeres. Por ejemplo, *Dulce Bellum inexpertis* (*Opera omnia*, tomo II, p. 954).
[41] Vol. III, p. 440.

en su fanfarronería. Esta interpretación no excluye la ofrecida por Gillet, sino que la completa de manera interesante, creemos. Que sepamos, Torres Naharro es el primer escritor español que observa con agudeza crítica estos rasgos nacionales del soldado compatriota, que los autores posteriores, especialmente en las novelas picarescas, vuelven a tratar, sin variaciones esenciales. Se trata de cualidades perdurables, por lo visto. Un siglo después de Torres Naharro, Lope hace decir a un personaje de *D. Juan de Austria en Flandes:*

No soy de los españoles
que nacieron en la tierra
hechos un sol de trabajos,
en las montañas primeras;
y siendo su mayor honra
guardar dos vacas y ovejas,
con abarcas y curados,
vestido de tosca jerga,
en empuñando una pica,
o una alabarda o jineta,
con una cadena al hombro
y una pluma a la francesa,
dicen que fueron sus padres
Anquises, Didos, Eneas,
y que es su solar Guevara,
y comen diez mil de renta.[42]

Compárense estos versos también con la caracterización perspicaz que Cola hace de sus huéspedes intrusos, tan contraria a la fama que ellos mismos se atribuyen:

Sono certi spagnolaci
che no vaglion tre danari,
manigoldi, fortantaci,
naturali montanari

... ...

e voglio che gli faciano
rritornar a la montagna (p. 172).

Con buen sentido común, los aldeanos intuyen que la rusticidad moral traiciona la ausencia de nobleza.

---

[42] *Obras de Lope de Vega* (Madrid: Rivadeneyra, ed. R. A. E., 1901), tomo XII, p. 403.

Al tratar Joan Francisco de enseñar a Cola la lengua de los mercenarios, se puede apreciar de nuevo la muy fina ironía satírica de Torres Naharro:

> las cole vo dir caolata;
> tuncinos vo dir presuto
> las oglia vo dir pignata (p. 172).

La única posibilidad de convivencia entre los mercenarios y el pueblo depende así de una comprensión de los términos culinarios, con exclusión completa de todas las demás consideraciones. En las obras de nuestro autor el chiste va casi siempre acompañado de una observación seria, implícita en él.

A diferencia de Bataillon, quien opina que «on peut voir là, comme dans le bilinguisme italo-castillan de la *Soldadesca,* dans la salade de langue de la *Tinellaria,* une intention d'amusement plus que de vérisme»,[43] creemos que Torres Naharro hace hablar a sus personajes en varias lenguas y dialectos por su preocupación de ofrecer una imagen lo más exacta posible de la realidad, porque el habla es parte esencial de lo que él comprende como decoro de los personajes. Además, aunque la intención humorística está siempre presente en el empleo equivocado de los varios idiomas, nos resulta significativo que en casi todos los casos el autor se sirva del humor para revelarnos alguna faceta importante del personaje en cuestión. El humor de Torres Naharro es así, para nosotros, un vehículo del pensamiento serio y no un fin en sí. Desde luego que tampoco concedemos tanta importancia como Bataillon al bilingüísmo de la literatura medieval, como fuente del de Torres Naharro.[44] Este escritor, lo vamos viendo cada vez más, creó un mundo literario mucho más original y autónomo de lo que se suele pensar.

Es importante observar que Torres Naharro trata muy conscientemente de indicar la experiencia individual y el modo de ser de sus personajes, por medio de su peculiar manera de expresarse, sea en lengua propia o extranjera. No sugerimos, claro,

---

43 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 166.
44 *Ibid.*

que haya realizado el milagro, que más propiamente se atribuye a otros autores y, en particular, a Cervantes, pero nos parece demostrable que en sus obras ocurre a veces una verdadera diferenciación de personajes, a base de la palabra pronunciada. Entre el español del Capitán y el de los bisoños, por ejemplo, hay diferencias de índole gramatical y estilística, pero a la vez se puede observar una diferente modalidad verbal y de tono, que tienen la clara intención de hacernos conscientes de las diferencias personales, producidas por distintas experiencias, culturales y vitales. Observe el lector, por ejemplo, cómo por el estilo campanudo del Capitán se logra darnos magníficamente la sensación de la hipocresía que le motiva. Respectivamente, el habla vacilante y rústica de los bisoños deja, entre otras, la impresión muy clara de una gran ingenuidad personal. En el italiano que hablan los diferentes personajes también se aprecian interesantes matices, que el autor sugiere como peculiaridades personales o culturales del individuo. El del Capitán es bastante correcto, pero pronunciado todavía con cierta rigidez, propia de un extranjero, no completamente asimilado al ambiente extraño. Cola emplea prístinas formas dialectales, que revelan una vida rústica, disasociada por completo de la cultura urbana.[45] En Joan Francisco se observa, como hemos ya dicho, cierta natural dificultad en el manejo del español. Se pone de relieve el hecho de que este individuo estuvo asociado durante cierto tiempo con los soldados españoles, según él mismo atestigua. No queremos decir que a Torres Naharro interese divagar sobre el aprendizaje de idiomas, sino, más bien, que la realidad que observa le ofrece algunos individuos determinados y representativos. Nos parece muy probable que en los bisoños, que después de varios años en Italia no comprenden bien o en absoluto la lengua, Torres Naharro señale una razón diferente de ello que la sugerida en Joan Francisco: total y desdeñosa indiferencia del mercenario por todo lo que afecta al pueblo, a quien supuestamente vino

---

[45] Ocasionalmente, Gillet corrige las formas dialectales: «*¿Sa perchè?* We should probably read *sai* (Vol. III, p. 442)», con lo cual revela una obvia incomprensión de los propósitos del autor.

a defender. La mutua incomprensión por causa de la lengua es así, simultáneamente, un síntoma de la falta total y más importante de intereses comunes.

Los equívocos lingüísticos producen un destacado efecto cómico, pero a la vez reflejan, con frecuencia, aspectos significativos del personaje que comete el error. La comprensión errónea del dialecto italiano, por parte de los mercenarios, por ejemplo, en casi todos los casos en que ocurre, tiene la evidente función de poner de relieve la frenética gula que posee a esos rufianes. Cola habla de su «bona voglia» y Juan lo comprende como «buena olla»; Cola asegura que no tiene «nesuna» [gallina] y Juan cree que el aldeano le ofrece «veintiuna», etc. (p. 169). En la jornada V, a base de esta clase de errores lingüísticos, prensenciamos una escena muy reveladora. Los aldeanos, exasperados e indignados por el continuo mal trato y la burda explotación, deciden oponerse a los abusivos soldados, presentándose ante éstos con ademán amenazador: «¡Carne! ¡Carne! (p. 180). Pensando siempre con obsesión tan sólo en comer, los soldados, naturalmente, interpretan la palabra como un convite a una inesperada comilona.

> Compañeros,
> la carne nos quieren dar (p. 181).

Los desengañan pronto, sin embargo, los gestos hostiles de los determinados aldeanos. Las diversas formas expresivas que los personajes emplean en el intento de comunicarse y que, sin embargo, tienen comúnmente como consecuencia curiosos equívocos y cómicos contrastes, preludian sugestivamente algunas famosas escenas del *Quijote*. Todos los lectores recuerdan el encuentro del Ingenioso caballero con el vizcaíno, por ejemplo.

Con todas estas consideraciones queremos significar, fundamentalmente, que al hacer Torres Naharro hablar a sus personajes en varias lenguas y dialectos, se muestra fiel a la realidad, no sólo en el sentido de asociar un individuo con el dialecto o idioma nacional correspondiente, sino en su intento de relacionar debidamente la forma expresiva con el modo de ser de un

personaje, en el aspecto social y anímico. Creemos que esta faceta del realismo de Torres Naharro se ha descuidado completamente en los estudios anteriores. Al analizar algunas otras comedias de nuestro autor, volveremos a preocuparnos de este problema.

Una de las intenciones principales de la jornada tercera es así mostrar al lector lo absurdo de las supuestas «guerras santas». Aun antes de enfrentarse con el ejército enemigo, los mercenarios se crean otro enemigo, más formidable aún, en el pueblo mismo, a quien, irónicamente, debieran proteger. Antes de entrar en la batalla están ya derrotados y en el sentido más fundamental, porque se pierden la lealtad y el respeto de la gente. Todas sus empresas bélicas son así vanas por anticipado. Con fino rasgo satírico, el autor desvaloriza toda pretensión de alta misión militar y política también en el episodio de la ridícula riña entre Mendoça y Manrique. Las razones banalísimas que conducen a ella (p. 164-166) revelan, entre otras cosas, la más necia vanidad, con la ausencia concomitante de toda buena motivación. De ideales ni hablar. Debemos recordar, no obstante, que la censura y la admonición de Torres Naharro no se dirigen principalmente al mercenario mismo, sino a quien hace posible su presencia en la sociedad, con sus perversas ambiciones políticas.

Jornada cuarta: Dime con quién andas y direte quién eres.

Para quien no lo haya todavía sospechado, esta jornada proporciona un caso admirable de *anagnórisis* en el sentido de que se ponen penosamente de manifiesto las verdaderas intenciones de los supuestamente leales soldados Guzmán y Mendoça, representantes simbólicos de todos sus congéneres. En el campamento se llega a saber:

> que se quiere rreboluer
> una grandíssima guerra (p. 175).

¿Honor, lealtad, valor, patriotismo? La cobardía y el oportunismo se sobreponen, sin contienda alguna, porque todas esas vir-

tudes eran siempre tan sólo baratijas retóricas, al servicio de las motivaciones cínicas de los mercenarios. La traición se inicia con toda la precaución necesaria: hay que tantear con delicadeza la actitud de otros conspiradores potenciales:

Guzmán: ¿Qué os paresce, hermano mío,
deste nuestro Capitán?
¿No os parece un poco frío? (p. 173).

La insinuación es suficientemente vaga, para poder ser explicada como un comentario inocente, si la situación lo exige; sin embargo, también tiene implícita una sutil mala intención, en evidente espera de ser correspondida por una disposición análoga:

Mendoça: Si, por Dios, señor Guzmán (p. 173).

Lo demás es fácil. Con el apoyo «moral» de la conclusión de que uno no debe fiarse de capitanes, con pleno descargo de la «conciencia», los dos mercenarios deciden tomar ciertas medidas, justificadamente «defensivas», según ellos:

Guzmán: Yo os diré como hurtemos
una dozena de pagas
... ...
y deziros he en qué modo (p. 173).

Mendoça reacciona con gran enfado, muy ofendido por la superioridad que su cómplice parece adjudicarse en su aptitud para el engaño:

¿Por tan necio me tenéis?
ya estoy al cabo de todo (p. 173).

Toda esta escena, en que se satiriza la ética perversa, la envidia y el orgullo profesionales del maleante, se destaca por un finísimo análisis psicológico, que nos hace recordar, en varios momentos, a los residentes del patio de Monipodio, excluyendo la gracia que caracteriza a éstos, por supuesto. En efecto, los proyectos que Guzmán y Mendoça delinean después, representan un antecedente muy meritorio de tretas parecidas que encontramos con cierta frecuencia en la literatura picaresca posterior:

con el dinero robado desertarán del ejército, para ponerse al servicio de otro, donde, por supuesto, repetirán, en ocasión oportuna, los mismos engaños. Se conseguirán una jacas para poder llevarse también a sus amigas, una sacada «de poder de su marido», otra «de cas de su padre» (p. 175). Ocurre, sin embargo, cierta desavenencia entre los dos truhanes, porque Mendoça quiere llevarse consigo por lo menos dos mujeres:

«otra quiero para amigos» (pp. 174-175).[46]

No es por sensibilidad moral por lo que Guzmán se opone a ello, claro, sino por el hecho de que la carga adicional haría la huída tanto más lenta (pp. 174-175). Como última diversión en el campamento, que van a abandonar enseguida, sugieren al ingenuo Juan que enjabone su pancera. Conociendo el temple de estos individuos, se comprende que su concepto de la diversión se origina en la complacencia perversa de ver al prójimo en apuros: «Quede el necio en su afán», se regodea Mendoça (p. 179). Muy conscientes de que esta escena se tiende a interpretar como una regocijada burla, recordamos al lector que nuestra opinión se funda en el contexto general de la comedia, según lo venimos explicando. Cuando menos, creemos que el autor quiere sugerirnos la falta de seriedad, el chiste burdo, como otro síntoma revelador del total desprestigio de esos mercenarios del papa. El lector puede observar la manera sistemática de revelarse claramente, poco a poco, la ausencia de todo valor moral en los personajes. Este es un propósito importante del pasaje relativamente largo, en que Mendoça nos hace ver más de cerca otros aspectos de su personalidad depravada:

Si yo fuesse [rico]
Yo os prometo que supiesse
gastar de galantería
... ...

---

[46] En las obras de Erasmo se critican con regularidad las prácticas inmorales de los soldados en el aspecto sexual: prostitución, promiscuidad, violación de matrimonios, etc. Véase, por ejemplo, *Militis et Carthusiani, Militaria, Charon, Dulce bellum inexpertis,* etc.

Yo os diré lo que haría
... ...
los mill dellos [escudos] en presentes
a iglesias y a peccadores,
y los dos mil a parientes,
y tres mil a seruidores (p. 177) .

Poco antes, este personaje expresa pensamientos atinados de censura contra la vida apurada y la soberbia de los ricos. En esto coincide con la opinión del autor mismo, según se desprende de sus otras obras.[47] Sin embargo, se comprende muy pronto

---

47 Nos llamamos loco y paço
al contento,
y al que tiene pensamiento
de descansar por tener;
qu' el vero contentamiento,
quando más pobre y hambriento
más presto se puede hauer (*Epístola VII*, vol. I, p.202).

Hay varias otras obras en que Torres Naharro expresa pensamientos parecidos, hablando en nombre propio.

De paso queremos sugerir que esta *Epístola* nos da quizás la clave para saber a quién dedica Torres Naharro su poema *Capítulo II*. Gillet piensa que el homenajeado es Giulio de Medici, futuro papa Clemente VII o don Baltasar del Río (Vol. IV, p. 424). Bataillon, con una interesantísima interpretación del poema, se inclina a pensar en don Baltasar del Río («Le Torres Naharro de Gillet», p. 158). Por nuestra parte, queremos sugerir otra posibilidad.

En la *Epístola VII* el poeta trata de animar a su ¿patrono?, recordándole el caso del papa León X:

Pues tal ventura tengáis,
no peor,
sino como el successor
de Papa Julio Segundo,
que se vió en tanto dolor
y ora se vee señor
de los señores del mundo (Vol. I, p. 203).

En el *Sonnetto II*, dedicado a León X, Torres Naharro se refiere a las muchas desgracias del admirado papa:

Non ay possuto far vn di giocondo (Vol. I, p. 233).

En el *Capítulo II* se pronostica un futuro brillante al homenajeado, quien en el pasado padeció muchos reveses:

Quien tanto afanar os vió
con sudor,
os ha de ver, monseñor,
después de tantos reveses (Vol. I, p. 161).

La historia confirma los muchos reveses y dolores de León X, antes de llegar al trono pontificio (Gillet, Vol. III, p. 103). Es cierto

que la hipotética futura generosidad de Mendoça es una mal velada justificación y racionalización de sus presentes rapiñas sin escrúpulos y de su tremendo parasitismo con respecto a los ricos y a los pobres, sin distinción. Mendoça quiere explicar su inmoralidad por las condiciones sociales y su mala suerte, pero el autor parece decir claramente que la virtud no debiera estar sujeta a los cambios de la vida o a la inmoralidad general de la sociedad.[48] Queremos recalcar esta observación, porque aunque el autor atribuye la culpa del deplorable estado moral del mundo principalmente a los dirigentes religiosos y políticos que ofrecen el mal ejemplo inicial e inducen al crimen, no exime por eso al pecador, jerárquicamente subordinado. Cada individuo debe responder a su conciencia. De acuerdo con todo lo que acabamos de decir de Mendoça, nótese también su justificación sumamente perversa de la guerra:

> ...Dios lo ordena
> porque la gente desnuda
> se vistan a costa ajena.
> De Dios mana
> quanto se pierde y se gana (p. 176).

Hemos llegado así al extremo irónico y sacrílego de ver justificado el crimen en nombre de la Voluntad Divina.[49] En vista de

---

que los versos citados del *Capítulo II*, por demasiado vagos, pueden referirse a otros personajes también, pero queremos advertir que no se puede desechar la posibilidad de que aludan al cardenal Giovanni de Medici, futuro papa León X. De ser esto así, la amistad entre este pontífice y Torres Naharro empezó mucho antes de lo que se cree. Sugerimos esta probable cronología de los poemas: 1. *Capítulo II* (antes de 1513, año en que León X asciende al papado); 2. *Sonnetto II* (primeros años del papado de León X); 3. *Epístola VII* (posterior a los otros dos poemas, por referirse a la superación del «dolor» de León X). Reiteramos que ofrecemos estas observaciones sólo como una hipótesis quizás digna de consideración.

[48] Se dice a propósito en *Guzmán de Alfarache* de Alemán: «No seas especulador ni hagas elecciones. Que si bien lo miras, no son sino avaricia y excusas para no darla [la limosna]; yo lo sé, alarga el ánimo (*Aguilar*, p. 355).

[49] Hay otros detalles sugestivos en la *Soldadesca*, que se refieren al mismo problema. Mendoça amenaza a Manrrique con estas palabras:

> No le será perdonada,
> por vida de Jhesuchristo! (III, p. 165).

las intenciones de la *Soldadesca*, que hemos sugerido ya varias veces, es significativo recordar cuán dispuesto estaba siempre Julio II a emplear el mismo argumento para sus empresas bélicas contra sus vecinos.[50]

Además de todo lo que hemos dicho, esta jornada ilustra cómo los vicios y los engaños procrean inevitablemente otros vicios y engaños. El Capitán declara sus deseos de «hacer buena gente» para el ejército del papa (p. 150), pero va a buscarla intencionadamente entre los ingenuos y el mundo del hampa,[51] con la mira exclusivamente en su propio provecho personal. Presupone que su astucia basta y sobra para engañar a los que acudan a su reclamo, subestimando así gratuitamente la listeza de sus futuros subordinados para olfatear el engaño y la ya añeja pericia de éstos para tramar sus propias trampas. El mayor error del Capitán consiste en no recordar que en el ejército mercenario todos sus componentes, menos algunos ingenuos, presuponen la hipocresía y el engaño como medios corrientes y ciertos de todas las relaciones. Sin embargo, la venalidad y las trampas del Capitán, arropadas en los altisonantes conceptos de idealismo moral y político, pero con demasiada transparencia para ese cínico concurso, dan en la *Soldadesca* la señal inicial

---

Gillet observa: «The edition of 1545 took offense at this and printed *por vida del antecristo*, a somewhat unusual oath» (Vol. III, p. 431). ¿¡Por qué extrañarse!? Los inquisidores vieron con gran perspicacia la naturaleza ofensiva de la expresión en el contexto mencionado. Desde su punto de vista, era lógico proponer la sustitución: *anticristo*. Es este un caso magnífico para comprender la mentalidad de los miembros de la *Inquisición*. Torres Naharro descubre al pecador, arropado por hipocresía o ignorancia en una expresión externa de virtud o religiosidad, mientras que los censores no quieren divulgar tal posibilidad entre el público. A. Castro ofrece unas observaciones interesantísimas sobre esta postura de la Inquisición en su estudio «Lo hispánico y el erasmismo».

[50] Es bien conocida la reacción indignada de Erasmo a la pretensión, frecuentemente expresada por los príncipes europeos, religiosos y seculares, de que sus empresas bélicas se hacen en nombre y en defensa de Dios. Véase, por ejemplo, *Dulce bellum inexpertis* (*Opera omnia*, tomo II, p. 969). Todo el *Julius exclusus*, atribuído a Erasmo, trata, fundamentalmente, de este problema.

[51] Erasmo intima repetidas veces que el elemento criminal se acoje con frecuencia y preferencia al ejército. Por ejemplo, *Dulce bellum inexpertis* (*Opera omnia*, tomo II, p. 970).

de que lo ilícito e impropio son las reglas cardinales del juego. Nadie cree en los ideales que el Capitán glorifica, porque, entre otras razones, incluso la solemnidad retórica con que lo hace, se convierte para los avisados oyentes en prueba patente de que aquéllos no existen. Así, casi todos comprenden ya desde el comienzo que la motivación fundamental de toda actividad será la gratificación de los apetitos personales, mientras que la conducta más alevosa garantizará más seguramente su realización. Por medio de Guzmán y Mendoça, el autor nos muestra cómo los soldados respetan las reglas establecidas por el Capitán y sus predecesores, de acuerdo con las cuales actúan, lo cual, en cierto sentido, debiera ser motivo de orgullo para éste.

El cínico, perverso Capitán se merece su cínica, perversa tropa y viceversa. Sin embargo, recuérdese nuestra sugerencia de que la culpa de esta degradante situación no se acaba en el Capitán. Ni mucho menos.

Jornada quinta: El papa revista a su tropa.

¿Con qué arrojo y gallardía se portarán estos mercenarios en el campo de batalla? El autor considera muy importante examinar esta posibilidad, resolviéndo el problema de la manera más ingeniosamente satírica.

Como hemos ya dicho, hartos los aldeanos de las insolencias y de los abusos de los mercenarios, se deciden, desesperados, por la única alternativa que les queda:

> Si gli darimo per testa
> sino a cento bastonate.
> ... ...
> Anche si rricordarano
> di questa persino Spagna (p. 172).

Enfrentados con los determinados aldeanos, los mercenarios reaccionan con un pánico incontenible:

> Labrador,
> déxame, harás mejor.

No me tomes la pancera,
qu'es del Rrey, nuestro señor;
no pienses que es de quienquiera
Cata, guarte,
no me trates daquessa arte
porque estás en tu pa(r)ís.
Yo te rrequiero, de parte
del Comendador Solís
y del Rrey,
y también del visorrey.
Hombres son tan destimar,
que por justicia y por ley
te lo sabrán demandar.
Cata amigo,
no te rebueluas comigo
... ...
¿Tu no entiendes que te digo,
labrador, y no villano? (p. 181).

«Comendador Solís, Rrey, visorrey...». Nótese cómo se agolpan frenéticamente todos estos nombres en la boca del aterrorizado mercenario. Son los santos protectores, que debieran salvar al cobarde de su apuro, produciendo impresión y temor en el humilde con lo altisonante de sus majestuosos títulos. El «villano» se convierte de repente en «labrador» y hasta en «amigo», cuya bondad implora el ruín, para que no le quiten la vida y, muy irónicamente... ¡las armas! No es nada menos que chocante, aunque totalmente anticipada, esta disposición a humillarse de tal manera en individuos tan arrogantes. Pura cobardía que, como tal, sabe manifestarse de diversas maneras engañosas. Su compañera eterna es la alevosía, que el autor no deja de señalar en el momento sucesivo en el mismo individuo, sin olvidar por eso que éste representa simbólicamente a todas sus cohortes. Al intervenir el Capitán en la refriega, haciendo las paces —no por amor a la paz, claro, sino por la posible pérdida que la riña implica para él— Juan, ahora seguramente protegido, recobra toda su acostumbrada arrogancia:

O villano
¿queréis lleuar una mano?
¡Juri a Dios, si os arrebato! (p. 182).

¿Para qué introducir en la obra escenas dramáticas de batallas militares? El episodio que acabamos de comentar prueba, sin

dar lugar a dudas, que el encuentro efectivo de estos mercenarios con un ejército enemigo significaría atribuir a aquéllos una dignidad que toda la obra hace inconcebible. En el campo de batalla, estos mercenarios, a lo sumo, harían de tripas corazón para agujerear con sus dagas los cadáveres, en «rigor mortis» plenamente confirmado, como lo haría después su notorio heredero, Estebanillo González.[52] La solución de Torres Naharro

---

[52] Véase: *La vida de Estebanillo González* (Buenos Aires: Austral, 1948), pp. 116-117. Erasmo se complace en destacar la falta de todo heroísmo en los mercenarios y con travesura los retrata heridos en juegos de dados, en caídas de caballos, etc. Igual opinión tenía Maquiavelo del valor y de otras cualidades del mercenario:

> Dico adunque, che l'arme con le quali uno principe defende il suo stato, o le sono propie o le sono mercenarie, o ausiliarie o miste. *Le mercenarie* e ausiliarie sono inutile e periculose: e, se uno tiene lo stato suo fondato in sulle arme mercenarie, non starà mai fermo né sicuro; perché *le sono disunite, ambiziose, sanza disciplina, infedele; gagliarde fra gli amici, tra e nimici vile; non timore di Dio, non fede con gli uomini;* e tanto si differisce la ruina, quanto si differisce lo assalto; e *nella pace se' spogliato da loro,* nella guerra da' nimici. *La cagione di questo è, che le non hanno altro amore né altra cagione che le tenga in campo, che uno poco di stipendio,* il quale non è sufficiente a fare che voglino morire per te. *Vogliono bene esser tua soldati mentre che che tu non fai guerra, ma, come la guerra viene, o fuggirsi o andarsene.* [subrayado nuestro] (*Il principe,* Firenze, Le Monnier, 1931, pp. 96-97).

La razón de estas observaciones no es la misma que la que motiva las censuras de Erasmo y Torres Naharro. Sin embargo, son sugestivos los ocasionales comentarios de Maquiavelo, como es el siguiente: «E, perchè non può essere buone legge dove non sono buone arme, e dove sono buone arme conviene sieno buone legge» (*Ibid.*, p. 95). En un libro reciente, Luis A. Arocena ofrece una interpretación muy original de la relación entre política y moral en Maquiavelo (*El maquiavelismo de Maquiavelo,* Madrid, Seminario y Ediciones, 1975, especialmente pp. 37-64).

Es obvio que Torres Naharro recuerda casos concretos de levantamientos del pueblo italiano contra las tropas españolas. Croce ofrece pruebas documentales muy interesantes (*La Spagna nella vita italiana durante al Rinascenza,* p. 249 y sigs.). También en la literatura picaresca, como materia naturalmente apropiada, se incorporan episodios de los abusos y de las truhanerías de los ejércitos, a costa del pueblo. En *El donado hablador* de Alcalá Yáñez, se encuentra una descripción del temple moral de los soldados, de su grosero proceder, como también de la iracunda reacción del pueblo, que hace recordar el episodio de Torres Naharro (*Aguilar,* pp. 1207-1209).

nos parece así dramática y psicológicamente sagaz, y, a la par, fiel a la verosimilitud poética.

Con una confianza extrañamente perdurable y una inmensa ingenuidad, los aldeanos están convencidos de que los abusos se deben tan sólo a la consabida propensión de la tropa rasa a la conducta anárquica y grosera, a espaldas de sus superiores, quienes seguramente la desaprobarían con severidad. El Capitán, habiendo oído todas las quejas de los aldeanos, ciertamente parece comprobar esa creencia:

> Lassa fare,
> che ti voglio far pagare
> fin al vltimo quatrino;
> anche faró castigare
> quel manigoldo sassino (p. 183).

«Compadeciéndose» de los aldeanos por los sufrimientos pasados, les ofrece, con toda la «magnanimidad» de que es capaz, también otras formas de desagravio:

> Viene qua;
> io voglio, si Dio vorrà,
> far vna poca de gente;
> si a uoi altri piacerà,
> vi pagaró gentilmente
> ... ...
> Lassate, che farò, mi,
> che serite ben tractati (p. 183).

Anonadado por la aparente cortesía y generosidad, Cola acepta con gratitud, aunque su instinto natural lo hace dudar un poco sobre su aptitud para el ejército:

> ¿Mò si pò venir cossi
> da contadin fra soldati? (p. 183).

El ignorante aldeano no sabe que al Capitán importa sólo el cuerpo físico, para justificar la paga de la cual piensa, naturalmente, aprovecharse. La cordialidad y las promesas de éste deslumbran a aquél hasta tal punto que el engaño pasa por liberalidad, aun cuando el Capitán pide el gabán que el aldeano supuestamente ya no va a necesitar:

Ben sapite;
nondimeno, si volite
lassar vn po quel gabano,
più piacer me ne farite.
Cola: Volentier, ser Capitano (p. 183).

El supuesto desagravio se convierte así en otro burdo agravio. Los reclutas se daban la buena vida a costa de Cola, mientras que el Capitán va a abultar sus cojines con la vida misma del aldeano. Sólo en las novelas picarescas se pueden encontrar situaciones de tan descarado cinismo.

El Capitán nos ofrece otras pruebas de su ruindad antes de acabarse la obra. Así calcula algunas posibles fuentes de su ganancia:

Yo e tomado,
como me fue consejado,
cien cosalete muy buenos
que me cuestan a ducado,
y aun alguna cosa menos.
Al pagar
se las tengo que contar [a los soldados]
al menos ducado y medio
... ...
Más haremos,
que con éstos tomaremos
muchos petos de almazén,
en los quales ganaremos
alguna cosa también (p. 184).

Indudablemente, también hará pagar a sus soldados la bandera, según se lo sugiere Guzmán:

para ayuda a la vandera
sacaldes sendos carlines (p. 186).

Esta bandera, comprada con las monedas inmundas de los mercenarios, es, en todos los sentidos, la insignia más significativamente apropiada para esta asquerosa y triste congregación de gente maleante.

Tenemos ahora el retrato completo, en todos sus rasgos esenciales, del mercenario, que el autor vino dibujando con extraordinario apego a la realidad histórica y gran penetración psicológica, a través de las cinco jornadas. La conclusión más impor-

tante a que nos induce es que todas las prácticas sociales y las cualidades morales, reveladas en los varios personajes, representan una chocante y total contradicción al «espíritu y a las armas cristianas», anticipadas e imprescindibles en todo ejército que pretenda ser cristiano, como aconsejaría Erasmo.[53] Contando específicamente con la profunda indignación que la conciencia de este hecho ha creado en el público, por medio de los sucesos anteriores, el autor, con suprema intuición dramática, presente sólo en las obras geniales, crea en los momentos finales de la comedia una breve escena, que nos deja perplejos por su hiriente ironía y que reitera convincentemente la intención fundamental de la *Soldadesca.*

Reunidos todos los mercenarios, el Capitán les anuncia su intención de llevarlos a Belvedere:

> Para qu'el Papa querrá
> ver a quien da su dinero
> y ansí me lo an dicho ya
> de parte del thesorero (p. 184).

Lo que deja desconcertado al lector es el hecho de que el Capitán está tan confiado en que esta gente, tan completamente exenta de toda virtud cristiana, pueda ser del agrado del papa, «Padre Espiritual de la cristiandad». Por un momento, sospechamos otro típico engaño del notorio individuo, pero, de pronto, quedamos divertidos y vejados por nuestra propia ingenuidad: el papa, quien pasará revista a esa indecente tropa, es Julio II.

Además de la literatura satírica contra la inmoralidad de este papa, abundante en varios países europeos e incluso en Roma, a que hemos aludido en el estudio anterior sobre el *Diálogo del Nascimiento,* hay varios testimonios históricos contemporáneos, de notable objetividad, en particular la *Storia d'Italia* de Guicciardini, que nos ilustra gráficamente cómo el papado de Julio II simboliza el abandono cínico del espíritu de Cristo. Citamos este pasaje relevante:

---

[53] *Dulce bellum inexpertis* (*Opera omnia,* tomo II, p. 968).

> Principe d'animo e di costanza inestimabile ma impetuoso e di concetti smisurati, per i quali che non precipitasse lo sostenne più la riverenza della Chiesa, la discordia de' principi e la condizione de'tempi, che la moderazione e la prudenza. *Degno certamente di somma gloria se fusse stato principe secolare, o se quella cura e intenzione che ebbe a esaltare con l'arti della guerra la Chiesa nella grandezza temporale avesse avuta a esaltarla con l'arti della pace nelle cose spirituali:* e nondimeno, sopra tutti i suoi antecessori, di chiarissima e onoratissima memoria; *massimamente appresso a coloro i quali, essendo perduti i veri vocaboli delle cose, e confusa la distinzione del pesarle rettamente, giudicano che sia più officio de' pontefici aggiugnere, con l'armi e col sangue de'cristiani, imperio alla sedia apostolica che l'affaticarsi, con lo esempio buono della vita e col correggere e medicare i costumi trascorsi, per la salute di quelle anime, per la quale si magnificano che Cristo gli abbia costituiti in terra suoi vicari* [subrayado nuestro].[54]

Estas observaciones sucintas se refieren a muchos casos de hostilidad belicosa, perfidia, intrigas bizantinas, pillaje, odio, vanagloria, etc. de Julio II, que el lector puede ver documentados copiosamente en la famosa obra del historiador italiano. Se comprende así fácilmente por qué al aprestarse a presentar su tropa al papa, el Capitán está tan confiado y satisfecho. Conociendo muy bien a su señor, sabe con seguridad que va a complacerle totalmente. Sus mercenarios son un instrumento digno del alma mercenaria de Julio II, traicionera de Cristo. En efecto, el retrato de los mercenarios viene a representar, en definitiva, una simultánea e inquietante imagen de la personalidad del papa mismo. Como prueba adicional de que este es el blanco principal de la sátira, recordamos al lector que en Italia pululaban en aquella época los ejércitos mercenarios. Todos los jefes militares y políticos se servían de ellos, al menos ocasionalmente. Se puede apreciar la gravedad del problema por el hecho de que Maquiavelo consideró oportuno tratarlo con bastante detenimiento en *L'arte della guerra*. El haber Torres Naharro escogido específicamente a los mercenarios de Julio II, como personajes de su comedia, es así un hecho muy sugestivo para nosotros. Las ra-

---

[54] Vol. III, libro XI, p. 257. Maquiavelo se refiere a los problemas de Julio II con los mercenarios: «la trista pruova delle sue armi mercenarie» (*Il principe*, p. 105).

zones de ello nos parecen muy claras, especialmente teniendo en cuenta la perenne preocupación del autor por la corrupción religiosa. Creemos que lo que parecía a Torres Naharro lamentable práctica anticristiana en los políticos seculares, en el caso del papa debía resultarle mucho más chocante y deplorable, precisamente porque se hacía, hipócritamente, en nombre de Cristo, por su máximo representante oficial en la tierra. La *Soldadesca* descansa precisamente en esta fundamental y dolorosa ironía. La actitud de Torres Naharro es idéntica a la de Erasmo, en la condena de Julio II, como causa importante de la degeneración moral y de los conflictos fratricidas en el mundo cristiano, como hemos mostrado ya repetidas veces.[55]

Casi todos los críticos anteriores se inclinan a pensar que la *Soldadesca* es una comedia llena de comicidad, sin preocupaciones serias o morales. A estas opiniones dio la pauta Leandro Fernández de Moratín:

> Esta pieza meramente episódica, no tiene particular interés, ni se busque en ella objeto moral, idea de la cual el autor estuvo distante: quiso únicamente hacer una pintura exacta de las costumbres corrompidas de una soldadesca disoluta, y supo desempeñarlo con facilidad y ligereza cómica.[56]

Nos deja asombrados el concebir a Torres Naharro, retratando «las costumbres corrompidas», con una participación intelectiva y emocional no más intensa que la de una cámara fotográfica. ¿Por qué se considera tan esencial que el autor declare explícitamente cuál es su actitud moral hacia los problemas tratados? ¿No la revela quizás, con toda la necesaria claridad, cada situación y cada personaje de la obra? Por más arropados que estén por la «ligereza cómica», la hipocresía, el engaño, la alevosía, en suma, la inmoralidad general de los personajes, no pueden menos que ser intrínsicamente abominables y así parecérselo al lector o al público. Por medio de las malas pasiones y las costumbres corrompidas que se dramatizan con exclusividad, el autor deja

---

[55] Véase nuestro estudio anterior sobre *El diálogo del nascimiento.*
[56] *Tesoro del teatro español,* Vol. I, p. 66.

ver, sin ambigüedades, que la degeneración moral y social son agentes o consecuencias implícitas de aquéllas. Ya el hecho mismo de haber el autor escogido estas características ruines como materia de su comedia es prueba de su gran preocupación de exponerlas a la atención y a la censura, porque una de las funciones fundamentales de la comedia, desde siempre, consiste no sólo en enseñar a imitar lo bueno, sino, de manera muy importante, también a evitar lo malo, como sabe el lector. Gillet observa bien que «The play is an exposure of rascality, but its perfect objectivity does not imply moral indifference»,[57] aunque la interpretación de este crítico de varios aspectos de la obra de Torres Naharro no concuerda debidamente con este juicio. Queremos aclarar que, para nosotros, esta perfecta objetividad consiste principalmente en la rendición exacta de los hechos observados en la realidad. Sin embargo, al organizar el autor todos estos elementos en aquella lógica, meditada y específica estructura dramática, que hemos estudiado en las páginas anteriores, ésta asume claramente el valor de una actitud categórica y destacadamente personal frente a la realidad retratada. Bataillon parece confirmar las opiniones que acabamos de expresar, al decir que Torres Naharro recogió en su obra «des aspects ridicules ou odièux... des soldats espagnols en Italie, où ils se rendaient impopulaires» y al concluir que «c'est surtout cela qui fait la vie et la verité de la *Comedia Soldadesca*».[58] La intención moral del autor y la especificación del blanco satirizado en la comedia se revelan también en algunas alusiones punzantes del *Introito:*

Bouarrones
que cegáis con presunciones,
y biuís todos a'scuras;
que Dios rreparte sus dones
por todas las creaturas.
Y ansí siento
que rreparte con tal tiento
las mercedes Su grandeza,
que dió a mí en contentamiento
más que a otros en rriqueza.

---

[57] Vol. IV, p. 509.
[58] «Le Torres Naharro de Gillet», p. 157.

Pues, pobretos,
¿qué queréis biuir sujetos
al mundo y a su ceuico?
Que en mi tierra los discretos
al contento llaman rico.
Por prouar,
ora os quiero preguntar:
¿Quién duerme más satisfecho,
yo de noche en un pajar,
o el Papa en su rico lecho?
Yo diría
qu' el no duerme todavía,
con mil cuydados y enojos;
Yo rrecuerdo a medio día,
y avn no puedo abrir los ojos.
Mas verán
que dais al Papa vn faysán
y no come d' él dos granos;
ya tras los ajos y el pan
me quiero engollir las manos.
Todo cabe;
mas aunque el Papa me alabe
sus vinos de gran natío,
menos cuesta y mejor sabe
el agua del dulce rrío.
Yo, villano,
biuo más tiempo, y más sano
y alegre todos mis días,
y biuo como christiano,
por aquestas manos mías.
Vos, señores,
biuís en muchos dolores
y sois ricos de más penas,
y coméis de los sudores
de pobres manos agenas.
Y anfenitos
que (te) tenéis los apetitos,
tan buenos como palabras,
no comeriedes cabritos
si yo no criase cabras.
Y estos daños
y todos vuestros engaños
ora los quise contar,
que quiçá d' estos diez años
no terné tanto lugar.
Concrusión:
pues os demando perdón
me lo dueis conceder,
y pues hu mi intinción
venir a daros prazer (*Introyto*, pp. 142-144).

Aun sin recordar los sucesos de la comedia, estas afirmaciones no deberían interpretarse sólo como una vaga expresión de des-

contento con respecto a las iniquidades de la sociedad en general o quizás como una alabanza de la vida sencilla y virtuosa de la aldea, contrapuesta a la de la corte. Note el lector que se contrastan aquí el rústico y, específicamente, el papa. La insistencia con que se repite y se pone de relieve este nombre tiene la obvia intención de llamar la atención a ello en particular. Del papa se nos dice que duerme en «rico lecho», que come «faysán» y bebe «vinos de gran natío», pero subrayando que, irónicamente, no puede disfrutar con agrado y tranquilidad de ninguno de estos deleites. La razón de ello son los continuos «cuydados y enojos» de su vida. En esta observación no hay, sin embargo, ni un asomo de compasión o simpatía, sino más bien una categórica condena, porque todos los apuros del papa se deben a sus preocupaciones impropias, seculares y a su flagrante abandono de la verdadera vida cristiana. Esta acusación no está entre líneas, sino que se expresa de la manera más explícita, al decirnos el rústico que su propia vida es tranquila, satisfactoria y cristiana: «biuo como christiano». La implicación de que del papa no se puede afirmar lo mismo es lógica. Recomendamos al lector otra vez la famosa historia de Guicciardini, para que se vea en copiosos ejemplos cuán relevante es la alusión de Torres Naharro a los «cuytados y enojos» de Julio II. De acuerdo con esta explicación, también las referencias a los ricos que comen de los sudores de los pobres y lo cabritos de los aldeanos se aplican aquí específicamente a la política del «Terrible Papa» y sus secuaces, porque se consideran como una inevitable consecuencia de ella. Confirma esta sugerencia el hecho de que varias partes de la comedia revelan una relación estrecha con estas acusaciones particulares.[59] Para apreciar la fervorosa participación intelectual

---

[59] Gillet ofrece un comentario interesante a este pasaje del *Introito*:

> He [el rústico] is clearly aware of the economic truth, long obscured by the medieval worship of force and religion, that on him, the ultimate producer, rests the entire social structure... The still dominant classes are now felt to be exploiters and parasites... In such passages those who wish to see an Erasmist in Torres Naharro might find some justification»

y emotiva del autor en los problemas tratados, debemos fijarnos especialmente en la confesión del rústico, quien en este caso habla, con toda probabilidad, en nombre de aquél: a pesar de su intención de divertir al público, dice que no puede contener la necesidad interior de desahogarse, zahiriendo los «daños y engaños» de aquellos señores. El rústico cede después la escena a los personajes de la comedia, cuya conducta ejemplifica la crítica recitada, pero sin necesitar ya el comentario directo, porque éste, según el autor, lo debe suplir la reacción debida del público o del lector.

Creemos que el juicio de Moratín, citado arriba, como también otros similares, provenientes de la pluma de otros críticos, se explican principalmente por no reconocer en la *Soldadesca* el plan concertado y el pensamiento coherente, que unen de manera tan sugestiva no sólo todos los sucesos, sino también todos los detalles de la obra. Declarar que Torres Naharro se mantiene impasible frente a los vicios que damatiza es, para nosotros, un patente absurdo, especialmente teniendo en cuenta su producción total, tan inextricablemente vinculada a las preocupaciones morales, éticas y sociales. La impresión de «ease and comic touch»,[60] que la *Soldadesca* deja con frecuencia en el lector, ha causado, quizás más que ningún otro aspecto de la obra, el escepticismo y la negación sobre una posible preocupación seria, moral, del autor por los problemas dramatizados. En nuestro análisis hemos insistido en que lo moral y lo cómico no se excluyen mutuamente, pero nos parece importante agregar la advertencia de que la comicidad de los varios elementos teatrales no implica en absoluto una comicidad del pensamiento fundamental, inspirador de la obra, como piensan muchos críticos. La inferencia principal y clara de la *Soldadesca* es que en el mundo cristiano imperan la inmoralidad, la corrupción y la violencia, originadas y fomentadas por los que debieran «tenelles

---

(Vol. IV, p. 395). Sin embargo, Gillet no relaciona las palabras del rústico con el asunto de la *Soldadesca*.

[60] Gillet, Vol. IV, p. 509.

la rienda». Se comprende que en esta conclusión no pudo haber nada divertido para Torres Naharro, como no puede haberlo jamás tampoco para su público. Lo que específicamente arranca nuestras carcajadas en esta comedia es la plena conciencia de que cada individuo traidor y moralmente corrompido trama engaños a expensas de sus camaradas, de idénticas o peores cualidades personales. Así, en vez de sentirlo, el público anticipa con verdadero regodeo las malas faenas que estos ruines van a infligirse, porque en fin de cuentas, es el único premio que de veras se merecen. Sin embargo, los aldeanos, que sufren los ultrajes de los mercenarios, sirven como una simultánea advertencia del autor al público de que por cómicas y ridículas que puedan resultar las relaciones entre los mercenarios, en definitiva, representan una amenaza para todo el mundo. Es así que el «ease and comic touch» de Torres Naharro debe siempre interpretarse con mucha precaución.[61]

El procedimiento que produce lo cómico en las comedias de este autor parece guardar interesantes coincidencias con algunos conceptos que del género cómico tenían los teóricos neoaristotélicos italianos: Trissino, Muzio, Minturno, Maggi, etc.[62] Aunque no es inconcebible, creemos que ninguno de ellos pensaba en la *Propalladia* para sus preceptos, porque con preferencia estudiaban los modelos clásicos. De todos modos, nos parece sugestivo que en las obras de Torres Naharro se pusieron en práctica varios aspectos del género cómico, que años después reaparecen

---

[61] Gillet obviamente confunde la maldad intrínseca de los desafueros de los mercenarios con el humor producido del modo que acabamos de explicar. Sólo así podemos comprender esta increíble afirmación: «the practices of the recruits are not too horrible or repulsive» (Vol. IV, p. 102). Creemos que el humor de Torres Naharro se puede caracterizar de manera bastante precisa con estas palabras que Francisco Márquez Villanueva aplica a Erasmo: «tras darse cuenta de que una sonrisa puede ser, en los nuevos tiempos, más eficaz que cien silogismos, lo mantuvo siempre como un recurso ancilar respecto a sus altos fines intelectuales» (*Espiritualidda y literatura en el siglo XVI*, p. 48).

[62] Véase: *Theories of Comedy* (Garden City, N. Y.: Anchor Books, ed. Paul Lauter, 1964), pp. 42-107; J. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance* (New York: Harbinger, 1963), pp. 63-66.

en forma de fervorosas preocupaciones teóricas en Italia. Desde una perspectiva diferente, la *Propalladia* habría podido servir de valioso apoyo, como prueba ya realizada con éxito, también a las declaraciones del Lasca sobre la validez de las costumbres coetáneas, como materia de la comedia. Hacemos estas últimas observaciones sólo de manera muy tentativa y muy hipotética, pero con una fuerte sugerencia de que un estudio detallado sobre los aspectos novedosos de las comedias de Torres Naharro revelaría, con toda probabilidad, rasgos todavía no sospechados y muy sorprendentes aun para el ambiente renacentista italiano. Por lo que se dice en el *Prohemio* (Vol. I, p. 142), parece que Torres Naharro no conocía las nociones de Aristóteles sobre lo cómico, que tanto preocuparon a los mencionados comentadores italianos. En efecto, aun teniendo en cuenta todas las posibles influencias señaladas, las comedias de Torres Naharro revelan, en definitiva, que todo lo más extraordinario en ellas se debe principalmente a la aguda intuición del autor sobre lo que constituye la verdadera esencia de lo dramático.[63]

En la *Soldadesca,* Torres Naharro consigue crear un protagonista central —Julio II, según nuestra interpretación— sin que éste aparezca en absoluto físicamente en la escena. La conducta de los personajes-mercenarios refleja la moral y la psicología de su caudillo, que domina en toda la obra, no obstante su ausencia. Excusado es decir que esta concepción dramática nos parece de genialidad excepcional y representa un notable antecedente al procedimiento análogo de Schiller en *El Campamento de Wallenstein.*[64]

---

[63] Es reveladora la orgullosa afirmación que hace en el *Prohemio,* después de haber mencionado las varias opiniones ajenas sobre la comedia: «Todo lo cual me paresce más largo de contar que necessario de oyr. Quiero ora dezir yo mi parescer, pues el de los otros he dicho... (Vol. I, p. 142).

[64] Menéndez Pelayo (*Obras completas,* Vol. 7, p. 344) y Gillet (Vol. IV, p. 508) han ya relacionado este drama de Schiller con la *Soldadesca,* pero en otros aspectos. Digamos de paso que el paralelo que estos críticos establecen entre los soldados de las dos obras nos parece aceptable sólo hasta cierto punto. La simpatía con que Schiller retrata a algunos de sus personajes está totalmente ausente en la comedia de

En efecto, con nuestro análisis creemos haber mostrado que la *Soldadesca* entera es admirable por sus destacadas dotes dramáticas. La estructura está concebida con gran perspicacia artística, de acuerdo con los temas motores; la trama, muy rica en eficaces elementos teatrales: conflictos, ironías, contrastes, ironías dramáticas, revelaciones, sorpresas, etc., crea una constante espectativa en el público. Los personajes, aunque prevalentemente típicos, poseen rasgos individuales también y logran interesarnos simultáneamente por el problema individual y transcendental que representan. Queremos subrayar, por fin, especialmente el hecho de que no hay detalle en esta comedia que no responda a una función específica, conscientemente determinada por las ideas del autor. Propiamente apreciados todos estos aspectos, justifican afirmar que la *Soldadesca* debe situarse entre las mejores producciones dramáticas españolas.

Torres Naharro. Tampoco nos parece convincente la comparación con *D. Álvaro* del duque de Rivas. En la jornada III de esta obra se nos presentan unos oficiales calaveras que engañan a los ingenuos con los naipes y que son muy pendencieros. El autor no tiene intención alguna de describir la vida militar, como parecen creer los dos críticos mencionados arriba. La breve escena en que actúan estos soldados ruines es sencillamente un pretexto, dictado por la necesidad del drama, para que don Álvaro pueda salvar la vida a Carlos, amenazado por aquéllos. Una comparación más lógica y ricamente sugestiva se podría hacer quizás con la *Primera Parte de Enrique IV* de Shakespeare.

Sustituída la referencia al general Wallenstein por una al papa Julio II, estos versos del *Prólogo al Campamento de Wallenstein* podrían servir de apropiada introducción a la *Soldadesca*:

Nicht er ist's, der auf dieser Bühne heut' Erscheinen Wird.
... ...

Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían comenzado a construir los hijos del hombre. Y exclamó Yahveh: «He aquí que forman un solo pueblo y tienen todos ellos una misma lengua, y este es el comienzo de su actuación: ahora ya no les será impracticable cuanto proyecten hacer. Ea, bajemos y confundamos ahí mismo su lengua, a fin de que nadie entienda el habla de su compañero».

(*Génesis, XI*).

III. TINELLARIA

Es probable que la división de las comedias de Torres Naharro en cinco actos se deba a la tradición clásica (Plauto, Terencio).[1] Sin embargo, la averiguación de este hecho es de interés principalmente para el historiador del teatro. De valor secundario nos resulta también especular sobre la potencial eficacia de divisiones hipotéticamente distintas (cuatro, tres actos, etc.) en las obras dramáticas del extremeño. Lo único de veras importante, para nosotros, es el hecho de que el armazón exterior de estas obras se amolda de manera perfecta e ingeniosa al desarrollo dramático de la trama, en base a los temas escogidos y a la intención satírico-moral del autor. Éste declara en su *Prohemio*: «La división d'ella [de la comedia] en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada» (Vol. I, p. 142). En rigor, Torres Naharro no se expresa de manera pre-

---

1 Gillet, vol. IV, p. 456.

cisa, porque los descansaderos, según su propia explicación, no son las jornadas mismas, sino las pausas entre ellas. De todos modos, la sucinta declaración de Torres Naharro revela una plena conciencia artística sobre la eficaz funcionalidad de aquella división específica en el drama. De aun mayor interés nos parece su convicción de que estos descansaderos tienen una relación importante con la debida comprensión de la obra. Al acabarse cada jornada, el autor obviamente quiere que el público descanse mentalmente para adentrarse después refrescado y con más interés en lo que sigue. Seguramente aquél también cuenta con que éste fije firmemente en su memoria, habiéndolo meditado, todo lo que se acaba de presentar en la escena. Se deduce, pues, que de la comprensión cabal de cada jornada, según el autor, depende la apreciación de la comedia entera. Cada acto viene así a representar una jornada —término excelentemente apropiado— lógica, obligada, en el camino que tiene un destino específico, predeterminado.[2] ¿Podría ser más clara la convicción del autor de que en su

---

[2] El término *jornada* existe en la literatura española anterior a Torres Naharro: Berceo, Juan Ruiz y Nebrija, por ejemplo (Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1954, vol. II, p. 1.065). Gillet menciona ejemplos posteriores a Torres Naharro y comenta el uso del término en éste del siguiente modo:

As Terlingen...indicates, both *jornada* and its diminutive *jornadeta* are evidently, in a general sense, Italianisms. But it should be pointed out that, as the subsequent lines in the text reveal, Torres Naharro was placing in the word *jornada* a meaning apparently not developed in It. *giornata*, ...It is not that of *camino de un día* (Nebrija) or *cosa de un día* (Caravallo), but specifically that of *descanso* (al fin del día)... (Vol. III, p. 24). En otra parte, Gillet parece contradecirse: «The term *jornada* which Torres Naharro prefered to *acto* (to him a Latinism) was apparently his own invention, quite probably not an Italianism (Vol. IV, p. 436). Otis Green observa en una nota que en el *Compendio de la Fortuna* (c. 1.450) se alude a la *jornada* del siguiente modo: «La partición de los capítulos, como dize San Agustín, es como las *jornadas* de un camino; si anduviesemos un gran camino sin reposar no lo soportaríamos» (*Ibid.*). Creemos que Gillet interpreta el texto de una manera excesivamente literal, que lleva, en definitiva, a una innecesaria confusión. El autor prefiere el término *jornada* al término *acto*, pero es lógico que no hace de *jornada* un sinónimo de *descansadero*, aunque, como hemos sugerido, su manera imprecisa de expresarse es responsable por la confusión. Preguntamos: ¿cómo puede ser, en la opinión del autor o de cualquier lector, todo lo que ocurre durante la

obra cada una de sus partes representa un peldaño esencial hacia un punto culminante, inextricable del resto de la obra? Una meditada continuidad de toda la acción dramática queda así afirmada categóricamente. Al analizar la *Soldadesca* hemos ya hecho unas observaciones parecidas, demostrándolas concretamente en la estructura misma de la obra. Si consideramos ahora oportuno reiterarlas, se debe esto al hecho de que la crítica anterior se ha mostrado igualmente incomprensiva e inclemente con la *Tinellaria.* El lector podrá apreciar nuestra afirmación por los siguientes juicios representativos. Dice Fernández de Moratín: «a pesar de tantas nulidades, no deja de hallarse [en la *Tinellaria*]

---

jornada misma un *descansadero*? Obviamente, según nosotros, el autor piensa en «la división della en cinco actos», en los intervalos *después* de cada *jornada* que son propiamente *descansaderos.* Esta palabra está inextricablemente asociada a aquélla en nuestra mente; una implica lógicamente la otra, como se puede ver también en el ejemplo mencionado por Otis Green. Se trata pues de una asociación de términos en la mente del autor que el texto hace perfectamente comprensible y clara. Por todo lo que acabamos de decir, nos parece muy probable que nuestro autor se inspirara en Boccacio para el empleo de *jornada,* seguido de un *descansadero* en su obra dramática. Parecen indicarlo sugestivamente las advertencias rutinarias al fin de cada *giornata* del *Decamerón*:

> Questa ballatetta finita... comandò la reina che ciascuno infino alla seguente mathina s'andasse a riposare...
> Ma, estimando la reina tempo essere di doversi andare a posare... ciascuno alla sua camera se n'andò...con disiderio aspettarono la domenica.
> Per che, ora parendogli da dormire, comandò che con la buona notte ciascuno alla sua camera si tornasse.
>
> ma, poi che, passata la nona, levato si fu, e il viso colla fresca acqua rinfrescato s'ebbero, nel prato, sì come alla reina piaque, vicini a la fontana venutine, e in quello secondo il modo usato postisi a sedere, ad aspettar cominciarono di dover novellare sopra la materia dalla reina proposta. Etc., etc.

(Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone,* Firenze, Solani, 1964, vol. I, pp. 102, 242, 353 y 264-247, respectivamente).
Observe el lector que Boccacio reitera mucho la preocupación por el cansancio de los oyentes. Por esto, siempre los hace descansar bien y refrescarse en todos los sentido, antes de continuar ecuchando los cuentos de los compañeros. Sólo así pueden hacerlo con la necesaria atención e interés. Al decir que «la comedia queda mejor entendida y rescitada» por los descansaderos, Torres Naharro revela igual intención, según ya se ha dicho.

uno u otro pasaje escrito con inteligencia».[3] Menéndez Pelayo no encuentra «ni acción ni personajes en quienes la atención se concentre». Aunque reconoce la «verdad con que se escenifica lo pintoresco de las costumbres», cree que esta obra «es un mero cuadro de género, sin verdadera fábula ni poesía de invención».[4] J. W. Crawford expresa opiniones análogas: «these [las *comedias a noticia*] present, without artifice or plot, a series of disconnected scenes designed to portray a certain social *milieu*».[5] Las consideraciones más recientes de la *Tinellaria*, como, por ejemplo, las que encontramos en *La historia de la literatura española* de J. L. Alborg[6] o en *La historia del teatro español* de Ramón Ruiz,[7] se hacen eco de la opinión de Gillet, mucho más positiva en contraste con la crítica anterior. Sin embargo, aunque Gillet obviamente aprecia varias características individuales de la *Tinellaria* y habla de su aspecto «casi moderno»,[8] se hace patente también su insensibilidad o incomprensión de lo dramático que informa la obra y de la relación episódica y temática en ella, a que venimos aludiendo. Nos parece así imprescindible hacer un esquema de la acción dramática, destacando la estrecha relación de todos los episodios de las cinco jornadas y la coherencia del pensamiento que los motiva. El pleno aprecio de estos aspectos ofrece una extraordinaria remuneración, porque nos revela en la *Tinellaria* una concepción artística y filosófica que sólo encuentra adecuado paralelo en los mejores logros del drama europeo de las centurias posteriores. Algunos aspectos de la técnica dramática, empleados por primera vez en la *Tinellaria*, preanuncian a Shakespeare.[9]

---

3 *Tesoro del teatro español*, p. 66.
4 *Obras completas*, Vol. VII, pp. 342 y 330.
5 *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 92.
6 Vol. I, pp. 677-680.
7 Pp. 76-78.
8 Vol. IV, p. 513.
9 El único crítico que parece vislumbrar la coherencia de la estructura dramática en Torres Naharro es Bartolomé Gallardo: «empeñando de lance en lance la curiosidad con bien urdidas tramas desde la primera escena hasta el total desenlace del drama». (Citado por Menéndez Pelayo, *Obras Completas*, vol. VII, p. 330).

Época: Transcurso de un día típico en el tinelo de un palacio cardenalicio, durante los primeros años del papado de Leon X.

Ambiente: Tinelo del palacio del «cardenal de S. Jano, vulgarmente conocido como cardenal de Bacano».

Personajes: Oficiales del tinelo — tineleros. Criados del cardenal, de funciones diversas (escuderos, criados de escuderos), quienes comen y se hospedan (algunos de ellos) en el tinelo. Todos estos personajes forman el séquito de dicho cardenal. Colectivamente, el autor se refiere a ellos con el término de «la familia del cardenal».

Premoción: El tinelo es un microcosmos.

Jornada primera: *Los tineleros*

Irrumpe en la escena el credenciero Barrabás, echando acaloradas maldiciones y reproches. Bastan ya sus primeras palabras para convencernos de que el autor le dio intencionadamente ese nombre, para que evocáramos en la memoria al notorio individuo del Evangelio: «Barrabás era un ladrón»:[10]

De contino
le doi pan, y carne, y vino
que suma buenos quatrines
que al menos cada camino
se lleva cinco carlines.

.....

Pues, andar,
que a mí no puede faltar
por mis dineros corambre
y a ella spero llegar
a verla morir de hambre (pp. 195-196).

Ella es Lucrecia, barragana de Barrabás. Convencido de que la característica más importante de todo en el mundo es su precio, el credenciero piensa que Lucrecia le pertenece, como cualquier otra cosa comprada. De allí que sus imprecaciones indig-

---

[10] Evangelio de S. Juan, XVIII, 40. En efecto, el autor mismo dice en el *Introito*:
Barrabás diz que se llama,
nombre como carne y cuero
tan coniunto con su fama (p. 194).

nadas se deban tan sólo a una pequeña falta de puntualidad por parte de la mujer. Al llegar al tinelo, ésta reconviene la irascibilidad al credenciero, recordándole las excelentes dotes que ella posee y de que él disfruta copiosamente: buena crianza, juventud, belleza, lealtad, etc... Como toda buena pícara, Lucrecia sabe ensalzar y pregonar sus propias cualidades y simular gran ofensa e indignación ante la menor duda:

que quien en ruin tierra siembra
diz que coje mal y tarde.
¡Maldita sea la hembra
que se fía d'vn couarde!

.....

que sé que no ay en las sanctas
otra mártir más que yo (p. 199).[11]

Con su alma igualmente cínica, Barrabás sabe muy bien cómo se hacen las paces con tales camaradas. Dirigiéndose a la despensa, donde están almacenadas las provisiones para la familia del cardenal, consuela a su amiga:

Espera vn poco, y verás
si quieres, de lo que aurá (p. 199).[12]

Hablando a solas, Lucrecia nos hace comprender que el interés es el único estímulo en sus relaciones con Barrabás:

¡Qué plazer!
¡Cómo le hago creer
que las piedras son pan tierno!

---

[11] Esta clase de protesta cínica de «virtud», en el momento mismo en que se comete el delito es, por supuesto, más bien rutinaria en el mundo picaresco.

Queremos recordar al lector que al señalar coincidencias de índole episódica y psicológica entre las comedias de Torres Naharro y la literatura picaresca, tenemos el propósito de subrayar una analogía importante, cuyas implicaciones consideramos al fin de este capítulo.

[12] Para aplacar a Guzmán de Alfarache por la injuria que le ha hecho, su amo le promete: «Ya se que no tuve razón; mañana te compraré unos zapatos por ello y valdrán más que los huevos» (Alemán, *Aguilar*, p. 319). Guzmán de Luján se percata de los amores del cocinero, su amo, «por las faltas que hacía» en la cocina (*Aguilar*, p. 618).

y no lo puedo más ver
que al diablo del infierno.

.....

ve, que tú me manternas,
más otro me gozará (p. 200).

Esta venganza cínica, tan propia del mundo picaresco, se debe a la convicción de que toda relación humana presupone un mutuo engaño, explotación y parasitismo. Por esto, en las palabras de Lucrecia se observa un verdadero orgullo y regodeo al pensar en el futuro engaño. Observa a propósito la Pícara Justina que «El malvado, como por burla obra la maldad».[13] Entregando a Lucrecia las golosinas, Barrabás le recomienda:

No te atreuas
a poner con nadie en nueuas,
qu'estos moços son astutos.
Si te preguntan qué lleuas
di que son los paños brutos (p. 201).

Diríamos que Guzmán de Alfarache de Luján se inspiró en este consejo para uno de sus famosos hurtos.[14]

Barrabás: Dios te guije, mi señora.
Lucrecia: Y él te guarde, mi señor.
Barrabás: Contenta va la traydora
oy que le hize fauor (p. 201).

El lector ya sabe que esta civilidad hipócrita siempre precede al engaño, pues tiene precisamente la intención de encubrirlo y facilitarlo, según nos lo demuestra copiosamente la psicología pica-

---

13 *Aguilar*, p. 811. Luján relata unos episodios parecidos en hipocresía, cinismo y futuro engaño entre un cocinero y su barragana:

Y cuando hubimos de salir de Nápoles, ella mostró grande sentimiento, y el mayor y con más razón, porque caía en la cuenta de lo que había perdido sin provecho: hubo sus lágrimas... contar por extenso la despedida y desmayos, sería negocio largo, basta que se pudiera hacer un buen entremés de farsa (*Aguilar*, p. 619).

14 mas yo, como de dentro, pesqué cuanto pude de su vestido, calzas, jubón y herreruelo, y envolvílo en una sábana, porque pareciese ropa sucia, y di conmigo en los que me esperaban (*Aguilar*, p. 585).

resca en la literatura y en la realidad.[15] Barrabás es descendiente directo del aludido en el Evangelio también en el sentido de que las circunstancias en que vive lo favorecen, según lo observa Lucrecia:

> ¡Que a un traidor y a un malicioso
> nunca falta que le den!
> Si éste fuera un virtuoso,
> en su vida ouiera bien (p. 200).

Es notable la plena conciencia que la barragana tiene de la conducta criminal y pecaminosa. En efecto, casi todos los personajes de la obra parecen darse cuenta de su propia corrupción, pero, a pesar de ello, persisten cínicamente en ella. Esto se debe al hecho de que consideran «venirles de derecho... como si lo tuvieran por ejecutoria»[16] todo cuanto obtienen con su actividad deshonesta, porque entre ellos es regla aceptada que el engaño y la bellaquería representan un *modus operandi* no sólo lícito, sino merecedor de una recompensa correspondiente al empeño y a la ingeniosidad con que se efectuó. «Hurtar sin peligrar y medrar»[17] es el lema que este mundo respeta y en que más se inspira. Esto no evita que se pronuncien recíprocos reproches indignados por la falta de virtud. Sin embargo, estas recriminaciones son de signo especial, porque dejan ver con transparencia que lo que las motiva de veras es precisamente la envidia por «la falta de virtud» del prójimo, que lógicamente explica su extraordinario «medrar». No hay duda de que en algún caso entra también otra razón importante para esto. Observa Lazarillo: «Cuántos debe haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos».[18]

---

15 Así recuerda Guzmán de Alfarache sus experiencias con la gente, comúnmente pícara:

> En todos cuantos traté, fueron pocos los que hallé que no caminasen a el norte de un interese propio y al paso de su gusto con deseo de engañar, sin amistad que lo fuese, ni caridad, sin verdad ni vergüenza. Mi condición era fácil, su lengua dulce.

Estas observaciones las hace Guzmán, al pensar en el melifluo Sayavedra. (Alemán, *Aguilar*, p. 434).

16 Alemán, *Guzmán de Alfarache*, *Aguilar*, p. 312.

17 *Ibid.*, p. 472.

18 *Lazarillo de Tormes*, *Aguilar*, p. 85.

Las relaciones personales entre Barrabás y Lucrecia representan así un preludio sugestivo de todas las que se dramatizan en el resto de la obra. Habrá, sin embargo, variaciones interesantísimas, que dejarán completamente al descubierto todos los matices de la ruindad humana y de la corrupción social.

Apenas sale Lucrecia, cuando entra Escalco, uno de los oficiales principales del tinelo.[19] Prestamos detallada atención a la actuación de este personaje, porque tanto Gillet como Bataillon lo identifican con el autor.[20] Esta proposición nos parece sumamente arbitraria y seriamente equivocada, porque induce no sólo a una injusta consideración de la personalidad de Torres Naharro, sino también a una incorrecta interpretación de la obra entera. La razón del error en que incurren los dos ilustres críticos, según se colige de sus afirmaciones, se encuentra en su interpretación de aspectos sólo parciales del personaje, sin tener en cuenta su actuación total y su modo característico, general, de enjuiciar la vida.[21]

Echando una mirada concupiscente al trasero de Lucrecia, antes de que ésta desaparezca por la puerta e intuyendo que «con los días no ha perdido el apetito» (p. 202), Escalco, libidinosamente ardoroso, implora a Barrabás:

> tú que las conosces ya
> y entiendes en sus consejas,
> buscam'ora por allá
> una d'esas putas viejas

---

[19] «Quegli, che ordina il convito, e mette in tavola la vivanda; e anche, quegli, che la trincia...He gives orders to Barrabás, the *credenciero*» (*Gillet*, vol. III, p. 469).

[20] Gillet, vol. IV, pp. 395 y 413; Bataillon, *Le Torres Naharro de Gillet*, pp. 159-160.

[21] A force de vouloir faire de Torres Naharro un personage trop riche de facettes —tour à tour clerc, soldat, homme de cour— et de vouloir en reconnaître des images multiples dans son oeuvre, on risque de perdre de vue les traits les mieux attestés, et les plus affichés par lui, de sa figure sociale (*Ibid.*, p. 160).

Exactamente. Sin embargo, tampoco es lícito basarse en algunas facetas de algún personaje, para concluir, como hace Bataillon, que se trata de un autorretrato del autor. Éste, como se verá, se horrorizaría, al saberse identificado con el corrupto e inescrupuloso Escalco.

Barrabás: ¿Abadessa?
Escalco: Y aunque sea prioressa (p. 202).

Nótese, por tanto, que Escalco no desea a una mujer en particular, sino, con instinto propiamente animal, una paloma cualquiera y, por añadidura, cuanto más depravada mejor (y aunque sea prioressa). Nadie puede afirmar categóricamente que Torres Naharro no haya experimentado él mismo inclinaciones parecidas, pero es cierto que todos sus poemas autobiográficos amorosos nos inclinan a dudarlo. En éstos se nos revelan sentimientos de gama muy variada, no excluyendo violentos resentimientos, acaloradas indignaciones y fuertes rabietas, dirigidas a su dama o damas, pero ningún indicio hay de deseo libidinoso. Torres Naharro es, esencialmente, un amante sumido en la tradición del amor cortés.[22] Considerando por un momento la posibilidad de que Escalco representa al autor, ¿por qué quisiera éste retratarse de manera tan drásticamente negativa y contraria a todo su modo de ser, reflejado en los poemas autobiográficos? Es una estridente discrepancia, como tantas otras que señalamos a continuación y que Gillet y Bataillon no procuran explicar. Por nuestra parte, creemos que el autor quiso destacar tanto en Barrabás como en Escalco la inclinación libidinosa, específicamente, como parte íntegra de su naturaleza embrutecida, que después se manifiesta en todos los demás aspectos de su vida.

Barrabás proveerá, sin duda, lo pedido por Escalco, a cambio de favores igualmente ruines, claro, porque todo este concurso de tineleros es muy calculador y ducho en el comercio de las maldades.[23]

---

[22] Véanse los siguientes poemas: *Lamentationes de amor* (Vol. I, pp. 151-155); *Capítulo* I, VII, VIII, IX, X, XI (*Ibid.*, pp. 158-160, 171, 181); *Epístola* I, II, III, V, VI (*Ibid.*, pp. 181-191 y 194-200); *Romance* II, IV (*Ibid.*, pp. 222-224 y 226-227); *Canción* I, II, III, IV, VII, VIII, *Sonnetto* I (*Ibid.*, pp. 228-232). Discutimos en detalle este problema en el estudio sobre *Jacinta*.

[23] Superfluo es quizás recordar al lector que esta clase de intercambios de favores representa un trato básico del mundo picaresco literario y real, según lo ilustra ampliamente la *Celestina*.

Antes de encararse con sus deberes en el tinelo, Barrabás y Escalco deciden satisfacer su propio apetito, mandando al cocinero Metreianes (Maître Jean) que les guise una abundante comilona, «faysanes, hígado, antepasto, salsa beata, caolata, maluasía, etc.» (p. 203). Enumeramos intencionadamente estas golosinas, para que el lector las contraste después con la mísera bazofia que los tineleros sirven a los otros criados del cardenal. Escalco propone a Barrabás:

> Vamos do nadie nos vea,
> porque nos tenga provecho (p. 205).

Deseo de intimidad, motivado por el instinto egoísta, perruno, diríamos, frenéticamente aprehensivo de una posible partición de la comida con huéspedes inoportunos.[24] Barrabás, cuya voracidad no es menor, ofrece su cámara para el banquete, porque allí «apenas nos hallará la madre que nos parió». (p. 205). En espera de la comida, Barrabás revela que el cocinero roba con regularidad las provisiones del tinelo, lo cual no sorprende en absoluto a Escalco, quien, a su vez, informa a su camarada que otro tinelero es cómplice asiduo de Metreiánes en esos robos:

> Cada noche van los dos
> muy cargados como abejas (p. 204).[25]

Se proponen así sorprenderlos con las manos en la masa para castigarlos. Se debe comprender, sin embargo, que a Escalco y Barrabás les preocupa tan sólo el hecho de que lo robado por sus subordinados implica una segura pérdida para ellos mismos, porque les quedará así menos de qué robar. Se trata, en

---

[24] El extremado egoísmo en este sentido lo personifican el ciego y el clérigo del *Lazarillo de Tormes*. Observe el lector todos estos rasgos psicológicos, tan sugestivamente tratados por Torres Naharro, que reaparecen en la picaresca posterior, sin variaciones fundamentales.

[25] Las expresiones populares, pintorescas y expresivas son un elemento fundamental de las comedias de Torres Naharro y se merecen un estudio particular, pues representan un valioso testimonio, al lado de otros elementos, de aquella maravillosa síntesis de lo tradicional, nacional y de lo nuevo, cosmopolita, que hoy reconocemos como típico renacentismo español.

suma, de una competencia encarnizada entre ladrones, en que Escalco y Barrabás creen tener precedencia natural por su posición superior en la jerarquía tinelera. Se debe observar que Escalco paticipa plenamente en las actividades de esta cofradía ladronesca. El pasaje siguiente lo confirma, sin dejar lugar a duda alguna. Barrabás alardea de su gran pericia en el hurto:

Anoche henchí los senos
sin que asimos yo y un paje
siete pasteles muy buenos
de cieruo y puerco saluaje

Escalco: Buen embite.
Pero yo hago el rebite
con una gentil somada

Barrabás: ¿*Todos* ayer del combite
fuimos hombres de leuada? [subrayado nuestro]

Escalco: ¿Qué más quieres?
mi moço gastaplaceres,
aunque no es de los taymados,
alivió un par de piqueres
que valen sendos ducados (p. 205).

Insistimos con énfasis que entre los tineleros de esta obra no hay ningún individuo honesto. Esta proposición establece, en efecto, una pauta, de que no difieren en absoluto los autores de las futuras novelas picarescas, en que se incluyen con predilección artimañas perpetradas en cocinas, en tinelos y mesones, campos fértiles para la maldad y la corrupción. «Despensero, cocinero, botiller, veedor y los más oficiales, todos hurtaban», afirma Guzmán de Alfarache.[26]

Barrabás sugiere que el mozo de Escalco se llevó del banquete también unos platos de argento, pero Escalco difiere, atri-

---

26 Alemán, *Aguilar*, p. 312. De la misma novela nos parece oportuno citar también este pasaje, referido a tineleros: «todos roban, todos mienten, todos trampean; ninguno cumple con lo que debe, y es *peor que se precian dello*, (*Ibid.*, p. 24). Otros autores de novelas picarescas también nos dejaron descripciones impresionantes de la corrupción y del sufrimiento en los tinelos o refectorios de escuelas. Entre los ejemplos más notables mencionemos *La vida del Buscón* (*Ibid.*, pp. 1.096-1.100) y *La vida de Marcos de Obregón* (*Ibid.*, pp. 951-954).

buyendo el robo al credenciero. En una de las escenas siguientes, en que Mathía y Barrabás conversan a solas (Barrabás se apartó con Mathía con la pretensión de deber preparar las mesas, pero, en realidad, para que Escalco no oyera la conversación), se revela que algunos de aquellos platos están en manos de Lucrecia.[27] Dándose cuenta de que Mathía está al tanto de las cosas y obviamente preocupado de mantener el secreto, sin duda para no tener que compartir la ganancia con Escalco, Barrabás trata de comprar el silencio del criado, haciéndole irresistibles ofertas:

> ¡Qué mochacha t'he hallado
> que te dará hasta aquí (p. 208).

Crear intereses es la estrategia que produce infaliblemente los resultados deseados, como lo demuestra convincente y copiosamente la famosa maestra Celestina en trances parecidos.[28]

Escalco sugiere implícitamente que la deshonestidad de los criados se debe a las inadecuadas recompensas por el servicio rendido:

> nosotros solos perdemos,
> que seruimos y afanamos
> y ganancia no tenemos.
> Beneficios
> ya no se dan por seruicios;
> mas veo, pues que así es,
> que a los que tienen oficios
> deurían dar tanto al mes[29] (p. 206).

---

27 El robo de la vajilla de plata por parte de los criados de cocina es un tema corriente en las novelas picarescas. Véase, por ejemplo, *Guzmán de Alfarache* de Alemán, (*Aguilar*, p. 311).

28 Existe una disertación en alemán sobre las relaciones de la *Celestina* y el teatro de Torres Naharro que no hemos podido ver: M. Depta, *Die Celestina in ihrem Verhältnis zu den novelistischen Komödien der Propalladia*, Breslau, 1921.

29 En la misma escena, Barrabás revela que quieren dar uniformes «a todos los officiales», a lo cual Escalco contesta con escepticismo y sorna (p. 206). Seguramente piensa, como Guzmán de Alfarache en la novela de Alemán, que en tal caso la intención del amo sería estrictamente egoísta:

> Traigo este vestido que me dieron y no tanto con que me cubriese, cuanto para con que sirviese; no para que me abrigue, sino con que los honrase. Hiciéronlo a su gusto y a mi costa; diéronme por mi dinero las colores de su antojo. (*Aguilar*, p. 362).

En principio, esta es una lícita, justificada sugerencia, que se expresa con gran frecuencia en aquella época. Guzmán de Alfarache explica así los robos de los criados: «Gran culpa desto suelen tener los amos, dando corto salario y mal pagado, porque se sirven de necesitados, y dellos hay pocos que sean fieles». A continuación sugiere el pícaro que toda esta deshonestidad desaparecería sin falta, si el amo adoptara ciertas medidas: «Paga y haz merced a tus criados y serás bien y fielmente servido».[30] Sin embargo, en la *Tinellaria* hay repetidas referencias a los carlines y ducados que el cardenal da para sus criados. En el *Introito*, el autor observa:

> mejor tinelo les dauan [a los criados]
> qu'el de algunos cardenales (p. 193).

Y en la edición de 1524 de la *Propalladia* hasta declara categóricamente en la conclusión:

> que la uuestra prouisión [del Cardenal]
> es onesta y tal que basta
> pero su destribución
> es aquella que la gasta (p. 266).

En unos versos precedentes señala a los culpables de esta situación deplorable:

> que en los malos oficiales
> está el mal de la familia (p. 266).

Se debe así concluir que desde el punto de vista del autor la corrupción de los tineleros no se debe, principalmente, ni a la inexistencia de un salario ni a la estrechez del cardenal con respecto a las provisiones del tinelo. La primera razón podría explicar quizás hasta cierto punto la falta de integridad —venganza contra el cardenal en forma del robo sistemático de sus bienes—, pero lo cierto es que aquélla se usa más bien como pretexto conveniente para justificar y practicar ésta con «limpia conciencia». Se hace muy evidente, por ejemplo, que los más duchos en el

---

30 Alemán, *Aguilar*, p. 314.

engaño acumulan pronto fortunas que una vida entera de servicio, compensado con salario regular, no podría proporcionarles en absoluto. Es así que la queja de Escalco, en su esencia, considerada en sí y por sí, refleja muy probablemente la opinión del autor mismo sobre el asunto de salarios apropiados, pero carece de buena justificación cuando la consideramos en el contexto total de la actuación del quejoso tinelero. Su afirmación sobre su «afanar y seruir» es, en efecto, una prueba evidente de su cinismo truhanesco, de fariseísmo prepóstero o, por lo menos, de un juicio terriblemente desquiciado. En pasaje tras pasaje en que actúa Escalco, creemos que se confirma sólidamente nuestra opinión, tan contraria a la de Gillet y Bataillon también sobre este punto particular.[31]

Para la corrupción de los criados del cardenal el autor está así indicando una razón mucho más fundamental, para él obviamente independiente de todas otras posibles motivaciones. Citamos un pasaje de la novela picaresca, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, de Carlos García, que, según nosotros, define exactamente la opinión de Torres Naharro:

> De aqui infiero el engaño notable en que vive hoy el mundo, creyendo que la pobreza fué inventora del hurto, no siendo otro que la riqueza y prosperidad; porque el amor y deseo de la honra y riqueza crece, cuanto ella mesma se aumenta (como dijo bien el otro poeta): y siendo la ambición un fuego y insaciable hidropesía, cuanto más leña le dan, más se aumenta su llama, y cuanto más bebe, más se acrecienta la sed.[32]

En la *Tinellaria*, la corrupción y la deshonestidad se deben de manera muy obvia, principalmente, a la codicia de bienes materiales y a la ambición de los títulos eclesiásticos. En la mayoría de los casos, la necesidad o la pobreza son, a lo sumo, causas periféricas que, aun así, se convierten pronto en pretextos con-

---

[31] Siempre identificando al autor con Escalco, dice Bataillon: «Comment notre clericus Pacensis diocesis transplanté à Rome avait-il pu espérer sortir de sa pauvreté chronique sinon en obtenant quelque bénéfice? C'est l'obsession de l'Escalco...» (*Le Torres Naharro de Gillet*, p. 159).

[32] *Aguilar*, p. 1.173.

venientes para la malévola conducta. Podríamos decir de modo más incisivo que todos los actos criminales y pecaminosos en la *Tinellaria* son resultado inevitable de la falta completa de un sentido moral y de un verdadero espíritu religioso. Naturalmente, hay «leña» muy inflamable para el «fuego» o ambición de los criados del cardenal. En definitiva, como se verá al fin del estudio, Torres Naharro tuvo la intención principal de censurar y exponer a la atención de todos la «leña» —la causa, más bien que a los criados malhechores— meros síntomas.

La jornada primera se acaba apropiadamente con una comilona de Barrabás, Mathía y Escalco.

Jornada segunda: Los comensales

Al tinelo están ahora llegando los criados de los escuderos. Estos aparecen poco después. Todos ellos son miembros del séquito del cardenal de Bacano, y por esto el autor considera oportuno hacernos saber de qué temple moral y personal son.

La apremiante primera pregunta que el criado Francisco hace al tinelero Mathía: «¿Comeremos?», es una sugestiva tarjeta de presentación, pues deja de inmediato al descubierto la obsesionante preocupación de todos esos individuos. Simultáneamente, traiciona una gran inseguridad con respecto a la efectiva realización de lo esperado. En los pasajes siguientes se nos hace comprender que hay buenos motivos para tal escepticismo. Al contestar Mathía que no hay vino para la comida, los comensales, sin vacilar, achacan esta falta a la gula de Escalco:

> Por Aquel en quien creemos,
> qu'el Escalco no está ayuno (p. 210).

Nótese, por tanto, que este personaje goza de una fama, por lo visto confirmada, de borrachón insaciable y egoísta, a expensas de los demás. Es cierto que en esta congregación picaresca todos sospechan de todos y se recriminan mutuamente, pero casi siempre las sospechas resultan ciertas y las recriminaciones justificadas, en cuanto a la verdad del hecho.

Fabio, seguramente con turbias intenciones, hace saber a Francisco que el Tudesco:

> gran male dice di te
> — — — —
> 'L' ha dito al Maestro di stalla
> que tu li robasti il feno (p. 210).

Varios criados reprochan acerbamente la traición al Tudesco, amenazándole con apropiada, oportuna venganza. La indignación se debe sin duda al hecho de que todos se sienten expuestos a igual peligro, por haber cometido los mismos engaños. Entre los deshonestos, la honestidad consiste en una leal colaboración en el crimen. Preciso es añadir que el Tudesco no delata a Francisco por cultivo de la honestidad, porque poco después demuestra su propia inclinación ladronesca. Su traición tiene más bien el propósito de congraciarle con el amo y así proporcionarle algún provecho personal. En este concurso de perros famélicos, la caída del prójimo es siempre deseable y ventajosa para el que la causa. Describiendo una situación análoga, Guzmán de Alfarache de Luján observa: «no se dan [los criados] unos a otros tanto la mano para subir cuanto se arman lazos para estropezar» y a continuación se refiere específicamente al criado soplón: «y éste que le avisa [al amo], va de camino enmarañando su red para salir con algo de la pesca».[33] Creemos que el autor quiere destacar, en más detalle, precisamente estas actitudes de egoismo feroz, de malévola competencia y de mezquindad en general en las ingeniosas escenas siguientes, en que cada criado expresa una «laus suae cuiusque patriae».

La observación entusiasmada del sevillano Mathía de que en Castilla «arreo se haze infinita gente» (p. 211) para cierta guerra, de que sola Sevilla «puede sacar una hueste» (p. 212) y la exclamación admirativa de Francisco acerca del poder militar de la «Gran Castilla», producen una inmediata reacción indignada del Portugués:

---

33 *Ibid.*, p. 595.

Pois si Portugal querrá,
armar ha ssuas carauelas
en cantas guerras aurá.
Ora andai e cagai 'n ellas.
mais Seuella e tudo o mundo
he merda para Lisboa.
— — — —
eu uos digo que marraons
son, de casta de dîabo.
— — — —
Naun brinqueis con castelaons
que trazen tan longo o rabo.
— — — —
que Judas foi cordoués
— — — —
e Deus foi portogués (pp. 211-213).

El Vizcayno considera oportuno intervenir en esta discusión:

Digo, hao
yo criado estás en nao,
bizcaino eres por cierto;
más iuro a Dios que Bilbao
la tiene mucho buen puerto.
— — — —
Castillanos, a la fe,
la tiene mil raposías.
— — — —
Yo no quieres porfiär,
mas si alguno guerra viene,
bizcayno por la mar,
juro a Dios, diablo tiene (pp. 212-214).[34]

Fabio, el primer hispanófobo italiano en la literatura española, según Gillet,[35] indica otras cualidades negativas de los españoles:

---

[34] Parece que ésta es la primera vez que aparezca en una obra literaria el tema de la presunta valentía e hidalguía, del sentimiento anti-castellano y de la peculiar manera expresiva del vizcaíno. Esto llegará a ser una verdadera moda literaria después y dejará un eco notable en Cervantes y especialmente en la novela de Luján, donde, además del «lindo rato con el vizcayno» que se dan los personajes, hay extensas discusiones sobre todo lo vizcaíno (*Ibid.*, pp. 635-653). Note también el lector cómo en la literatura picaresca se recoge la polémica sobre las excelencias de las varias nacionalidades que defienden los corruptos y nada excelentes pícaros.

[35] Gillet, vol. IV, p. 515.

¿Non pensate
que Catilan magna rate,
Castiglian senza castello
— — — —
non li vedo mendicando,
perch' ano più fantasía
che non hebe mai Orlando (pp. 213-214).

Contestando a estas críticas, Francisco explica que si hay «pocos pobres castellanos... por cozinas y en estalas» (p. 213), esto se debe a que:

No tenemos mejor cosa
que essa poca presunción,
porque es virtud virtüosa
y en favor de la nación (p. 214).

Este debate entre italianos y españoles, registrado por primera vez en la literatura española por Torres Naharro, continuó con intensidad a través de los siglos, porque la presunción de los españoles en el extranjero se mantuvo obviamente como característica cristalizada. Además de los ejemplos que hemos ya mencionado al hablar de la *Soldadesca*, léase esta interesante conversación entre Guzmán de Alfarache y su amo italiano en la novela de Luján. Parece una verdadera continuación de la iniciada por Fabio y Francisco, pese al siglo transcurrido:

> «Pues, ¿qué responderás a los vicios de tus españoles? Son soberbios, hinchados y comúnmente ignorantes; porque en España casi se precian de no saber letras, aun los más granados y magnates...[36] El zapatero de viejo en llegando a Italia todo es en tono, y hacerse tu pariente de la casa de Guzmán, don Juan, don Diego o don Francisco:[37] y así les decimos: se tutti siete cavalieri, chi guarda la pecora?»

---

[36] Guicciardini, contemporáneo de Torres Naharro, también se refiere a la falta de cultura de los españoles: «Non sono volti alle lettere, e non si truova né nella nobilità ne negli altri notizia alcuna, o molto piccola ed in pochi, di lingua latina...sono di cerimonie infinite, le quali fanno con molte reverenzie... *Diario del Viaggio in Spagna*, en *Scritti autobiografici e rari* (Bari: Laterza, 1936), p. 131.

[37] Bandello también se burla de la ostentación de nombres nobiliarios por parte de los españoles en este episodio gracioso:

> Ed ecco in questo che entrò dentro un giovine spagnuolo, grande di persona, con la spada ed il brochiero a lato, il quale, come sentí

> «Eso, señor», le respondí, «poca dificultad tiene; porque los españoles, cuanto a lo primero, basta serlo para que sean caballeros respecto de otras naciones, y paréceles que con sola la calidad de ser español en cualquier parte se puede tener en mucho: añádase el respeto que se les tiene por el nombre de español, o porque de su natural sea gente que apetece honra, y ser preferidos y tenidos en mucho, y no repruebo que sean gente que procure honrarse...»[38]

Comentando la contestación de Francisco, Gillet hace la siguiente observación:

> The virtud, of which even a modest man like Francisco appreciates the national importance, is not the old Spanish *virtud*, but the new Italian *virtù*, whose meaning was being defined in the first quarter of the century by Machiavelli, briefly in his *Principe* and later in his *Discorsi*.[39]

Juicios de esa clase, bastante abundantes en Gillet, se deben obviamente a la aplicación rígida y apriorística de los conceptos de Burckhardt sobre el Renacimiento a las obras de Torres Naharro, defecto que ya Bataillon señaló.[40] El texto de la *Tinellaria* no permite en absoluto la interpretación sugerida por Gillet. Defínase como se quiera el término *virtud*, lo cierto es que el autor quiso ridiculizar el concepto que Francisco tiene de lo que constituye la virtud: apariencia exterior de importancia y respetabilidad. ¿En qué sentido puede ser «en favor de la nación» el que un pobre estrafalariamente soberbio no quiera trabajar honradamente en «las cozinas ni en estalas»? Se refiere así, de manera

---

l'odore de l'arrostro, gittò l'ingorda vista sovra l'anitra e disse al guascone: — Signore, vi piace egli dar luogo in tavola ad un vostro amico? — A questo rispose Pirriniculo e gli domandò come si chiamava. — ío, signore, — disse lo spagnuolo, — mi chiamo per mio proprio nome Alopanzio Ausunarchide Iberoneo Alorchide. — Per le piaghe di Cristo! — soggiunse alora il guascone, — io non credo che sí picciola augella debba bastare ad un desinare a quattro cosí gran baroni come voi m'avete nominato, e tanto meno essendo spagnuoli. Io non mi farei mai questa vergogna. (*Tutte le opere di M. Bandello*, Mondadori, F. Flora, 1952, vol. II, p. 459). Croce observa que este episodio se encuentra también en otros autores italianos de aquella época (*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, p. 76).

38 *Aguilar*, pp. 591-592.

39 Vol. IV, p. 114.

40 *Le Torres Naharro de Gillet*, p. 149 y sigs.

sugestiva, entre otras cosas, al consabido problema que implicaba la dicotomía: honra-trabajo manual, en la España de aquella época.[41] Torres Naharro es quizás el primer escritor español que sienta hondamente la penosa realidad del equivocado sentido de la honra con sus ridículas manifestaciones concomitantes. Toda la obra del extremeño revela que para él la verdadera honra era sinónimo de la integridad personal y de la dignidad de un espíritu noble. Por no haber comprendido este hecho fundamental los críticos anteriores, se viene todavía afirmando el absurdo de que la *Ymenea* es la primera comedia española, en que se exalta el pundonor, en el sentido de venganza personal heroica. Como se verá, esta comedia es, al contrario, la primera protesta literaria contra el crimen insensato, producido por el apego a unos valores sociales pervertidos. Prescindiendo por el momento de otras obras, en que se respalda reiteradamente nuestra afirmación, la situación en la *Tinellaria* que comentamos ofrece otras pruebas valiosas y claras, además de lo que hemos ya sugerido, de que Torres Naharro satiriza las convicciones de Francisco. Recuérdese que a este personaje se destaca específicamente, mencionando su nombre, como ladrón de bienes ajenos. Este hecho crea, cuando menos, un contraste estridente con la «virtud» que este individuo reclama seguramente también para sí, aunque, irónicamente, él mismo trabaje en «las estalas». El autoengaño, parece su-

---

[41] De que el punto de vista de Francisco sobre la «admirable» superioridad del español con respecto al trabajo manual era muy extendido entre sus connacionales en Italia lo demuestran documentos interesantes. He aquí un pasaje de la *Corónica de Aragón* de Fabricio Gauberte di Vagad, publicado en 1499:

> la gente de acá [España] refuye y anda muy léxos de las tristes ganancias, partidos, interesses y mercadurías de Italia, que allá todo se vende bien como acá todo se da; la gente de acá toda sabe más a la corte que a la tierra y al trato, toda está puesta más en cavallerías, en honra y esfuerzo, que en officios de manos, más en criança, fidalguía y nobleza...todos salen a varones acá, y varones de honor.

(Citado por B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, p. 108). Claro, para este problema es imprescindible el estudio de A. Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», (R.F.E., III, 1916, pp. 1-50 y 357-386).

gerir al autor, conlleva burdas paradojas. Es también curioso, aunque enteramente lógico, por todo lo que acabamos de explicar, que si, por una parte, a Francisco le parece digna de alabanza la presunción española, por otra, no vacila en criticar acerbamente la vanidad lusitana, personificada en el Portugués:

> Cosa cierta
> es auer luego rehierta
> con quien ua fuera de ley,
> y con quien diz que a su puerta
> cagó el cauallo del rey (p. 213).

Evocamos de nuevo el comentario de Lazarillo, al observar que su hermanito no veía su propia cara. Rehusar un trabajo honrado por considerarlo «bajo», «indigno» o reclamar honra por medio de una relación tan absurda y ridícula («a su puerta cagó el cauallo del rey») son preocupaciones que manan de la misma sensibilidad desquiciada y enfermiza. De que el alarde de Francisco sobre la presunción española es ridículo lo indica el autor también al colocarlo en la misma categoría con el que hace Miquel sobre Valencia, su ciudad natal:

> No crideu,
> que quant vos altres dieu,
> que vull parlar ab paciencia,
> *es no rres, pel cul de Deu*
> *ab lo bordell de Valencia* [subrayado nuestro]
> (p. 212).[42]

Se debe notar el hecho importante de que el elogio que hace cada individuo de su propia patria tiene la intención principal de denigrar o menospreciar las de los camaradas. Esta patriotería barata que traiciona cierta intuición de inferioridad o inseguridad personal y que pretende, sin duda, apuntalar éstas con las «virtu-

---

[42] Torres Naharro es, como hemos dicho, seguramente uno de los primeros y posiblemente el primer escritor español que satirice de manera sostenida el ridículo concepto de honor de sus contemporáneos. Inicia así una importante tradición que seguirán después el autor del *Lazarillo de Tormes,* Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo y otros escritores. Nótese también que el ingenio satírico del extremeño no le va en zaga al de estos geniales escritores.

des nacionales» evocadas, responde, en definitiva, a la patética necesidad de imponerse de algún modo en esa competencia brutal entre los criados de la casa. Por medio de la exaltación de aquellas «virtudes nacionales» específicas, el autor nos muestra claramente el mezquino criterio político, social y humano del que la hace: uno es lo que uno piensa y admira. El desprestigio de todos estos individuos que pretenden personificar las glorias patrias es, pues, evidente en todos los aspectos de su conducta. Con sátira genial, Torres Naharro lo ilustra hasta en la breve intervención del francés Petiján, quien exalta la superioridad intelectual gálica:

> ¿vus ete vus sabi bien
> nostre studi de Paris? (p. 212).

El francés macarrónico revela la penosa realidad de la nula eficacia de la cultura francesa en este su hijo que la glorifica. Sin embargo, la verdadera ironía, tan típica en Torres Naharro, consiste en el hecho de que con el elogio de su país, Petiján seguramente quiere simultáneamente referirse con malicia a la consabida «barbarie intelectual» de España: «l'Afrique commence aux Pyrénées», en suma.

Para el moralista Torres Naharro, de igual manera que para Erasmo, el predominio de la preocupación mezquina, ridícula y egoísta con lo exterior, a expensas de los valores espirituales, interiores, era la razón principal de las crisis y de las catástrofes que afligían a las naciones europeas de aquella época. Por esto, queremos subrayar que por cómicas que puedan parecer las escenas descritas, la implicación que contienen es muy seria. Como se verá más abajo, el autor muestra claramente que las causas que determinan las actitudes descabelladas de esos criados trascienden sus propias inclinaciones y limitaciones personales.[43]

---

[43] Como se sabe, en varias obras suyas Erasmo deja clara la idea de que las guerras entre los países europeos se debían principalmente a la mezquindad y al capricho ridículo de personas particulares, quienes, no obstante, alegaban, como pretexto, el interés y la honra nacionales. (Véase, por ejemplo, *Querela pacis, Dulce bellum inexpertis*). Los episodios de Torres Naharro, aunque limitados materialmente al am-

El autor dirige ahora nuestra atención a los escuderos Godoy, Moñiz y Osorio, quienes entran uno tras otro al tinelo. Moñiz pide un favor a Escalco:

> Que a mi moço le matéis
> y no le deis contumacia (p. 215).

En caso de contumacia, el amo debiera pagar por la comida del criado en otra parte. Esta preocupación y la revelación posterior de que Moñiz mismo evita el tinelo con frecuencia, por hastiarle la comida que aquí se ofrece, logran caracterizar a este personaje, de inmediato, como cruel egoísta, totalmente desconsiderado de otro ser humano, aun cuando tiene una obvia responsabilidad hacia éste. Su naturaleza y sus preocupaciones revelan una analogía esencial con las del mezquino clérigo en *Lazarillo de Tormes*. Como el demacrado Lazarillo, el criado de Moñiz podría seguramente lamentarse: «dábame todos los huesos roídos... diciendo: Toma, come, triunfa...»[44] Se confirma lo que acabamos de decir también por el hecho de que la contumacia con que se castigó al criado resultó, irónicamente, por causa de ciertos pedidos de Moñiz, que el autor sugiere como de dudosa moralidad y que obligaron al criado a llegar tarde para la comida en el tinelo.[45] La explotación sistemática del criado por parte de Moñiz se revela también en esta queja de aquél:

> dos meses que me deuéis
> me mandad pagar con todo,
> y otros moços hallaréis
> que síruan a vuestro modo (p. 216).[46]

---

biente del tinelo, tienen para nosotros una implicación mucho más vasta.

[44] *Aguilar*, p. 92.

[45] Así se lamenta Francisco, explicando la tardanza:

> Aviéndome vos mandado
> de allá de Plaça Judea (p. 215).

«Perhaps this was meant to embarass Moñiz, the *Piazza Guidea* being an unsavory open space which served as a refuse-dump for the S. Angelo quarter» (Gillet, vol. III, p. 486).

[46] La situación irónica de deber el criado sustentar al amo, a su propia costa, se repite con variaciones en la literatura posterior. Ade-

Esto explica, en parte, por qué los criados roban los bienes de sus amos, cuando les es posible. Nótese, por tanto, que la deshonestidad, la explotación y el engaño son mutuos en las relaciones entre amos y criados y entre los miembros de cada grupo particular. La relación de Moñiz y su criado Francisco tiene un indudable carácter representativo de todas las relaciones en la casa del cardenal.

Irrumpe el escudero Godoy con una acerba crítica de la mala comida que se sirve en el tinelo y achaca esta deplorable situación directamente a la codicia y corrupción del Mastro de casa, o tinelero principal:

> No ha tres años
> que con los ojos tamaños
> en cozina s'yua luego,
> donde por falta de paños
> no se partía del fuego.
> .....
> No tenía
> y el pobreto padescía
> y ayunaba de ora en ora

La fortuna, sin embargo, sonrió de repente al Mastro de casa:

> ¿Visteis que priessa se da
> en mudar mulas y ropas?
> .....

---

más del famoso episodio del escudero en *Lazarillo de Tormes,* nótese este ejemplo interesante en *La entretenida de Cervantes,* tan parecido al de Torres Naharro. Así solicita el lacayo Ocaña a su amo, D. Antonio:

> y no acierta el herrador
> a herrarle [el caballo] si no hay dinero.
> Débense cuatro herraduras
> y un brebajo; mira, pues,
> si andarán aquellos pies
> siendo tus manos tan duras,
> y vengo por seis raciones
> que me deben (*Obras completas, Aguilar,* p. 461).

En *El mundo por de dentro,* Quevedo también se refiere a esta clase de explotadores presuntuosos: «se va metiendo caballero; y por sustentar un lacayo, no sustenta lo que dice ni lo hace, pues ni lo cumple ni lo paga» (*Los sueños,* Madrid, Clásicos castellanos, 1917, vol. II, pp. 21-22).

¿Veis quál viene?
¡Quán gran triumpho mantiene!
¡Quán hinchado en presunción!
Tanta soberbia no tiene
el Cardenal, su patrón.

La explicación de este cambio es obvia:

Sí, que entonces no podía
hurtar ansí como agora (p. 218).

Se trata, en suma, de una repentina prosperidad, que empezó con los hurtos menudos en la sucia cocina, situación hecha clásica por las futuras novelas picarescas. He aquí una típica confesión de un pícaro confirmado:

> A las cosas de la cocina con facilidad ponía cobro, aprovechándome siempre de la comodidad como de mí no pudiese haber sospecha. Muchas cosas que hurtaba las escondía en la misma pieza donde las hallaba, con intención que si en mí sospechasen, sacarlas públicamente, ganando crédito para adelante; y si la sospecha cargaba en otro, allí me lo tenía cierto y luego lo transponía.[47]

Con filosofía picaresca, casi todos los personajes de la *Tinellaria* piensan «que los oficios se inventaron por el hurto».[48] Lo único necesario es aprender el arte de robar, porque con él, «de nada se hace el todo».[49]

Como, generalmente, «el primer estímulo [del pícaro] es el del interese»,[50] éste favorece o descuida a la gente, dependiendo del provecho que para sí anticipa con su actitud. Godoy indica estas características en el Mastro de casa:

que a los que poco tenemos
solamente tracta mal,
porque aquéstos no podemos
hablar ansí al Cardenal.
Sus passiones
todas van por aficiones,

---

47 Alemán, *Guzmán de Alfarache, Aguilar*, p. 310.
48 Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos, Aguilar*, p. 1.167.
49 *Ibid.*, p. 1.174.
50 Luján, *Guzmán de Alfarache, Aguilar*, p. 60.

si el Cardenal no remedia;
que a vnos da tres raciones
y a los otros no da media (p. 218).

Godoy quisiera informar al cardenal de los abusos perpetrados por los oficiales del tinelo, pero aquél obviamente no está dispuesto a escuchar «a la rrasa» (p. 219). Moñiz, quien concuerda en todo con la crítica que Godoy hace de los tineleros, advierte que aunque fuera posible hablar con el cardenal, sería prudente callarse:

Bien haréis
qu'estas cosas las calléis (p. 218).

Esta actitud cautelosa de Moñiz parece confirmar el hecho, ya sugerido por Godoy, de que el cardenal se muestra completamente indiferente a lo que está pasando entre sus criados y que, en efecto, lo consideraría como una innecesaria molestia deber preocuparse con ello. La actitud adoptada por Moñiz preludia la del Escudero en *Lazarillo de Tormes,* quien declara que para medrar en palacio, al señor de título no se debiera «nunca decirle cosa que le pesase, aunque mucho le cumpliese».[51] (La observación sobre la indiferencia del cardenal es de importancia capital para la comprensión de la *Tinellaria.* A ella volvemos al final del estudio). De que el consejo de Moñiz lo motiva su determinación de quedar bien con los superiores, aun a costa de tolerar flagrantes abusos, para asegurarse así una carrera sin obstáculos, lo demuestra incisivamente también el pasaje siguiente. Por alarde de su hombría, sin duda, Moñiz hace referencia a cierto castigo que se infligirá al Mastro de casa. Godoy, quien no vacila nunca en decir la verdad desnuda, caracteriza en pocas palabras la patética falta de carácter de Moñiz:

¡Palabrillas!
Aquí dezís marauillas
y juro a Dios y a esta cruz
no lo veis con quatro millas
que no le hazéis el buz (p. 219).

---

51 *Aguilar,* p. 104.

A Moñiz le disgusta el Mastro de casa, pero quiere mantenerse en buenos términos con él, con una conducta hipócritamente solícita. Estos actos de voluntaria humillación ante un individuo reconocidamente malvado y deshonesto deben observarse con gran atención precisamente en los que proclaman a todos los vientos su enaltecido sentido de honra. Por una miserable preocupación materialista, los principios dictados por la dignidad y decencia humanas fallan por completo, cuando más debieran afirmarse. La protesta de Moñiz con respecto a su proceder de hombre honrado ante la inferencia punzante de Godoy se merece un puesto honorífico en la literatura de lo prepóstero:

> No os admito
> nunca el bonete me quito
> qu'él [el Mastro de casa] no lo quita primero (p. 219).

El lector, sin duda, está ya muy familiarizado con estas ridículas ostentaciones de valor y de honra, que casi todos los autores de las novelas picarescas, comenzando con *Lazarillo de Tormes*, escogen como blanco favorito para su sátira social.[52] Sin embargo, el pasaje de Torres Naharro, además de reclamar la primacía cronológica en la historia literaria, es también uno de los más sutilmente irónicos y reveladores. Moñiz obviamente se preocupa mucho de que se le admire por su sensibilidad por el honor, pero Godoy lo ha sorprendido haciendo reverencias estrafalariamente

---

[52] Gillet menciona algunos testimonios interesantes sobre esta clase de sensibilidad en la España de aquella época (vol. IV, pp. 256-258). No estamos de acuerdo, sin embargo, con la sugerencia de que se trata de una neurosis limitada a aquellos siglos y a ciertos países en particular. Cuando bien se mira, esa misma neurosis existe hoy día también, aunque bajo formas diferentes, claro. Pensando tan sólo en nuestra profesión, por ejemplo, creemos que son bien conocidos los *resentimientos, los desdenes y las venganzas, encubiertos y sutiles* unos, abiertos y groseros otros, pero todos ellos patéticos, patológicos y potencialmente muy dañinos, de algunos críticos supuestamente «consagrados», en el caso de considerarse descuidados o contrariados por el escrito de algún colega. ¿Qué es esto sino vanidad y preocupación enfermiza de verse «muy bien quitado del todo el bonete»? Y estos dioses malhumorados y vengativos pueden ser británicos, argentinos, de cualquier nacionalidad.

demonstrátivas, y humillantes al Mastro («con quatro millas le hazéis el buz»). La punzante ironía pone al descubierto, de manera incisiva, la preocupación de congraciarse y, simultáneamente, de parecer honrado, sin serlo en absoluto, recordando al lector especialmente la típica sátira quevedesca.[53]

Aparece ahora el escudero Osorio. Godoy y Moñiz empiezan a burlarse de inmediato de su naturaleza mujeriega y de su continuo despilfarro de dinero en aras del placer sexual. Le informan de que lo «saben ya en Castilla» (p. 220). Seguramente atribuyéndolo a su desenfrenada promiscuidad, se refieren a su impotencia, de que las mujeres ya chismean. Por fin aluden al burdo descuido de sus deberes, como consecuencia lógica de sus otras actividades: «haréis mejor... seruir a Monseñor que andar al rrabo de putas» (p. 220). Osorio se revela muy quisquilloso con respecto a la sospecha acerca de su valer con las mujeres y se empeña mucho en desmentirla: «ya me ruegan más de dos» (p. 220). Por otra parte, el lujurioso escudero acepta todas las demás acusaciones con evidente orgullo:

---

53 El extraordinario poder inventivo y la aguda observación de la vida que apreciamos en Torres Naharro se puede medir también por el hecho de que, con frecuencia, las situaciones ideadas por él reaparecen, sin variaciones fundamentales, incluso en los geniales autores modernos. Con específica referencia al acto de adulación hipócrita de Moñiz, por ejemplo, llega a la memoria del lector la personalidad del embaucador hipócrita Chichikov que Gogol inmortalizó en su famosa novela *Almas muertas*. He aquí un pasaje pertinente: «Chichikov... era el primero en salir de la clase, procurando cruzarse tres veces en el camino con el maestro, quitándose de continuo la gorra» (*Mertvie dusi*, Moscú, Gosud. izd. Hudozestvenoi literaturi, 1956, p. 185). Una situación parecida, en que se destaca la zalamería, la ideó también Quevedo en el *Buscón*:

> Fuí, señor, a la escuela; recibióme muy alegre, diciéndome que tenía cara de hombre agudo y de buen entendimiento. Yo con esto, por no desmentirle, di muy bien la lición aquella mañana. Sentábame el maestro junto a sí; ganaba la palmatoria los más días por venir antes, y íbame el postrero por hacer algunos recaudos a la «Señora», que así llamábamos a la mujer del maestro.
>
> Teníalos a todos con semejantes caricias obligados. Favorecíanme demasiado y con esto creció la invidia en los demás niños. Llegábame de todos a los hijos de los caballeros. (*Aguilar*, p. 1.094).

amando cumple perder
muchas vezes los pellejos (p. 221).

Esta escena tiene una indudable gracia, pero al continuarse la conversación de los escuderos, el lector atento percibe la penosa ironía, implícita en ella. Por las preguntas que hacen Godoy y Moñiz a Osorio, se llega a saber que éste está solicitando un beneficio, muy confiado en que van a otorgárselo. ¡Gran falta le hace! Catalnica, recuérdese, «se le comió» el primero. El depravado modo de vida del escudero enmarca así, sugestivamente, el solicitado beneficio. Sin embargo, lo más notable de esta situación es la patente naturalidad con que Osorio se considera digno y meritorio de él. Se hace así claro que la sátira del autor no se dirige principalmente al insensato escudero, sino a los valores pervertidos que predominan en los más altos niveles de la jerarquía eclesiástica, lo cual, precisamente, motiva y estimula la prepóstera ambición. En las escenas siguientes, Torres Naharro especifica esta observación condenatoría. Osorio afirma con gran alarde que algunos poderosos protectores, de quienes él es «gran seruidor» (p. 222) favorecen su solicitud. Hasta conoce a un embajador:

que me aura un consensu luego
— — — —
— — — si quiero una capa
y aun si quiero otro partido,
me asentará con el Papa (p. 222).

Teniendo en cuenta las mejores aptitudes de Osorio, a que se ha aludido antes, fácil nos resulta imaginar con qué clase de servicios pudo obligar a esos pudientes, tan dispuestos a premiarle. La recompensa, por supuesto, también implica futuros mutuos favores parecidos.

Envidioso de la provechosa relación que Osorio mantiene con aquella gente influyente, Moñiz confía a sus camaradas:

¡Quál haría
si yo tal braço tenía!
Yo te juro a Dios, hermano,

no stouiese más vn día
con Monseñor de Bacano (p. 222).

La intención principal de este pasaje es destacar la total indiferencia emocional, la ausencia de todo sentimiento cordial, la frialdad comercial, mercenaria, diríamos, con que la familia del cardenal —Moñiz es personaje representativo, como todos los demás— considera su relación con el amo, dignatario eclesiástico. El posible beneficio es el único polo hacia el cual se orientan certeramente todas las aspiraciones y todos los empeños de esos individuos. Hemos ya sugerido, sin embargo, que la razón de tan deplorable situación se apoya necesariamente en una causa coordinante.

Osorio ofrece un consuelo a Moñiz, asegurándole que el futuro es muy prometedor:

Monseñor, si miráis,
será papa sin contrario
— — — —
Mas de su propio aluedrío
vn día me ha descubierto
que vn astrólogo iudio
se lo ha dicho por muy cierto (pp. 222-223).

Obsérvese atentamente que se habla aquí del cardenal de Bacano. Aspirante al trono pontificio, posible Padre Espiritual de los cristianos... consultando un astrólogo judío sobre las posibilidades de su carrera! El hecho es revelador de la ambición secular del cardenal y de la falta completa de la fe cristiana, hecho que el autor simboliza con el valor antitético que implicaba entonces *lo judío*. Excusado es decir que también produce una extraña sensación, cuando menos, imaginar al cardenal, esperanzado del título papal, confiando exclusivamente en la voluntad de los astros. En la edición de la *Propalladia* de 1524 se añaden en esta escena unos versos que dice Godoy y que nos parecen de gran importancia para la comprensión del problema que venimos explicando. El mencionado escudero hace una advertencia importante a sus camaradas Moñiz y Osorio, quienes se regodean ya anti-

cipadamente por la confianza que tienen en que el cardenal de Bacano llegue a conseguir el título pontificio:

> y veis que Papa Leon
> biuirá más quel [el cardenal] y nos (p. 225).

Con finísima sátira, Torres Naharro alude obviamente a la gran impaciencia con que el cardenal de Bacano está anticipando la muerte del papa, porque de esto depende la plena realización de sus ambiciones. La historia confirma la exactitud de la observación de nuestro autor, obviamente muy bien informado sobre las intrigas políticas en la Santa Sede. En el siguiente pasaje se describe sucintamente la situación en Roma, al morir León X:

> With the Emperor's candidate in posession of seven votes, with Giulio de Medici in posession of fourteen and with the remaining eighteen cardinals each striving to gain votes for himself, the conclave became a scene of the most disgraceful party struggles, and the discord was so great that it seemed as though no conclusion would ever be reached.[54]

¿Quién duda en absoluto de que en esta encarnizada e inescrupulosa contienda el codicioso cardenal de Bacano se destacara de manera muy saliente? En otra parte, pensando siempre en este individuo, pero refiriéndose, a la vez, a la omnipresente ambición y rapacidad de los funcionarios eclesiásticos, Godoy observa, entre indignado y resignado:

> Veis qu'es regla general
> que todos piensan so capa,
> 'l obispo ser cardenal
> y el cardenal ser papa (p. 203).

Para medrar en la jerarquía eclesiástica lo esencal es, pues, una desenfrenada y colosal ambición, acompañada de una falta completa de conciencia. El sentimiento religioso, sincero, es innece-

---

[54] G. F. Young, *The Medici* (New York: Dutton, 1910), vol. I. pp. 427-428.

sario; cuando se lo ostenta es sólo porque se considera instrumento conveniente para arropar con él, de manera hipócrita, las intenciones malévolas que se cobijan en el corazón. Para comprender el propósito principal de la *Tinellaria* se debe prestar mucha atención también a la reacción que el depravado Osorio manifiesta, al oir las palabras de Godoy:

> ¿Cómo no?
> Pues también me pienso yo
> ser obispo de mi tierra (p. 223).

Observamos anticipadamente que las ambiciones de los criados reflejan de manera sugestiva la actitud de los propios amos: ¡Exempla trahunt! Por esta razón, entre otras, nos parece que Bataillon subestima la determinación de los escuderos de conseguirse los beneficios y los títulos eclesiáticos, al opinar que estos individuos hablan de ello sólo «en bouffonnat».[55] Hay cierta disposición burlona en ellos, es cierto, en el intercambio de saludos que Bataillon específicamente cita:

> Osorio: Buenos días,
> y con sendas calongías
> con que todos trïumphemos
>
> Godoy: Sean buenas abadías
> y si no, no las queremos (p. 219).

Sin embargo, en vista de todo lo que hemos descubierto en estos personajes, la humorada nos parece más bien como lógica manifestación del cinismo con que contemplan la corrupción general del ambiente en que se mueven.

Obviamente cansado de todas estas conversaciones, Godoy exhorta a sus camaradas:

> demandemos de comer
> qu'es otra mercadería (p. 223).

---

55 *Le Torres Naharro de Gillet*, pp. 159-160.

Gillet comenta estos versos así: «In these cases *mercadería* appears to have the meaning of *trato, asunto,* not that of *géneros vendibles*»,[56] demostrando así, creemos, una total incomprensión del propósito finamente satírico de Torres Naharro. ¿No es obvia la pulla, tan reminiscente de Erasmo, al comparar Godoy la comida, *que se vende y se compra* con los títulos y beneficios eclesiásticos que acaba de discutir y que también *se venden y se compran*?[57]

Aparece el criado Francisco, quien dice a los presentes que:

> Ell Escalco y otros veinte
> s'están ora emborrachando (p. 223).

Significa que la comida tardará mucho. El lector también recuerda que al llegar al tinelo, Godoy pidió a Escalco un favor:

> ¿No me haréis vn favor,
> que vengo muerto de sed? (p. 215).

Negándoselo, Escalco explicó:

> Y aun complido,
> *si el vino fuesse venido* (p. 215).

Hemos insistido ya repetidas veces que a Torres Naharro no le preocupa en absoluto lo folklórico, las costumbres en sí, desprendidas de lo que por medio de ellas se puede revelar sobre la condición humana. Nótese, por tanto, que la primera jornada se acabó en una comilona y la segunda en una borrachera.

---

56 Vol. III, p. 493.

57 Entre las varias obras de Erasmo, donde se censuran los beneficios, recordemos el coloquio *De sacerdotio,* en que hay referencias satíricas muy específicas a la práctica de pedir beneficios, como costumbre enraizada, y al despilfarro de éstos en placeres sexuales, asimismo como ocurre en *La Tinellaria* (*Opera Omnia,* vol. I, pp. 640-641).

Jornada tercera: La comida

Escalco: Señores, sús, a comer
Entrad, los que auéis de entrar (p. 224).

Aunque evidentemente anticipándolo, Escalco observa algo indignado que entre todos los comensales que han entrado «ora... no aurá ningún capellán» (p. 224) para rezar la bendición. Alguien recuerda que «allá fuera estauan dos» (p. 224). La sátira de Torres Naharro, como se ve en este detalle, se filtra por todos los resquicios. Se ofrece así Godoy a cumplir con el deber de los repentinamente desaparecidos capellanes. Reproducimos parte de su interesante oración:

Bendigamos
al que todos adoramos,
porque nos guarde de mal,
y al que nos da que comamos
qu'es el señor Cardenal (p. 224).

A continuación Godoy pronuncia una serie de maldiciones contra los «oficiales traydores»: El cocinero, el despensero, Canavario y Escalco, «que nos sangra el ordinario» (p. 225). Nótese las reiteradas alusiones a las borracheras de este personaje, a expensas de sus camaradas. Los versos citados representan una patente parodia del *Paternoster*, en que el nombre de Dios es sustituído por el del cardenal. Teniendo en cuenta las observaciones en las páginas anteriores, se debe concluir que esta sustitución de nombres no es un mero juego, motivado por la intención de divertir, sino una ingeniosa representación de una lamentable realidad.[58] En el pensamiento de los criados, Dios ha sido de veras sustituído por completo por el cardenal, quien representa para ellos el to-

[58] Para Gillet esta oración es tan sólo una parodia de tradición medieval (Vol. IV, p. 80).

dopoderoso que determina sus destinos, por ser sus aspiraciones exclusivamente de este mundo. Godoy comprende con agudeza que el oportunismo y el interés materialista son los estímulos únicos de todas aquellas vidas moralmente despistadas y no vacila en decubrir la verdad con incisión y desenfado que nos hacen recordar al famoso licenciado Vidriera. A Escalco, quien en una ocasión pide a Godoy que deje de criticarle, porque «yo y vos... amigos solemos ser», el escudero contesta así:

> más no impide el amistad
> que hombre diga lo que siente (p. 237).

Es importante notar que Godoy no personifica ninguno de los flagrantes vicios o abusos, indicados en todos los demás personajes. En varias ocasiones parece servir más bien en función de testigo o conciencia que reacciona, ora con indignación ora con estoicismo pesimista o con cinismo a la mezquindad y a la corrupción omnipresente. Por estas razones, nos extraña mucho que Gillet y Bataillon, ambos intentos en identificar en la persona de Escalco al propio autor, no hayan pensado en absoluto en la mucho más plausible relación entre éste y el honesto, desenfadado y veraz escudero Godoy. No afirmamos con esto que el autor se haya retratado en este personaje, pero nos parece obvio que se sirvió de él, como portavoz de muchas de sus propias opiniones frente a la situación representada.

Torres Naharro posee una capacidad extraordinaria para concebir situaciones, en que los actos aparentemente menos significativos y los detalles más triviales dejan al descubierto por completo las preocupaciones y los complejos de los personajes. Cabe agregar, subrayándolo, que en todo su teatro la acción en sí y por sí, como superficial movimiento escénico, desprendido de ulteriores significados, no existe. Creemos que al exaltar la fluidez y la rapidez de la acción dramática en Torres Naharro, los críticos se desentienden a veces de este importante hecho, dejando así en el lector la errónea impresión de un autor preocupado de crear escenas de golpe y porrazo. Ofrece un buen ejemplo de lo que aca-

bamos de afirmar la manera chocantemente perfunctoria con que Gillet despacha la escena que analizamos a continuación: «A quarrel about the seating flares up between him [Godoy] and Osorio».[59] Se hace obvio que el autor ideó esta escena con aguda conciencia artística y con el específico propósito de exponer a nuestra atención aspectos muy significativos de los caracteres. Por tanto, requiere más detenida consideración.

El lector seguramente recuerda el famoso episodio del *Quijote,* en que el duque y D. Quijote ostentan su buena crianza y cortesía, empeñándose en cederse mutuamente la cabecera de la mesa.[60] Nos parece oportuno reproducir un comentario de Croce, aplicado a casos análogos de ceremoniosidad española en Italia en el s. XVI:

> E poiché, infine, colui che assai cura la sua persona e il suo decoro, e richiede da altrui deferenza e ossequio, è per ciò stesso portato a mostrarsi osservantissimo delle stesse cose verso gli altri, per fare risplendere la propria perfezione e forse per meglio far rispettare i suoi diritti rispettando i proprî doveri e promuovere cosí uno scambio di cortesie, gli spagnuoli si acquistarono fama di complimentosi e cerimoniosissimi.[61]

En la *Tinellaria,* en el momento de deber sentarse en la mesa, Moñiz se lanza hacia la cabecera, con la intención de ocuparla. Osorio objeta enérgica e indignadamente:

> Cauallero,
> ya sé que sois vos primero,
> hablemos todos seguros;
> pero yo soy camarero (p. 225).

Se trata de otro caso patente de «presunción española, en fauor de la nación», que el autor satiriza mordazmente y que nos recuerda un accidente parecido mencionado por Croce:

---

59 *Ibid.,* p. 511.
60 *Obras completas, Aguilar,* pp. 1.380-1.381.
61 *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* p. 18.

> Le sequele di nomi risonanti, che già facevano ridere il Pontano, seguitarono a porgere argomento di celie insieme col sentimento che essi dimostravano della propria importanza e che si estendeva ai piú umili ufficî da loro coperti; onde Paolo Giovio, raccontando le feste che ebbero luogo in Napoli per la venuta di Carlo V, narra di uno spagnuolo *bisogno* (cioè soldato di fresco arrolato), che, ritrovandosi in una riunione e non sembrandogli ricevere trattamento conveniente, si trasse innazi dicendo: «*No me conocéis vosotros? No se ha de tratar de esta manera los hombres de honra*». «Chi siete voi, per vita vostra?», domandarono gli astanti sbalorditi. «*Soy el limpiador mayor de la plata dorada del conte de Benavente!*».[62]

En la contienda por la cabecera de la mesa interviene también Godoy, quien hace esta sugestiva declaración:

> Voto a la Virgen María
> que aunque pese a quien pesa
> yo me asiente cada día
> en cabecera de mesa.
> Que por bien
> me lleuara no sé quién
> a ganar en Ponte Sisto,
> más *por mal y por desdén*
> [subrayado nuestro]
> ¡Voto a Dios, si fuesse Christo! (p. 226).

---

[62] *Ibid.*, pp. 186-187. Este episodio es prácticamente idéntico también al siguiente de *La Tinellaria* en que Escalco se indigna por no hablar el Decano cómo aquél piensa que debiera:

> ¿Quién oyó,
> y en quál tinelo se vió,
> tractar mal ningún villano
> a un Escalco como yo
> del Cardenal de Bacano? (p. 231).

Advierte Guzmán de Alfarache: ¿Qué sabes o quién sabe del...camarero del conde Fernán González? Honra tuvieron y la sustentaron y dellos ni della se tiene memoria alguna...Deja, deja la hinchazón desos gigantes» (Alemán, *Aguilar*, p. 307).

En vez de manifestarse un mutuo respeto y deferencia, por consideración genuina o sólo para afirmar la excelencia de su propia persona, estos individuos se apropian por fuerza de un privilegio que idealmente cobra sentido sólo al ser ofrecido. Su conducta responde a una vanidad patética y a una imposición tan opresiva que les incapacita a extender su consideración a los otros. Responde también a la firme convicción de que cada individuo en el grupo, de poder hacerlo, actuaría de la misma manera y que, por esta razón, lo único importante es procurar adelantarse a los demás. El desentenderse tan burdamente del prójimo indica un pervertido concepto de las relaciones sociales, cuando menos. La ironía de toda esta situación consiste así precisamente en el hecho de que los escuderos consideren su indecorosa agresividad no sólo natural, sino también como exigida por la honra y en que anticipen ser admirados como personas honradas en el mismo acto de portarse de manera poco honrada.[63] La inferencia nos parece clara: los escuderos equiparan la honra con la ambición y la adquisición de la posición social, cultivando a la vez criterios ridículos sobre lo que constituye la calidad que hace al individuo meritorio de ocuparla. Lo que cuenta e impresiona en el mundo es la sonoridad del título y los privilegios del oficio, mientras que la dignidad y la integridad personales son elementos superfluos o burdamente incomprendidos. Esta idea es, en efecto, el tema constante y fundamental de la *Tinellaria,* según venimos viendo cada vez más claramente. La contienda por la cabecera de la mesa, lejos de ser tan sólo un episodio divertido, se convierte así en un elemento destacadamente simbólico y de aplicación general.

---

63 En el *Lazarillo de Tormes,* de clara inspiración erasmista, se destaca también esta irónica paradoja. El escudero, como sabe el lector, a la vez que se enorgullece de su sensibilidad por el honor, no encuentra nada deshonroso en su modo de actuar, «de lo que...usaría», en el caso hipotético de servir a un gran señor (*Aguilar,* p. 104). También Alemán se ha fijado, con la misma intención, en la situación general que ridiculiza Torres Naharro:

> No le parezca a vuestra señoría ser atrevimiento el haberse sentado a su tabla sin ser convidado, por las muchas excusas que tengo para ello. Lo primero, la calidad de mi persona y noble linaje merece toda merced y cortesía. Lo segundo, ser soldado me hace digno de cualquier tabla de príncipe... (*Aguilar,* p. 375).

Al traer los criados la comida a la mesa, los comensales reaccionan con una catarata de protestas y críticas: «menestra flaca», «mula por vaca», «mal pan nos dan», el antepasto «está salado y aun de humo siente», el vino «para ensalada vale su peso d'oro», el caldo es «agua puesta a calentar para lauar escudillas», la carne está «maliciosa y dura» (pp. 225-228 y 232). Se deben recordar también las referencias críticas a la comida del tinelo, hechas en otras ocasiones por Godoy:

Más contino
dan pan que sepa al molino,
la carne hiede vn poquito,
y el agito dan por vino,
y el vino dan por agito (p. 217).
Pues continos
vuestros huevos perosinos
sábado y viernes os dan,
y a las vezes mallorquinos,
mirad quán frescos vernán;
y adobados,
a vezes encoraçados
con sus pollos y otras cosas,
a vezes desesperados
en fritadas maliciosas
.....
...en qualquiera fritada
tres buenos pasan por seis (pp. 247-248).

Los tineleros de la *Tinellaria* parecen haber dado con un menú que reaparece casi sin variaciones en los notorios tinelos señoriles y refectorios de escuela de las novelas picarescas.[64] Guzmán de Alfarache podría atestiguar además que «la mula por vaca» y «los huevos encoraçados con sus pollos» eran platos fácilmente asequibles también en los mesones de su época.[65] Después de un siglo no ha cambiado tampoco la solicitud con que el Mastro de casa y el maestro de escuela se preocupan de la «virtud» y de la «salud» de sus clientes, midiéndoles las raciones:

Godoy: Día alguno
que sea día de ayuno,

---

64 Véase nota 26.
65 Alemán, *Aguilar*, pp. 267-268.

como suele ser mandado,
no darán vn pece a vno
si Dios lloviese pescado.[66]
Y essas vezes
los oficiales jüezes
cuydosos del alma agena
[subrayado nuestro]
dan por hombre quatro nuezes
en escambio de la cena (p. 248).

El lector seguramente recuerda al pupilero en *Guzmán de Alfarache*, quien mantenía al pupilaje hambriento, «porque [la comida] no entorpeciese los ingenios».[67]

Es así comprensible el que la comida no les apetezca en absoluto a los escuderos, aunque estén obviamente muy hambrientos y sedientos. Desesperado, Godoy quiere «mandar por vn quatrín de mostaza» (p. 231), para encubrir el mal sabor de los manjares y por «vn bocal a la tauerna» (p. 227), por ser el «agito» inaguantable. Escalco niega ambos pedidos ,aunque Godoy quiera pagar de su propio bolsillo. Aquél seguramente sabe que permitiéndolo, implicaría una sanción de las críticas contra lo que él mismo ofrece en el tinelo:

Dannos el vino tan fuerte
que no podemos gustallo,
ni quieren, por mala suerte,
qu'el hombre mande a conprallo (p. 228).

---

[66] Gillet piensa que Godoy dice que en el tinelo les dan «a fish on fasting days» (Vol. IV, p. 512). El texto muestra lo contrario: en los días de ayuno los comensales no reciben *ni un pece*, aunque «lloviese pescado». El autor destaca así ingeniosamente cómo los crueles y avaros tineleros, con pretextos hipócritamente religiosos, se apoderan aún de lo que es más esencial y que lícitamente pertenece a toda la familia. También en las novelas picarescas posteriores, como no podía menos de ser, se incorporan situaciones parecidas: «¿Qué diré del cuidado que la mujer o ama del pupilero tenía en venirnos a notificar los ayunos de la semana, para que no pidiésemos los almuerzos?» (Alemán, *Guzmán de Alfarache, Aguilar*, p. 533). Toda la descripción de los días de ayuno en esta novela es sumamente reminiscente de la de Torres Naharro.

[67] Alemán, *Ibid.* En *La vida de Marcos de Obregón* se hace pasar hambre en el tinelo, ensalzando la virtud de «la templanza en la comida» (*Ibid.*, pp. 951-952), mientras en *La Vida de Buscón*, el notorio Domine Cabra justifica la olla con el «garbanzo güerfano y solo» que da a los pupilos, casi muertos de hambre, advirtiendo solemnemente que «todo lo demás es vicio y gula» (*Ibid.*, p. 1.097).

Por lo que dice el tinelero Mathía («como me distes la mancha», p. 234), el autor sugiere que hay «vino claro» en el tinelo, pero que tiene su precio. En efecto, el lector recuerda de la primera jornada que a los tineleros no faltan golosinas. Así y todo, los escuderos no pueden tragar el «vino salvaje», como diría Quevedo,[68] con excepción de Moñiz, quien explica que necesita «un lauadiente» (p. 236). Torres Naharro sorprende de continuo al lector con la introducción de detalles, a primera vista inconspicuos, pero que siempre resultan sugestivos. Desde su primera aparición, Moñiz nos impresiona por su inmensa tacañería. Además de sus relaciones con el criado Francisco, que hemos comentado, sus reproches al mujeriego Osorio revelan, en realidad, agudas penas, vicariamente sentidas, por el desperdicio de dinero por parte del camarada:

> Los aueres
> se van tras essos placeres (p. 221).

Así, a la par que el autor muestra la fuerte aversión que produce el menú del tinelo, al hacer que Moñiz la supere, por su preocupación de ahorrarse un quatrín, sugiere simultáneamente que las más bajas pasiones del hombre —la tacañería en este caso— reducen a éste a un nivel propiamente animal.

Por todo el mal trato que reciben en el tinelo, los escuderos culpan a Escalco, «el vellaco y sus ladrones» (p. 226), quienes se dan la gran vida, haciendo sufrir a los demás y quienes, de hacer el cardenal justicia, «serían oy en galera» (p. 228). La carrera de Escalco también empezó, con toda probabilidad, con los menudos robos en la cocina:

> Moñiz: ¡Qué poltrón!
> ¡Cómo cobró presunción
> desque mudó la pelleja!
>
> Godoy: Aquí se haze vn león,
> y en la calle es vn oveja (p. 234).

---

[68] *Ibid.*, p. 1.103. Guzmán de Alfarache de Alemán usa una expresión igualmente gráfica: «vino de la pasión, de dos orejas» (*Ibid.*, p. 533).

En efecto, Escalco se porta para con los comensales con presunción y arbitrariedad de terrible tirano, además de atormentar con la parca y repugnante comida. Impresiona de veras el temor que, con la excepción del atrevido y desenfadado Godoy, los escuderos parecen tener con frecuencia a los tineleros principales:

> Por Dios, callar nos conviene,
> pues conocemos sus fieros (p. 235).

Esto se explica sin dificultad por el hecho de que todos se saben completamente sujetos a la voluntad caprichosa del Mastro de casa y de Escalco, sin tener posibilidad alguna a su alcance para remediar la situación. Los agraviados expresan repetidas veces el deseo de hacer saber al cardenal los abusos que sufren en el tinelo. Sin embargo, en cada caso los desanima de antemano la reputada indiferencia del amo por la vida de sus criados, su aparente desinclinación a preocuparse de aquellos asuntos, seguramente demasiado bajos para él. El cardenal es totalmente inaccesible, según la queja reiterada de los escuderos:

> Osorio: Por onralle
> no querría suplicalle
> sino que en fin me otorgasse
> que pudiese yo hablalle
> quando a mí se me antojasse.
>
> Godoy: Es la glosa
> para dezille tal cosa
> que no hay quien haga el officio;
> que mejor haze quien osa
> demandalle vn beneficio (pp. 228-229).

En la observación de Godoy hay una nota nueva y muy importante. Éste advierte a su camarada que aun en el caso hipotético de poder decírselo todo al cardenal, tendría más éxito en pedir un beneficio que en lamentarse de los tineleros. La frase «que no hay quien haga el officio» se emplea de una manera bastante ambigua en el contexto del pasaje, pero de cualquier manera que se interprete, la inferencia fundamental de Godoy es la misma: por indiferencia o *por considerar el abuso como trámite normal y previsto* en ese sistema social y eclesiástico, el cardenal no prestaría oído a las quejas. En efecto, Godoy hasta alude al castigo que

seguramente recibiría el que se atreviera a protestar de estas cosas: «mejor haze *quien osa*». Por todo lo que acabamos de decir, es ahora muy comprensible el cínico desdén con que Escalco se desentiende de todas las quejas de los comensales: «Aueldo con el harnero» (p. 226); «que la pida al Cardenal» (p. 232), etc. Cuando los escuderos amenazan con escribir una carta anónima al cardenal, Escalco los anima a hacerlo con sarcasmo y burla que muestran patentemente su total despreocupación: «A plazer» (p. 229).

Durante la comida que debiera llamarse, en apropiada y gráfica expresión de Quevedo, «eterna»[69] —los comensales deben quedarse sentados frente a los no apetecidos platos, «la vista quita la gana» (p. 234), porque sólo con licencia de Escalco pueden dejar la mesa[70]— llaman a la puerta dos palafraneros del cardenal de Catrón. Han venido «a hazer una embaxada» (p. 230) al cardenal de Bacano y ahora agradecerían una bebida. Nada dispuesto a la caridad hacia el prójimo, Escalco se la niega sin vacilar. Con razón piensan los comensales que los tineleros:

> no os harán vn plazer
> avnque la tierra se hunda (p. 234).

El palafrenero se va refunfuñando, pero no sin recordar al despiadado Escalco que la bebida que pidió:

> es onrra de Monseñor
> y lo que vos le robáis,
> esso digo que es peor (p. 230).

---

69 *La vida del Buscón, Ibid.*, p. 1.097.

70 Moñiz: Con licencia,
que tengo d'ir al audiencia.
Señor Escalco, ¿saldré?

Escalco: Aued vn poco paciencia,
que a todos os la daré
.....

Moñiz: que no os harán vn plazer
avnque la tierra se hunda (p. 234).

La intención del pasaje es de mostrar la arbitrariedad despótica de Escalco con respecto a los otros criados del cardenal. Quizás se debiera hablar más bien de tendencias sádicas.

Por medio de este incidente el autor nos hace comprender que la fama de ladrón de Escalco está ya muy divulgada por toda la ciudad. Poco después se hace oír también un decano, quien se queja de la consabida mezquindad y tacañería de Escalco. Dice que éste suele negar la comida con un conveniente pretexto: «que no hazemos sino traer combidados» (p. 231). Esta afirmación, atribuída a Escalco, hace seguramente sonar en el oído del lector aquella otra famosa advertencia del clérigo a Lazarillo: «no hagas sino golosinar».[71] Por su parte, Escalco echa en cara al decano su gratuita santurronería: «mejor haréis de vengar lo que os han dado» (p. 232). En la mente del lector se confirma el hecho ya frecuentemente observado de que en este ambiente nadie tiene derecho de tirar la primera piedra. Por esto, la amenaza del decano nos parece profética: «que al freir me lo diréis» (p. 231), aunque él mismo evidentemente se ilusiona de poder presenciar con regodeo y desde el lado derecho de Dios justiciero los futuros sudores de Escalco entre las llamas. Al lector seguramente no se le habrá escapado tampoco el detalle sugestivo de que el decano aparentemente llegó al tinelo, *después de rezada la bendición.*

El autor dirige ahora nuestra atención a la mesa de los criados. (Hay que suponer que éstos y sus amos, los escuderos, ocupan sendas mesas).

El Vizcayno pide a Escalco una ración de comida para su amo, quien obviamente no ha podido venir al tinelo. La contestación negativa de Escalco es previsible:

> paresce qu'estoy aquí
> de moço de cada qual (p. 232).

Alguien observa con razón que Escalco «está gracioso para hazer cortesía» (p. 231). Con un grito de júbilo y triunfo, Francisco, quien seguramente acechaba cada movimiento del Tudesco desde el comienzo de la comida, señala de repente a éste con un dedo acusador:

---

71 *Lazarillo de Tormes, Aguilar*, p. 91.

Veis, señor, cómo ha escondido
de la carne aquel tudesco?
.....
en la manga del jubón (p. 233).

Recuerde el lector que el Tudesco delató a Francisco por lo del heno. El ladrón niega vigorosamente: «Ego non» (p. 233), pero hay testigos: «lo hu he vist, seyñor, y tot», asegura complacido el valenciano Miquel (p. 233). Los criados saborean el desquite contra el Tudesco traidor. Éste deja caer la carne debajo de la mesa y, más avisado de lo que sus camaradas piensan, señala a su vez a Miquel: «ille panem» (p. 233). Con indignación de nacionalismo ofendido, «que nosaltres no som lladres» p. 233), el valenciano protesta su inocencia en tan bajo acto, pero el «corpus delicti» demuestra que es en efecto culpable del mismo crimen de que acusó al Tudesco. Con este incidente el autor nos invita a deducir que, con toda probabilidad, las mangas y los pechos de todos los criados estaban abultados más de la cuenta. Al lector se le ocurre también reflexionar sobre la necesidad extrema que obliga a estos desafortunados individuos a robar alimentos tan miserables.

Con gran agrado, sin duda, por el ahorro de trabajo y dinero que esto representará para él, Escalco condena a los dos ladrones a contumacia. Ante todo, sin embargo, considera oportuno darles un ejemplar castigo en presencia de todos: «Salid por sota la tabla» (p. 233). Actos de tan intencionada y cruel emasculación enorguellecerían a cualquier pupilero vengativo. Escenas muy semejantes a la que acabamos de comentar ideó Dickens en *Oliver Twist* y en nuestro siglo Jaroslaw Jasek en su conocida sátira del militarismo y de la corrupción, *El buen soldado Schweik.*[72] Con estas comparaciones queremos sugerir, ante todo, la precocidad del pensamiento humanitario y de la visión satírica del escritor extremeño.

---

[72] Véase, por ejemplo, el famoso capítulo II de *Oliver Twist*. Ignoramos si de la novela checa se ha hecho una traducción española. Hay, sin embargo, varias inglesas y en otras lenguas.

Nuestra atención se dirige otra vez a la mesa de los escuderos. Por las acerbas críticas que se pronuncian contra la comida y el vino, comprendemos que se están prolongando las mismas conversaciones de antes. Éstas se interrumpen de repente, sin embargo, por la llegada del Mastro de casa. Se produce una atmósfera de muy perceptible aprensión y tensión entre los comensales. Indudablemente en voz muy alta y autoritaria, Escalco da órdenes: «Llena, moço, los saleros» (p. 235). Se debe notar la manera solícita de esta actuación, que se manifiesta como reacción automática al anuncio: «El Mastro de casa viene» (p. 235). En el caso hipotético de poder servir a un gran señor, el escudero en *Lazarillo de Tormes* se propone, entre otras cosas, hacer lo siguiente: «No me matar por no hacer bien las cosas que él [el amo] no había de ver».[73] De ser observado, haría, lógicamente, lo opuesto. Escalco, como se ve, ha ya puesto en práctica la misma estrategia mucho antes.

El Mastro de casa y Escalco «hablan secreto» (p. 235) y Godoy, viéndolo, asegura que «ningún bien del compaño» (p. 235). Moñiz trata de adivinar el contenido de la conversación y sugiere que los dos se proponen seguramente obligar a los escuderos a acompañar «a su puta [del Mastro] que oy murió» (p. 235). El personal del cardenal, que tiene, supuestamente, la función de asistir a su amo en la misión religiosa y de dar relieve a su dignidad, se abusa de manera chocante, para solemnizar el pecado y la inmoralidad del autocrático tinelero. Escalco anuncia que «a las veinte se caualga» (p. 235) para acompañar al embajador de Guinea, quien «viene a Roma a ser christiano» (p. 235). La pregunta de Godoy es apropiadamente sugestiva: «pues, ¿quién lo baptizará» (p. 235). En la mente del escudero hay justificadas dudas de que en Roma se hallen individuos espiritualmente calificados para ello. El lector debe ahora representarse en la imaginación la procesión en honra del embajador que va a realizarse por la tarde: ¡el guineo pagano, sincera y hondamente deseoso de convertirse a la religión cristiana, rodeado del concurso pom-

---

73 *Aguilar*, p. 104.

poso, pero cínico, materialista, inmoral, malintencionado, descreído y, en suma, nada cristiano! Para contrastes tan hirientemente irónicos y penosos, para tan deprimente pesadilla, encontramos un paralelo adecuado sólo en la obra de aquel otro genial satírico español, Quevedo.[74] Se podrían evocar con toda razón también algunas de las pinturas negras de Goya, pese a las diferencias.

Escalco también advierte a los escuderos que hagan «la guardia que os toca» (p. 236), amenazando con la consabida contumacia al que faltare al deber. Godoy reprocha:

> Siempre dexáis más de dos
> que en lista no los ponéis
> .....
> ¿son más hidalgos que yo,
> o hijos del gran sofí?
> .....
> que con tales calláis,
> que falten vn mes ni ciento,
> y a los otros acusáis
> como faltan vn momento (p. 237).

La buena comida, el «vino claro» y hasta la remisión de los deberes son fácilmente asequibles en el tinelo. Los otorgan con gran cortesía y prontitud Escalco y otros tineleros al que haga brillar ante sus ojos los poderosos quatrines.[75]

Se acabó la comida. Se debe rezar el *proficiat*, pero, como es del todo previsible, ningún capellán ni decano se encuentra allí que lo haga:

> otra vez se hallarán
> más que auremos menester (p. 238).

Se ofrece así Moñiz, quien entre ironías y burlas, bendice los placeres y maldice los desagrados de los criados cardenalicios

---

[74] Recuerde el lector, por ejemplo, el famoso entierro en *El mundo por de dentro, Sueños*, vol. III, pp. 26-37.

[75] Parece que a veces los tineleros «alzán la comida» también, para aprovecharse ellos mismos de lo que quitan, sin duda (p. 233 y sigs.). En *Guzmán de Alfarache* de Alemán los pícaros de cocina hacen artimañas parecidas: «Los manjares que gustaban los comensales alzábamos el plato, servíamosles con salado, acedo y mal sazonado» (*Aguilar*, p. 374).

(pp. 238-239). Nos resulta comprensible que el *proficiat* no sea más reverente, porque, recordando los sucesos anteriores, los comensales podrían decir con plena justificación con el hambriento pupilo en *Guzmán de Alfarache*: «yo no sé de qué tengo de dar gracias».[76] Observa Crawford:

> There is tragical intensity in the chorus of protests against the quality of food and wine that we find in the third act. When not complaining about the food, these petty servants quarrel over questions of national honor and dishonour in language that is far from parliamentary.[77]

En efecto, esta jornada, en que admiramos, en acertadas palabras de Gillet, la destreza del autor «in managing a scene of such turbulence and apparent confusion with such perfect control»,[78] deja en el lector una viva y alarmante sensación de estar presenciando una contienda feroz y despiadada de una manada de perros famélicos por una hedionda ración de hambre y por el pellejo del desvalido.

Jornada cuarta: *De sobremesa.*

En las jornadas precedentes varios personajes se han referido de manera muy deprecativa al carácter y a las prácticas corruptas del Mastro de casa. A la postre, las acusaciones siempre resultan justificadas, pero el lector, que sospecha ya desde el comienzo de la calidad moral de aquello individuos quejumbrosos, evoca el consejo de Isócrates, que Lujan se complace de citar en su novela:

> Escucha con atención las palabras que te dicen unos de otros, y procura de conocer qué tales son los que dicen, y de quién las dicen; porque en realidad de verdad son grandes las invenciones de la invidia y mentira.[79]

Godoy, quien es el crítico más desenfadado y frecuente del Mastro y de otros tineleros, se revela como persona digna de ser escu-

---

76 Alemán, *Ibid.*, p. 533.
77 *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 94.
78 Vol. IV., p. 514.
79 *Guzmán de Alfarache, Aguilar*, p. 595.

chada y creída. Sin embargo, sólo al acabar la lectura de la obra podemos llegar a esta conclusión definitiva. En los episodios anteriores su protesta tiende a mezclarse con la de los otros y el lector no puede todavía deslindar certeramente las motivaciones de los varios individuos.[80] Además, después de tres jornadas, en la mente del lector hay todavía dudas sobre las razones específicas de la omnipresente corrupción en el tinelo. Se puede pensar, por ejemplo, que los abusos de los tineleros se deban quizás a una extraordinaria ingenuidad del Mastro con respecto a la tendencia y capacidad de ladrones de sus subordinados. Así, al principio de esta jornada el autor decide aclarar toda posible duda, haciendo que ya las primeras palabras del Mastro, dirigidas al Despensero, nos despierten por completo a la realidad:

> Comprador
> o Despensero Mayor,
> ¿qué piensas ora contigo?
> ¿De sisar a Monseñor
> y de no partir conmigo?
> .....
> Don ladrón, ¿no sabéis vos
> que ordenamos juntamente
> que, hurtando todos dos,
> se partiesse hermanamente? (p. 241).

«Sisones son dispenseros, y los dispenseros sisones», dice Quevedo,[81] mientras Alemán, quien comparte esta opinión, alude hasta a la acostumbrada manera de sisar el «traidor de un dispensero», describiendo la treta de llevar éste «a su posada lo que compraba [con el dinero del amo para el tinelo]».[82] En este personaje de Alemán es también sugestiva la absoluta y calculada convicción de que por medio de esos robos en la cocina uno sube con paso seguro «de escalón... en escalón», entrando a su tiempo incluso en la casa real y acumulando en el proceso grandes rique-

---

[80] Por ejemplo, Escalco intima que Godoy le critica sólo por querer él mismo su puesto, y el lector no sabe si la acusación está fundada, aunque, a la postre, tiende a creer al escudero, cuando la niega, preguntando: «¿Queréis que biua entr'el fuego?» (p. 237).

[81] *Las Zahurdas de Plutón, Sueños*, vol. II, p. 143.

[82] *Guzmán de Alfarache, Aguilar*, p. 309.

zas.[83] Tal confianza se justifica por los antecedentes. El despensero de la *Tinellaria*, por ejemplo, logra acumular con sus robos una considerable fortuna y «si no jugase», según él mismo confiesa, «oy pudiera tener mil ducados en la mano y estaría como un papa» (p. 240). Al Mastro, que fue antes seguramente también despensero, se le pronostica nada menos que «vn obispado» (p. 242) por su asiduidad en las mismas actividades. En efecto, se verá que todos los tineleros tienen ambiciones grandiosas, a pesar de su humilde ocupación. Diríamos más bien que las tienen precisamente por causa de ella, aunque por el momento esta afirmación pueda quizás parecer paradójica. Los robos del despensero reciben la bendición del Mastro, claro, pero éste, con agudo olfato de maleante, sabe que la obvia rápida prosperidad de aquél se debe, en parte, al hecho de que está «transponiendo el cebollino», en expresión de Guzmán de Alfarache,[84] sin repartirlo debidamente. «Lo de César a César... conforme a su arancel»,[85] «partir hermanamente», son convenios que todos los ladrones prometen respetar, sean ellos los personajes cínicos de Alemán y Quevedo, los graciosos del patio de Monipodio o de cualquier otra ralea picaresca. Sin embargo, la codicia tienta a la apropiación celada y, cuando el pícaro cree que puede hacerlo con impunidad, la efectúa comúnmente sin vacilar. La honestidad entre ladrones también es relativa. Torres Naharro destaca este aspecto lógico de la psicología del truhán, como lo había hecho antes Fernando de Rojas. Es significativa también la disculpa que al Mastro ofrece el Despensero, por no haber partido con él «como amigos, sin engaño», lo hurtado (p. 242):

> más ganáis vos en vn mes
> que yo no gano en vn año (p. 242).

El Despensero se refiere, sin duda, al hecho de que «más come un buey que cien golondrinas», como se observa en *La desorde-*

---

83 *Ibid.*
84 *Ibid.*, p. 316.
85 *Ibid.*

nada codicia de los bienes ajenos,[86] porque la posición superior del Mastro ofrece claras ventajas para el hurto. Sin embargo, creemos que las palabras del Despensero aluden también al intento de ambos truhanes de sobrepujarse mutuamente en astucia, porque cada uno presupone el engaño del otro. Se trataría, en suma, de una racionalización del engaño, análoga a la que encontramos en el famoso episodio en que Lazarillo y el ciego comparten el racimo de uvas. Explica aquél: «como vi que él quebraba la postura, no me contenté con ir a la par con él; más aún pasaba adelante: dos a dos y tres a tres y como podía las comía.»[87] Este episodio de la *Tinellaria* nos muestra, pues, que «los malos no saben tener paz aun entre si mismos», como dice la Picara Justina.[88] Sin embargo, es también axiomático que entre ellos la paz se reestablece fácilmente, por medio de una adecuada recompensa al «perjudicado». Para aplacar al indignado Mastro y para asegurarse una carrera de ladrón sin problemas en el futuro, el Despensero promete a aquél: «dar para vna veste» —y— «vna mula gentil» (pp. 242-243).[89] Los robos se efectúan a expensa del amo, pero, por típica lógica picaresca, esto no constituye un acto que apañe la conciencia, porque, como lo indica la pregunta del Despensero, que seguramente le parece gratuita retórica: «¿Qué falta pueden hazer los ducados al Cardenal?» No se debe caer en el error de identificar este intencionado perjuicio contra el rico, que responde tan sólo a una mostruosa codicia personal y a un descarado cinismo, con el rencor del desvalido contra las clases altas en *La Celestina,* que es, en gran medida, de carácter social. A Areúsa y a sus compañeros les disgusta el rico, por estar conscientes de que «todos somos hijos de Adán y Eva»,[90] mientras que el Despensero se afana en despojarle de sus riquezas, precisamente porque emula su ventajosa situación económica.

---

86 *Ibid.*, p. 1.168.
87 *Ibid.*, p. 89.
88 *Ibid.*, p. 855.
89 Véase nota 12.
90 *La Celestina,* vol. II, pp. 34-35. Sobre este problema véase el importante libro de J. A. Maravall, *El mundo social de la Celestina* (Madrid: Gredos, 1964).

En este tinelo, en suma, como en todos los que las novelas picarescas han hecho célebres después, «Despensero, cocinero, botiller, veedor y los más oficiales, todos hurtaban».[91] La corrupción es total, omnipresente, y su estímulo inicial y decisivo procede de la conducta de los oficiales principales: ¡Exempla trahunt! Cabe preguntarse si, a su vez, el Mastro también tiene modelos en que inspirarse. Las últimas páginas de este estudio ofrecen una respuesta clara y alarmante.

Se acerca el escudero Osorio, quien interrumpe los regateos de los dos tineleros, para pedir al Mastro un «fauor». En el tinelo no se obtiene nada por derecho legítimo, como el lector habrá seguramente ya advertido. Osorio quisiera hospedarse en el tinelo, porque, según explica, no le conviene dormir en el mesón. El Mastro le ofrece un cuarto, pero con tal de que lo comparta con otra persona. Indignado, Osorio le recrimina favoritismo, pues hay individuos que disfrutan de cuartos privados en el tinelo. La acusación de prácticas corruptas está implícita, claro. El Mastro atribuye la responsabilidad de todas sus decisiones a su amo: «me lo manda el Cardenal» (p. 244). Recordemos, de paso, que por sus propias acciones, Escalco a su vez suele hacer responsable al Mastro: «no tengo tal comissión... riñe el Mastro de casa», etc. (p. 229). Al insistir Osorio más de la cuenta, el Mastro, con su prístina arrogancia, ostenta soberbiamente su arbitrariedad: «Yo lo hago, y es bien hecho» (p. 244). Osorio hace una mal velada amenaza:

> que no duran tiempos largos
> ni las casas cab'el río
> ni ruines hombres en cargo (p. 245).

y el Mastro reacciona, mostrando todo el desprecio que tiene por el insignificante escudero:

> ¿Pensáis que me espantaré
> porque vos me amenazéis (p. 244).

Toda su actitud revela que el tinelero considera cualquier contradicción a su autoridad como nada menos que un crimen de *lesa majestad.*

---

91 Alemán, *Guzmán de Alfarache,* Aguilar, p. 314.

Durante el litigio, Osorio observa, dirigiendo la flecha al Mastro:

> Que el Cardenal da el oficio,
> pero no la discreción (p. 244).

En su primera reacción, el lector probablemente compadece al cardenal, quien ofrece tan generosamente los oficios, que los ruines después abusan. Al repensarlo, sin embargo, uno también se pregunta si la discreción y la integridad no debieran ser precondiciones absolutas, especialmente para servir en la casa cardenalicia. El hecho de que todos los tineleros son ruines indica que nadie ha prestado atención a sus calidades individuales o, más probablemente, que a nadie le importa cómo ellas sean. Teniendo esto en cuenta, en los versos citados arriba vemos una acerba referencia a la irresponsabilidad, cuando menos, del cardenal mismo.

Cuando rehusa la oferta del Mastro de compartir un cuarto con un compañero, Osorio declara determinado:

> No estaría acompañado
> si fuesse hijo de Dios (p. 243).

En la edición de la *Propalladia* de 1573, el censor efectúa un cambio en el segundo verso: «con hombre, guárdeme Dios» (p. 243). Tenemos aquí otro ejemplo notable de cómo la pequeñez mental se encona con el arte, al primer indicio de «herejía», aunque ésta sólo resulta serlo en la mente del suspicaz y poco inteligente lector. El verso del censor es apócrifo en cuanto al sentido y también a la calidad poética. Afirmar que uno no confía de ningún hombre es expresión chabacana y de poco poder, por tan corriente. Decir, por otra parte, que hasta la compañía del «hijo de Dios» sería molesta, representa una confesión estremecedora a más no poder sobre la extremada desconfianza y hostilidad que el ambiente del tinelo ha creado en sus frecuentadores. Estos, según la sumamente incisiva expresión, por la maldad del hombre, han perdido fe en su Creador. El cambio efectuado por el censor demuestra, además de revelar una falta de sentido estético, una incomprensión de la idea de Torres Naharro, que, en realidad, no difiere esencialmente

de la postura contrarreformista con respecto a la lamentable corruptibilidad del ser humano.

Se debe observar, sin embargo, que el deseo de Osorio de ocupar solo un cuarto en el tinelo lo promueve también su vanidad, porque ese privilegio da tono y categoría entre los camaradas. Cuando también Moñiz se queja más tarde de que «a ningún bueno se da sino entre dos vna estancia» (p. 249), Godoy comenta:

> Es porque
> fue hecha quando yo sé
> que eran tiempos razonables,
> y la vsança buena fué
> siendo nosotros amables.
> Mas oy día
> reyna tanta fantasía
> por los hombres, según veo,
> que ay hombre que no cabría
> ni aun en todo el Coliseo (p. 250).

Interpela ahora al Mastro el escudero Moñiz, quien empieza a bromear sobre las rentas y los beneficios. Sin embargo, hemos ya visto que la broma verbal oculta muy mal la frenética ambición que corroe las entrañas de todos estos individuos. Es sugestivo, por ejemplo, que el Mastro toma muy en serio las palabras del escudero:

> Dexemos ora essas cuentas,
> no queramos ser mayores
> .....
> Los ducados
> beneficios y obispados
> es bueno saberlos dar (p. 245).

El Mastro, quien ambiciona un obispado, como hemos visto, y se considera, sin duda, enteramente meritorio de él, implica con su contestación que Moñiz no lo es en absoluto. Este, naturalmente, no coincide:

> ¿Por qué no soi cardenal?
> Que sabría bien, aosadas,
> tan bien como cada qual,
> dar aquellas cabeçadas (p. 245).

La presunción arrogante que estos criados tienen de estar hechos para obispos y cardenales parece prepóstera al lector, no hay duda. Procede obviamente de la chocante subestima y del desprecio que revelan por los atributos necesarios para aquellos oficios: «sabría tan bien como cada qual dar aquellas cabeçadas». ¿A qué se debe este lamentable desprestigio de los títulos eclesiásticos en las mentes de los criados, tan contrario a la solemne reverencia que debieran inspirar? ¿A algún ejemplo concreto de deberes mal desempeñados y de burdas transgresiones quizás, todo atentamente observado por los ojos de lince de la familia cardenalicia? El ejemplo específico a que nos referimos es, en efecto, la clave principal para entender debidamente la intención de la *Tinellaria*. Sin embargo, en esta misma jornada Torres Naharro deja muy en claro también la idea de que la corrupción en los altos niveles de la jerarquía eclesiástica era de proporciones epidémicas y de signo más bien universal. La sátira mordaz y la situación ingeniosa con que el autor comunica esta idea pasaron inapreciadas por los críticos anteriores, por subestimar éstos, como siempre, la coherente ideología de aquél.

Moñiz y Godoy deciden aceptar como criado a Manchado, quien acaba de llegar de España. Sigue la entrevista:

Godoy: ¿qual indicio
vos hizo venir a Roma?
Manchado: Vengo por un beneficio
que me dé que vista y coma
.....
El Papa diz que los da
a todos quantos los quieren
.....
a la fe que rresabría ser cardenal.
Godoy: ¿De qué manera?
Manchado: En comer
más de diez vezes al día
.....
mucha carne con mostaza
y a cada pascua frolida
vna gorda gallinaza (pp. 251-252).

El autor recalca fuertemente la ingenuidad y la ignorancia de Manchado en todos los detalles y, de manera especialmente sugestiva, cuando le hace extrañarse de que en Italia las cosas tengan nombres diferentes que en España: «a la perra dicen caña», etc. (p. 253). Con esto se pone de relieve la convicción generalmente divulgada entre el pueblo de que los beneficios se distribuyen con prodigalidad a «cada qual», independientemente de méritos personales y profesionales. Cuando bien se mira, la ambición de Manchado con respecto a los beneficios es mucho más razonable y fundada que la de Sancho Panza con respecto a la famosa Insula, porque ésta la creó tan sólo la hirviente fantasía de D. Quijote, mientras que aquéllos existían en realidad de verdad y, con frecuencia, en las mismísimas circunstancias en que Manchado —vox populi— las imagina. Es importante observar que los cínicos criados del cardenal, ya totalmente expertos en asuntos de carreras eclesiásticas, no piensen, en fin de cuentas, de manera diferente que el ingenuo bisoño Manchado.

Todo este episodio tiene un inconfundible sabor erasmiano.[92] Lo mismo se puede decir de las escenas siguientes.

Después de haber escuchado atentamente a Manchado, Godoy le da una contestación de primoroso doble sentido:

> Queriendo, Papa León
> vos puede sacar de mal,
> y aun con vn sancto bastón
> hazeros vn cardenal (p. 251).[93]

---

92 Véase, en particular, el coloquio *De sacerdocio*, a que nos hemos ya referido (*Opera Omnia*, tomo I, pp. 640-641).

93 Hemos ya sugerido varias veces que el humor de Torres Naharro puede compararse en varios aspectos con el de Quevedo:

Por estas y otras niñerías estuvo preso, aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que lo acompañaron doscientos cardenales. (*La vida del Buscón, Aguilar*, p. 1.093).

Es también comparable este pasaje de *la desordenada codicia de los bienes ajenos*:

> sobre lo cual [el robo] se hicieron
> largas informaciones por los señores
> equinociales, y al cabo de un riguroso
> examen que se me hizo, no hallándome bueno
> para Papa, me dejaron el oficio de Cardenal
> (*Ibid.*, p. 1.165).

Recordando que el papa León X estaba en el estreno de la *Tinellaria,* creemos que a él principalmente iban dirigidas estas palabras, portadoras de un saludable consejo sobre el trato que se debiera acordar a muchos aspirantes prepósteros al título cardenalicio.

Las afirmaciones irónicas de Godoy continúan, al concluir que Manchado «es hombre que lo meresce [el cardenalato]» (p. 252). Sin embargo, el sarcasmo no se dirige tanto al rústico, como a los lamentables criterios que predominan en aquel ambiente. De acuerdo con éstos, es lógico que Godoy mencione un solo defecto en Manchado, que quizás pueda obstaculizar su carrera: «grandes orejas y la desdicha de essas cejas» (p. 252). Propone así quitársela:

> que por servicio de Dios
> es gran razón que se haga (p. 252).

Otra vez nos maravillamos de que estas palpables, terribles ironías, esos hirientes sarcasmos hayan recibido tan poca atención por parte de los críticos o de que se hayan interpretado sólo como chabacanas humoradas, lo cual es todavía peor. Como a través de toda su obra, Torres Naharro nos está diciendo sin ambigüedades y con profundo lamento que los altos cargos en la jerarquía eclesiástica, con demasiada frecuencia, no presuponen, como debieran, una honda y sincera disposición espiritual y religiosa en el que se dispone a ocuparlos. Las cejas y las orejas cobran así valor de símbolo de todo lo superficial, exterior y superfluo que caracterizaba a muchos dignatarios eclesiásticos. Quizás estos órganos también se emplean en función más específica, porque es sugestivo, por ejemplo, que el cardenal de Bacano, amo del tinelo, no oiga ni vea los terribles abusos perpetrados por sus subordinados. Recordemos, por fin, que Erasmo dota al asiduo buscador de beneficios, Pamphagus, de una nariz muy larga,[94] hecho que un personaje de *Tristram Shandy* comenta de esta manera: «Mayhaps there is more meant, than is said in it, quoth my father.

---

[94] *De sacerdocio* (*Opera Omnia,* tomo I, pp. 640-641).

Learned men, brother Toby, don't write dialogues upon long noses for nothing. —I'll study the mystic and the allegoric sense.»[95] Tampoco se puede excluir en Torres Naharro la posibilidad de un significado simbólico, que el transcurso de los siglos veda al lector moderno apreciar debidamente.[96]

En la última escena llegan unos trompetas, pidiendo el salario que les debe el Mastro «Desde Navidad acá» (p. 253). Los desengaña Moñiz: «a estotra Navidad quiera Dios que aya complido» (p.254). La jornada se concluye, al proponer Godoy a los compañeros salir del tinelo, porque su presencia allí seguramente ya está incomodando sobre manera a los tineleros:

que deuen querer comer
los officiales agora (p. 254).

Comer, beber y *fornicar* son los temas melódicos socorridos que caracterizan gráficamente la obsesiva preocupación de los personajes y que entretejen estrechamente todas las partes de la *Tinellaria.*

Jornada quinta: La orgía.

En el centro de la escena está Escalco, lamentándose de la terrible suerte que la vida le deparó:

Yo soy el más desdichado
que jamás vino d'España.
¿No me entiendo?
Toda mi vida seruiendo

---

95 Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristam Shandy Gentleman* (Oxford: Blackwell, 1926), vol. III ch. 37, p. 257. Ha recordado este pasaje de la obra de Sterne ya C. R. Thompson, *The Colloquies of Erasmus* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1965), p. 8.

96 H. López Morales opina así de todas estas escenas que acabamos de comentar: «escenas frías y lentas, como el diálogo entre el Maestro de casa y Osolio [sic]...» (Bartolomé de Torres Naharro, *Tres Comedias,* Nueva York, Las Américas, 1965, p. 45). ¡¿Frías?! El tema de todas esas discusiones no es exactamente lírico. Tampoco comprendemos el criterio de este crítico al censurar la «lentitud».

y pobre ansí como ansí,
paresce que van huyendo
los beneficios de mí.
¡Gran afán!
¿Y no me proueerán
a lo menos d'una hermita?
Pero como me la dan,
luego el otro resuscita.
Sé dezir
que quien quisiere biuir
hágame dar su vacante;
que aunque esté para morir
yo salgo qu'él se leuante (p. 255).

Hemos reproducido este pasaje, porque en él principalmente se basan Gillet y Bataillon para sugerirnos que Escalco representa al autor mismo.[97] Consideramos importante rebatir otra vez esta opinión, afirmando que precisamente este pasaje, dentro del contexto total de la obra, ofrece pruebas patentes de la ruindad moral de Escalco, que el autor, específicamente, quiere exponer a la indignación del lector. Ante todo, queremos conceder a los dos ilustres críticos que hay un incontrovertible parecido entre la queja de Escalco sobre su pobreza y la del autor sobre su propia mala suerte, según se desprende del *Prohemio*: «Toda mi vida sieruo, ordinariamente pobre» (vol. I, p. 141). También reconocemos que algunas opiniones expresadas por Escalco en esta ocasión son muy sensatas y podrían fácilmente identificarse con las que tenía el autor mismo. Considérese, por ejemplo, la siguiente:

porque a vezes quien lo pide [el beneficio]
es quien menos lo merece (p. 256).

Sin embargo, de manera muy irónica, son precisamente estas observaciones, en sí muy atinadas, las que ponen al descubierto los valores pervertidos de este personaje. «Toda mi vida seruiendo», lamenta, observando afligido que hasta el momento no ha obtenido ningún beneficio, lo cual él traduce en pobreza «ansí como ansí». Recuerde el lector los «servicios» de que alardea Escalco y que hemos comentado con tanto detalle en las páginas

---

97 Gillet, vol. IV, p. 407; Bataillon, «Le Torres Naharro de Gillet», pp. 159-160.

anteriores: burdo descuido del deber, hurtos, corrupción a expensas del amo, comilonas, borracheras, a expensas de otros criados de la casa. La gratificación animal de sus más bajas pasiones resulta en grave daño para el prójimo. Por esto, también la explicación que ofrece para su reticencia en pedir beneficios nos parece un ejemplo de inigualable santurronería y descarado cinismo:

> y asaz piden noche y día
> los que bien siruen y callan (p. 255).
>
> .....
>
> mas los buenos,
> de pura vergüença llenos,
> padescen de dos en dos,
> y consuélanse a lo menos
> qu'estarán mejor con Dios (p. 256).

Es obvio que Escalco quiere dejar en los otros la impresión de no solicitar beneficios por causa de su gran propiedad personal. Por otra parte, irónicamente, no encuentra empacho alguno en hurtar al mismo amo, a quien no se atreve a pedir. Quevedo también ha reparado en esta clase de gente, como es natural: «Si hurtan, dicen que por conservar esta negra de honra, y que quieren más hurtar que pedir».[98] Considérese, pues, bien esta perversa psicología, antes de atribuir modestia y decoro personal al «abnegado» Escalco. Queremos añadir, sin embargo, que, teniendo en cuenta todos los episodios en que actúa este personaje, su reticencia se presta de manera sugestiva a un examen psicológico ulterior. Es para nosotros evidente, por ejemplo, cierta tendencia paranoica en su conducta. ¿La sugeriría quizás el autor como corolario inevitable de las continuas borracheras? Producto de esta paranoia, precisamente, nos parece su manera particular de quejarse de su mala suerte. Lea el lector con atención las expresiones específicas en el pasaje, que citamos al principio de esta jornada, que reflejan tan gráficamente la gratuita compasión que Escalco tiene de sí, exenta de dignidad. Gillet encuentra tan sólo humor benévolo en ese pasaje, comentándolo así:

---

[98] *La visita de los chistes,* vol II, p. 238.

> Even as early as the *Tinellaria,* in the person of the Escalco, he [el autor] had shown a gentle humor in making light of his chronic failure as a job-hunter, declaring that to grant him a benefice would be to insure the long life of its present incumbent.[99]

Sin embargo, después de la carcajada que esos versos pueden justificadamente producir, al lector quizás también se le ocurra pensar que Escalco está, en efecto, reprochando al destino por hacer vivir más de la cuenta a los que poseen las vacantes, aunque pretenda reprochar en otros este mal deseo:

> qualquier ruin es importuno,
> diligente en demandar,
> y aun si no muere ninguno,
> ensayan de lo matar (p. 256).

El lector seguramente evoca un famoso episodio del *Lazarillo de Tormes,* análogo, a primera vista, al de la *Tinellaria.* Lázaro, acólito del mísero clérigo, confiesa lo siguiente:

> Y porque dije de mortuorios, Dios me perdone, que jamás fuí enemigo de la naturaleza humana sino entonces. Y esto era porque comíamos bien y me hartaban. Deseaba y aun rogaba a Dios que cada día matase el suyo. Y cuando dábamos sacramento a los enfermos, especialmente la extremaunción, como manda el clérigo rezar a los que están allí, yo cierto no era el postrero de la oración, y con todo mi corazón y buena voluntad rogaba al Señor, que le llevase de aqueste mundo.
> Y cuando alguno déstos escapaba, Dios me lo perdone, que mil veces le daba al diablo. Y el que se moría, otras tantas bendiciones llevaba de mí dichas.[100]

Sin embargo, la analogía de los dos episodios se desvanece por completo, al considerar el lector la situación de Lázaro, que le infunde deseos terribles, pero que serían, a la vez, totalmente comprensibles aun en individuos de la más excepcional tolerancia para el sufrimiento. La situación de Lázaro es esencialmente

---

99 Vol. IV., p. 413.
100 *Aguilar,* p. 92.

trágica, por el problema existencial que implica. Por otra parte, el codicioso Escalco, con su barriga rellena de alcohol y de manjares selectos —secuestrados a los hambrientos—, impacientándose por la muerte del prójimo, nos deja la inconfundible y repulsiva impresión del buitre voraz, salivando con gran anticipación sobre la víctima agonizante. Cuando menos, nos parece enteramente aplicable a Escalco esta observación de Alemán: «...si el pobre codicia, no es pobre».[101]

De acuerdo con todo lo que venimos diciendo, tampoco creemos que Escalco hable en nombre del autor, cuando critica a su amo sobre el método de repartir beneficios:

> pongo caso semejante:
> que diessen al Cardenal
> de tu tierra tal vacante;
> si él la diesse
> al primero que veniesse
> ¿no te paresce que yerra?
> Bien será que supiesse
> quién somos de aquella tierra (p. 256).

Escalco se está refiriendo obviamente a la indiferencia del cardenal, a que hemos ya aludido, con respecto a todos sus subordinados, criados y tineleros. Se debe notar, sin embargo, que a Escalco le molesta ese descuido tan sólo en la medida en que el cardenal no se preocupa de favorecer a sus connacionales, entre los cuales, claro, se cuenta a sí mismo aquél. Ahora bien, ninguna obra de Torres Naharro autoriza a pensar que él abogue la repartición de beneficios eclesiásticos o de empleos, a base de cierta solidaridad patriótica entre benefactor y beneficiado. Todo lo contrario: Torres Naharro, según se desprende de sus comedias y de sus poemas, siempre satiriza acerbamente al individuo que no desempeñe sus tareas con virtud e integridad personales, además de competencia y lealtad. Estos parecen ser los únicos criterios importantes para él, mientras que todos los demás atributos debían resultarle de veras accidentales y de importancia secundaria. De patriotería fácil y barata, como factor digno de ser

---

101 *Guzmán de Alfarache, Ibid.*, p. 501.

considerado en tales asuntos, ni hablar. Escalco, quien la personifica con su opinión, llega así a representar el blanco representativo de esta específica crítica del autor. (La típica manera de Torres Naharro de disparar la sátira hacia varios blancos simultáneamente se aprecia también en este caso. El hecho de que Escalco, a pesar de todas sus ruindades, se considere, con la mayor naturalidad, meritorio de beneficios, es un comentario elocuente a más no poder de todo ese sistema social en que vive). Observe el lector también el hecho sumamente significativo de que entre los ruines de la *Tinellaria,* son precisamente los españoles los que más lo son y que, además, representan la mayoría:

Su familia,
rica y grande a marauilla,
varijs linguis que veréis
(bien que serán de Castilla
de siete partes las seis)
trïumphauan (*Introito,* p. 193).

Como Alemán, Torres Naharro sabía muy bien que «Esta es la desventura nuestra, que si pasamos veinte caballeros a Italia, vienen cien infames cual éste».[102] La patriotería, pues, es para nuestro autor otro pretexto prepóstero y abominable para reclamar beneficios y derechos en una esfera de vida, la religiosa, que ya por definición debiera excluirla del todo. En definitiva, la *Tinellaria* se nos revela como una obra que trata del hombre genérico, cuyo origen nacional no tiene nada que ver, esencialmente, con la corrupción y la inmoralidad de su vida. A ello se refieren de manera específica los versos «vary linguis que veréis... trümphauan».[103]

Torres Naharro, quien conocía a fondo la psicología de sus personajes, sabía que la naturaleza codiciosa contrariada busca

---

102 *Ibid.,* p. 375.

103 Recuérdese que los beneficios y los títulos eclesiásticos se repartían con frecuencia precisamente en base al origen nacional: «Di quarantatré cardinali, che creó durante il suo pontificato Rodrigo Borgia, ben diciannove furono del suo paese d'origine» (Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* p. 82). Según nosotros, Torres Naharro se está seguramente refiriendo a esta clase de favoritismo, independiente del valor personal intrínseco.

inevitablemente desahogo en el resentimiento y en la venganza. La función específica de la siguiente escena es mostrar cómo en Escalo, decepcionado por lo de los beneficios, este fenómeno emocional no puede menos de manifestarse. Así exhorta a sus camaradas tineleros: «comamos... trayganos luego de comer... dame el piquer favorido... dezilde al Cardenal que se burle del compaño...»

descontemos los afanes
que passamos por el mundo.
Tú, Mathía,
echa vino todavía,
nunca pares y anda alerta.
Sobre todo, yo querría
que a nadie abriesses la puerta (pp. 257-258).

El resentimiento contra el cardenal (Mathía observa bien un poco más tarde, durante la borrachera, que «no ay quien d'él se duela, p. 264), se manifiesta en la venganza intencionada, consciente contra su propiedad. El vino que trae Canauario —y esto tiene valor simbólico en este contexto— es el que el cardenal «beue... quando tiene combidados» (p. 257). El lector recuerda sin duda que, contrariado por su amo en sus planes de matrimonio con la hija, el simpático pícaro mexicano Pito Pérez, aunque con mucha mayor justificación, toma venganza de igual manera: «todos los frascos de la tienda del amo temblaron, las botellas tuvieron temor de ser violadas, los barriles creyeron llegada su última hora, hasta que, al fin, Baco se compadeció de mí».[104] Creemos que es más bien superfluo añadir que estos pícaros «justicieros» seguramente se regodean en su interior por el hecho de que el destino les ofrezca tan extraordinaria forma de venganza.

Los tineleros se ponen a comer y beber, aunque no con el deseo de saborear lo que consumen, sino tan sólo de engullir cuanto más mejor en el totalmente vano intento de saciar su monstruosa gula:

---

[104] José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez* (México: Porrúa, 1944), p. 103.

No paremos;
que según desemboluemos,
la mona tenemos cierta (p. 262).

Nadie debe interrumpir su metódica y frenética glotonería. Queremos recordar al lector la imagen de los perros famélicos, que hemos sugerido antes. Al querer entrar al tinelo un arcediano, quien no pudo venir a tiempo para la comida, Escalco reacciona rabioso:

Más renta tiene que yo
cerca tiene la tauerna (p. 258).

El resentimiento y la envidia de Escalco por la mejor suerte del arcediano se hacen simultáneamente patentes. La acostumbrada arbitrariedad de Gillet con respecto a la biografía de Torres Naharro reaparece en su consideración del arcediano. Afirma el crítico: «He [el autor] singled out for violent dislike the backbiting foe whom he had fiercely warned in the dedication of the *Tinellaria* («quizás le señalaré la herradura en la frente»), the Arcediano who is kept out of the *tinello* in Act V».[105] Esta opinión se basa sólo en el hecho de que Escalco, a quien Gillet identifica erróneamente con el autor, detesta al arcediano. Siguiendo la lógica de Gillet, por de pronto hay que preguntarse, ¿por qué es el arcediano, específicamente, y no otros personajes, también muy detestados por Escalco, indicado como enemigo de Torres Naharro? Creemos que la infundada sugerencia de Gillet se debe parcialmente a una equivocada lectura del texto.[106] Se debe observar también el importante hecho de que los personajes odiados por Escalco son de veras malos, porque la *Tinellaria* tiene la obvia intención de desenrollar la ropa sucia de todos, con la posible excepción de Godoy. Sin embargo, creemos que la preocupación principal del autor es destacar la disposición malévolmente chismosa, la hiriente maledicencia, como características inherentes a la perso-

---

105 Vol. IV, p. 409.

106 Lo que los personajes dicen del Abad, Gillet piensa que se dice del Arcediano. Por esto concluye que contra éste se dirige la mayor parte de los vituperios. (Véase: Vol. III, p. 528).

nalidad de Escalco y de otros tineleros. El mayor deseo de éstos parece consistir en maltratar, hacer sufrir y destruir sistemáticamente la vida y la fama de los que tienen la desdicha de cruzar su camino. De manera sumamente ingeniosa, el autor sugiere la apetencia perversa por el chisme malévolo en una observación de Escalco, que a primera vista tiene toda la apariencia de un comentario cordial y generoso:

> ¿Sabéis quien
> me paresce hombre de bien?
> Su compañero [del Arcediano], el Abad (p. 259).

Como avispas airadas se disparan las reacciones biliosas de los otros tineleros:

> El cardenal Suriano
> por necio lo despidió
> Pues Monseñor Egyptiano
> ¿como assí lo recibió?
> con vna veste prestada
> al diablo engañaría.
> Voto a Dios que fue alquilada;
> yo la vi en la Judería
> etc.... etc.... (p. 259).

La prueba de que la observación de Escalco tiene una intención anticipadamente provocadora se hace patente, al revelar más tarde el malicioso que su propia opinión del Abad no es nada buena:

> Cierto, oy día
> ay hombres de fantasía
> que piensan ser los godos,
> y que está la hidalguía
> en sentarse sobre todos (p. 260).

Mal se compagina esta opinión con «el hombre de bien» que antes decía. En la conversación que sigue se escogen otros varios individuos, como blanco de la terrible maledicencia y del corrosivo resentimiento de los tineleros. El autor se detiene intencionadamente hasta en los pequeños detalles de estas conversaciones, para mostrarnos con incisión en qué suele consistir la diversión de estos malvados. Hemos indicado antes que, descontada la mala intención de lo tineleros, la crítica en sí que éstos expre-

san puede ser acertada y representativa del pensamiento del autor mismo. Así nos resulta la referencia a la presunción de los que se consideran «godos». Torres Naharro, que sepamos, es el primer autor español, que se refiera de manera satírica al término «godo», práctica que, como se sabe, llega a ser socorrida en la literatura española posterior. Guzmán de Alfarache, para dar sólo un ejemplo, declara: «quise hacerme de los godos, emparentando con la nobleza de aquella ciudad».[107] No se debe incurrir en el error, sin embargo, de considerar esta clase de vanidad como característica exclusivamente española. Escudriñando todo el globo, dice Erasmo:

> Aunque comprendo que el tiempo pasa y que debo sed breve, no puedo dejar de citar a esos otros locos que, pese a su indiscutible insignificancia, se creen superiores a los demás hombre sólo porque poseen un título nobiliario. ¡Qué vanidad! Los hay que se dicen descendientes del mismo Eneas, de Bruto o del rey Arturo. Cubren las paredes y los rincones de sus casas con retratos y bustos de sus antepasados, a cada dos por tres citan a sus bisabuelos y tatarabuelo, contando sus títulos y sus hazañas, pero ellos mismos son estúpidos y vanos como los lienzos y mármoles que enseñan. Mas lo cierto es que se pasan la vida satisfechos y orgullosos de su linaje, y no faltan otros más locos que ellos que admiran a esos idiotas como si fuesen dioses.[108]

---

[107] En otra parte habla de los infames, «cual éste a quererse igualar, haciéndose de los godos, como entienden que no los conocen, piensan que engomándose el bigote y arrojando cuatro plumas han alcanzado la nobleza y valentía, siendo unas infames gallinas». (Alemán, *Aguilar*, p. 375).

[108] Clérigo, *Elogio de la locura*, p. 62. Es sugestivo también este elogio de Torres Naharro, dirigido al marqués de Pascara,D. Hernando Dávalos: «como quiera que vuestro pensamiento más se funda en començar linaje que en allegar linajes, esperando más gloria de la virtud propia que de la apellatiua, y más claridad de sus ojos que de los ajenos...» (*Prohemio*, vol I, p. 138). Quevedo, entre varios otros autores geniales, pensará de igual modo, un siglo después:

> Acabaos de desengañar, que el que desciende del Cid, de Bernardo y de Gofredo, y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada.

Además de esta correspondencia fundamental con la actitud erasmiana —dicotomía entre la apariencia y la esencia—, el pasaje de Torres Naharro nos impresiona con su acerba nota acusadora de los explotadores de la gente, a título de una presunta superioridad nobiliaria: «está la hidalguía en sentarse sobre todos». Este nos parece un comentario social de gran interés y precocidad, a pesar de las manifestaciones anteriores parecidas, que Dámaso Alonso recogió en su estudio *La injusticia social en la literatura española*[109] y a pesar también de la *Celestina.*

Asimismo, nos parecen interesantes las referencias críticas a la extremada tacañería de algunos beneficiados, como, por ejemplo, las siguientes:

> Si vn día pierde el tinelo
> terná que llorar vn mes (p. 258).

> ¡O cuytados
> de beneficios cargados!
> Que les veniesse la peste
> si le faltan diez ducados
> para hacerse vna veste (p. 261).

Torres Naharro sugiere así que al beneficio, cuando no se emplea para gratificar los placeres extravagantes, suele dársele «perpetua clausura», en expresión de Cervantes,[110] en el cajón o en el calcetín del beneficiado. En ninguno de los dos casos responde a una verdadera necesidad personal.

> Parecedlo en las costumbres y entonces
> creeré que descendéis del docto, cuando
> lo fuéredes o procuráredes serlo, y si no,
> vuestra nobleza será mentira breve en cuanto
> durare la vida.
> (*Las Zahurdas de Plutón, Sueños,* vol. II, p. 121).

109 *Hora de España,* II, 1937, pp. 12-27.

110 Se hace esta referencia al viejo y tacaño escudero Muñoz en *La entretenida*:

> Tomóle, besóle y dióle [escudo]
> quizá perpetua clausura
> del oro la color pura
> sin duda que enamoróle
> (*Obras completas, Aguilar,* p. 458).

Claro, la referencia al Abad que «al diablo engañaría» con la veste prestada o alquilada en la judería (p. 259) tiene el propósito transparente de reiterar la idea del «monachus non est pietas».

Los «piqueres» se vienen llenando y vaciando de continuo, con más y más frecuencia, según progresa la borrachería. Las conversaciones se hacen cada vez más entrecortadas e incoherentes, como lo demuestra este diálogo, que recordará al lector, sin duda, el teatro del absurdo:

Canauario: ¡O Mathía!
Ma...tu...tía,[111] si es de día,
e quando...
Mathía: ¿Cantáis a palmas:
Canauario: Sús, cantemos, compañía.
Mathía: Pater noster por sus almas.
Canauario: Ti bel pé.
Mathía: Buenos andan, a la fé.
Canauario: ¡Coraro!
Mathía: No cantan mal.
Canauario: Fratelo mio caro, oyme!
Mathía: Esta es música papal.
Canauario: Et infra...
etc.... etc.... (p. 264).

Totalmente embriagados y moviéndose ya con dificultad («peligro corremos de no acertar con la puerta», p. 262), los tineleros organizan una justa, compiten después en apagar con sus soplos una vela y se imaginan, por fin, náufragos en la mar. Gillet describe todas estas escenas así:

> Mathía, while continuing the series of nautical allusions is still trying to blow out the candle on his fourth *soplo*. But he is also in imagination on the ocean, in a storm, having just finished the

---

111 Canavario está hablando de manera incoherente, por estar ya muy borracho. Quiere pronunciar el nombre de Mathía, pero no puede hacerlo sino confusamente y a sílabas. Sin embargo, Gillet sugiere una interpretación de veras exótica, buscando así tres patas al gato (Vol. III, p. 534).

> prayer to St. Nicolas with the well-known ejaculation: ¡*Buen viaje y salvamento*! He is probably weaving back and forth, *orzando*, and blowing at the candle, trying simultaneously to «reach shore» and to win the *bocal de malvasía*, so that he can say: *con este soplo doy en tierra*. His fourth try succeeds, the candle is out and the darkness is then complete. The celebrants fall over each otther, and the nautical Mathía immediately dramatizes this: they have struck the shore, but they are still strunggling in the waves: ¡*Caualleros, / socorred los compañeros, / daldes las manos con todos*! The rescue in the dark is difficult: Escalco cannot find them (¿*Donde están*?) and finally stum bles over Mathía, who helps to get up. The candle is then presumably lighted again and they all dance both to celebrate their deliverance and to mark the end of the play.[112]

La oscuridad y el naufragio, en que creen encontrarse los tineleros, tienen para nosotros un sugestivo valor simbólico de la desorientación, del descamino y de la ceguera humana con respecto a la rectitud espiritual, moral y social en el mundo. Su causa inmediata es la obsesiva y exclusiva preocupación con lo material, con el cuerpo. El tinelo, ambiente genialmente escogido por el autor, que lo caracteriza así:

> vn enemigo de buenos
> y vn triumpho de vellacos (p. 249),

es el más apropiado para dramatizar esta conclusión alegóricamente, porque el acto de satisfacer las necesidades primarias revela, más que ninguna otra actividad humana, la verdadera naturaleza del hombre. Los individuos que se reúnen en el tinelo nos impresionan de veras —reiteramos la imagen— como una manada de perros famélicos y feroces: cuanto más roen, tanto más frenética se hace su voracidad y bestialidad. Así, en definitiva, la *Tinellaria* se revela como una dramatización del progresivo predominio de los instintos bajos del hombre sobre los sentimientos buenos y la moralidad. La conclusión de la obra muestra precisamente la total victoria de la locura sobre la razón. Sin em-

112 *Ibid.*, p. 537.

bargo, es muy importante añadir de inmediato que esta situación deplorable, en que se encuentran los personajes de la *Tinellaria,* se presenta sólo como un síntoma revelador y alarmante de una grave enfermedad, a que se alude repetidas veces a través de la obra, pero que se diagnostica inequívocamente en su *Introito.*

Inmediatamente antes de la escena final, todavía capaces de formular verbalmente sus preocupaciones, pero ya sin ninguna inhibición —*in vino veritas*—, los tineleros, uno a uno, revelan cuál es la primaria y más impelente ambición de todos sus afanes y empeños:

Barrabás: ¡Qué vida tan a sabor
ternía yo de partido
siendo papa Monseñor,
yo cardenal favorido!

Escalco: ¿Qué dezís?
Yo, el pobreto Agustín Guis.

Mathía: A la fe, pues yo, Datario.

Matreianes: Hoy, Gran Metre de París.

Canauario: Pues yo, morir Canauario.

Con viva imaginación, Barrabás hasta visualiza el futuro deseado:

¿Latinaris?
Calicem, pues, salutaris,
yo espero veros el cabo;
y porque estis singularis
nomen Domini inuocabo (p. 263).[113]

---

[113] En esta misma escena de la borrachera, que revela las íntimas ambiciones, el autor sugiere también la disposición esencialmente sacrílega de los tineleros:

Canauario:

Tú, Señor, me redemiste
por la tu sangre preciosa,
no soy digno
de beuer agua sin vino
por amor qu'es de la fragua;
mas por tu verbo diuino
beueré vino sin agua (p. 263).

Por la seriedad con que Torres Naharro siempre contempla la laxitud de las costumbres contemporáneas, no vacilamos en pensar que para él no había nada cómico en tal declaración.

Las ambiciones grandiosas de los tineleros se hacen patentes en el fin que se han propuesto alcanzar: cardenal, datario, Agustín Guis, Gran Metre de París. Todos ellos representan un nivel muy alto en la jerarquía eclesiástica, social, política y económica de aquel tiempo.[114] Mientras todos los tineleros consideran su carrera condicionalmente relacionada con el ascenso del cardenal de Bacano al papado, ninguno de ellos parece dudar de sus propias calificaciones para el puesto codiciado. ¿Cómo se justifica esta confianza, esta increíble presunción? La explicación más lógica debe encontrarse en el hecho de que los tineleros se están fijando en los antecedentes, en los atributos morales, personales de los que ya ocupan esos altos cargos. Siendo su amo, el cardenal de Bacano sería seguramente el modelo observado con más atención e interés por los ambiciosos individuos. Es sumamente sugestivo, por ejemplo, que Escalco, en la misma escena en que se vienen expresando esas ambiciones, proclama con ardor y entusiasmo, estimulados sólo en parte por la embriaguez, el nombre del cardenal: ¡Bacano, Bacano! (p. 263). La exclamación tiene la inequívoca apariencia de un exaltado ideal que los tineleros se proponen perseguir y realizar. A través de las cinco jornadas se sugieren varias veces las calidades personales negativas del cardenal. Hay, por ejemplo, referencias a su soberbia, a su insensibilidad e indiferencia por los subordinados y, especialmente, a su burdo descuido del deber.[115] Esto último se deduce de toda

---

114 Gillet, vol III, pp. 532-533.

115 Del Mastro de casa dice Godoy:

> Tanta soberuia no tiene
> el Cardenal, su patrón (p. 218).

En otra ocasión declara Moñiz sobre la deplorable situación en el tinelo lo siguiente:

> si el Cardenal esto viesse,
> si podría comportallo,
> por mayor turco que fuesse (p. 228).

Para nosotros hay un doble filo en estas observaciones, pues implican claramente la soberbia y otras calidades cuestionables —turco— también en el cardenal. Gillet, otra vez, busca sentidos exóticos en el empleo de la palabra *turco*: The reading of the *sueltas*: *por mayor señor que fuesse,* makes it possible that the author was taking *turco*

la obra, claro, porque, con el debido cuidado, los abusos no podrían perpetuarse en el tinelo, por lo menos no con tanta regularidad y con total impunidad. Cuando menos, al lector no puede escapársele la tremenda ironía, implícita en el supuesto Pastor de Almas que descuida por completo las que, ante todo, debiera orientar, por ser de su mismo hogar.[116] Es en el *Introito,* sin embargo, donde el autor nos ofrece un retrato moral del cardenal, para nosotros nada ambiguo, que explica todas las acciones y los pensamientos de sus criados y que, en efecto, los determina inevitablemente:

De la provincia de Egypto
vino en Roma vn gran doctor,
al quel Papa Benedicto
rescibió con grande onor;
y ansí es
que llegó a besar los pies
al Papa con gran deseo,
y alojado fué después
en aquel gran Coliseo.
Do llegado,
por ser vn hombre estimado,
sus letras dignas de cedro,
le dieron vn obispado
de la Escala de Sant Pedro.
Prestamente,
por ser su fama excellente,
fué Cardenal de S. Iano,
y llamado vulgarmente
el Cardenal de Bacano.
Su familia,
rica y grande a marauilla
... ...
Sus subiectos

---

with the meaning of *señor,* under the influence of the traditional expression *Gran Señor* for *Gran Turco*... But it is not impossible that Suriano's voyages or, specifically his relations with the Sultan of Turkey, ...which may have apeared suspect to Torres Nasarro and his Portuguese friends, led to his being called a Turk (Vol. III, p. 498). La sustitución de *turco* por señor respalda, precisamente, nuestra opinión. Explicamos esto y la opinión infundada sobre Suriano con más detalle en las páginas siguientes.

[116] Todas las obras de Torres Naharro indican que para él, como para Erasmo, el verdadero cristianismo empieza en uno mismo, antes de pretender predigarlo a los demás. La familia del cardenal debe considerarse como la extensión inmediata de su propia persona.

hazían tales efectos
que passauan mucho mal
los vientres de los pobretos
y el honor del Cardenal
(p. 193).

Gillet intuye correctamente el tono de ironía y burla que pervade todo este pasaje, aunque la explicación que ofrece de los varios versos nos parece bastante ingenua y, a veces, errónea y contradictoria al propósito fundamental de la obra. Por nuestra parte, sugerimos la siguiente interpretación:

De la provincia de Egypto: «In partibus infidelium», observa Gillet, comentando: «The audience must have begun to smile when they had heard that».[117] Indudablemente. Hay, sin embargo, otras implicaciones irónicas en la palabra *Egypto* o, más bien, en su derivación adjetiva, que el autor emplea con regularidad en la edición suelta de la *Tinellaria* y en la edición de la *Propalladia* de 1524, en vez de la palabra *Bacano*, que figura en la edición príncipe de 1517: *Egiptiano*. Es imposible decir por qué ocurrió este cambio, que no lo exige ni la rima ni otras necesidades del verso. ¿Habría parecido *Bacano* demasiado hiriente y obvio al autor o a algún amigo suyo, quien aconsejaría la sustitución? Sin embargo, para nosotros lo más interesante y revelador es el hecho de que en la mente del autor las dos palabras eran aparentemente intercambiables, sinónimas: *Tinellaria* (suelta, s.a.)— Egiptiano; *Porpalladia* (1517) — Bacano; *Propalladia* (1524) — Egiptiano. Todo esto nos convence de que con *Egypto* y *Egiptiano* el autor no tuvo intención alguna de informarnos sobre el origen del cardenal desde el punto de vista geográfico.[118] Creemos más bien que el significado intencionado de estas palabras corres-

---

117 Vol. III, p. 459.

118 Bataillon, por otra parte, especula:

Le maître de la maison dont la *Tinellaria* va décrire l'office est «un gran doctor» venu à Rome «de la provincia de Egypto»: déguisement humoristique qui peut convenir au nom de l' Espagne ou de la province ecclésiastique de Séville considérées comme terres d'abondance dont on garde la nostalgie quand on les quitte (comme les juifs... ou de Sancho Pança regrettant las ollas de Egypto). (*Le Torres Naharro de Gillet*, p. 159).

ponde más o menos a la definición de *Egiptiano* que encontramos en el *Diccionario de autoridades*: «Lo mismo que Gitano... cierta clase de gente que... engañan a los incautos... hurtar con grande arte y sutileza... *Gitanear*: lisonjear o engañar, halagando... engañar a uno con cautela y disimulación».[119] Se verá que todos estos significados los sugieren también los otros versos del pasaje. Por lo que se acaba de decir, nos parece infundada la sugerencia de Gillet, según la cual el cardenal Egiptiano se debiera identificar con el misionero Francesco Suriano. Las razones que este crítico ofrece para respaldar su hipótesis nos parecen estrafalariamente impresionistas. Sin embargo, el error de Gillet procede, fundamentalmente de su equivocada interpretación de la comedia *Trophea*, que él considera como una glorificación incondicional de las conquistas ultramarinas portuguesas.[120] Se verá que la *Trophea* tiene una intención algo diferente de la sugerida por Gillet.

Volvemos ahora a preocuparnos de la palabra *Bacano*, que es, como hemos mostrado, empleada como sinónimo de *Egiptiano* por el autor. De los muchos significados posibles que menciona Gillet, nos parece especialmente sugestivo éste: «gente dissoluta e ribalda».[121] Añadamos que en italiano *bricconeria* es un sinónimo importante de *baccano*.[122] Por esto es muy importante reproducir la definición de *briccone*: «Persona malvagia e prepotente, che agisce con furbería e protervia (e non rifugge da azioni disoneste e temerarie, purché possa trarne il propio utile); birbante, furfante».[123] Tampoco hay duda de que, simultáneamente, la palabra *bacano* evoca en el público la obvia relación que guarda con *bacanal*:

> Riti dionisiaci, che degenerarono ben presto
> nelle orgie piú immorali, pretesto,

---

119 Tomo II, p. 372, tomo III, p. 52.
120 Vol. III, p. 525-527.
121 *Ibid.*, p. 459.
122 C. Battisti - B. Alessio, *Dizionario etimologico italiano* (Firenze Barbera 1950), vol. I, p. 393.
123 S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* (Torino: Unione Tipografica, 1961), vol. II, p. 372.

> talora di ogni sorta d'azioni delittuose...
> Cosí a Roma si finí per vedere negli affiliati
> ai riti bacchici una specie di grande setta,
> *pericolosa per l'ordine morale e sociale*
> [subrayado nuestro]».[124]

En definitiva, todo matiz conocido de *Bacano* o sus derivaciones que se quiera considerar, apunta a atributos sumamente negativos que circunscriben claramente una personalidad deshonesta, corrupta y disoluta.

Vino en Roma vn gran doctor: Recordando la caracterización que el autor sugiere con *Egiptiano,* nos parece lógico que también haya referencias irónicas a su ciencia, en que es, en efecto, «gran doctor», es decir, en «patrañas y embustes». Creemos que contribuye a comprender las referencias de Torres Naharro a *Egypto, Egiptiano* y su ciencia también este pasaje satírico del *Donado hablador* de Alcalá Yáñez: «...dejando aparte que Egipto es tierra muy aparejada para la contemplación de la astrología... El vulgo novelero no sólo los tiene por astrólogos [a los egiptanos o gitanos], sino también por adivinos».[125] Al asociar al cardenal Egiptiano con «las patrañas y embustes» de los gintanos, Torres Naharro sugiere en el dignatario eclesiástico calidades drásticamente antitéticas al espíritu cristiano que debiera inspirarle: superstición, idolatría y engañifas para aprovecharse del prójimo y medrar en sus ambiciones. Recordemos, por fin, que en la jornada IV de la *Tinellaria* el escudero Osorio se refiere explícitamente a las creencias supersticiosas y sacrílegas del cardenal de Bacano:

> Mas de su propio aluedrío
> vn día me a descubierto [el cardenal]
> que vn astrólogo iudío
> se lo a dicho por muy cierto (p. 223).

> *al qual Papa Benedicto*
> *rescibió con grande onor*:

Gillet especula que para disfrazar la referencia directa al ambiente contemporáneo, Torres Naharro sitúa la acción de la obra

---

124 *Enciclopedia italiana* (Milano, Roma, 1930), vol. V, pp. 776-777.
125 *Aguilar,* pp. 1.284-1.285.

en la corte de un papa medieval.[126] Bataillon reacciona acertadamente así:

> Nul besoin de considerer la fiction de *l'Introito* comme projetée dans un passé médieval du temps de Benoît XII ou de Benoît XIII par la mention «of a more than shadowy Papa Benedicto», si nous faisons de Benedicto, malgré la mayuscule, une épithète de «sainteté (doublet de *benedito*) pour le Saint - Père regnant».[127]

Consideramos importante, sin embargo, destacar el hecho de que al papa, quien «rescibió con grande onor» a un individuo tan ruín como lo es el «gran doctor», el autor no dirige ningún reproche aparente. La explicación, según nosotros, se encuentra en el hecho de que el cardenal Egiptiano es un embaucador, que sabe engañar «a los incautos». El significado importante de estos versos consistiría así precisamente en la observación de que el papa mismo es víctima del engañoso cardenal Egiptiano. Es muy probable que Torres Naharro se refiera al papa León X, cuya naturaleza despreocupada por los asuntos palaciegos se prestaba muy bien a los embelecos de los intrigantes de su corte. Reproducimos esta caracterización que del papa hace G. F. Young:

> To him political and ecclesiastical affairs were a wearisome burden to be got rid of as much as possible..., leaving him free to attend to those matters which to him were so much more congenial.[128]

Uno de los propósitos de Torres Naharro sería así llamar la atención a su admirado protector, León X, quien estaba presente en el estreno de la *Tinellaria,* sobre el carácter de algún miembro de su séquito. En la jornada IV, como hemos visto, hay otras pruebas de que ésta era, en efecto, una de las intenciones del autor.

> *que llegó a besar los pies*
> *al Papa con gran deseo*:

Es natural que, según la tradición, el peregrino que va a Roma anhele besar la mano o los pies al pontífice y que esto

---

126 Vol. III, p. 459.
127 *Le Torres Naharro de Gillet,* p. 159.
128 *The Medici,* vol. I, p. 411.

llegara a ser un tema literario corriente. Tal deseo, por ejemplo, ilumina la vida de Periandro y Auristela, ayudándolos a superar los más arduos «trabajos». En su viaje educativo por Italia, el licenciado Vidriera no olvida visitar el Vaticano y besar los pies al papa.[129] Por otra parte, «el gran deseo» del cardenal de Bacano no lo promueve ni el sentimiento religioso ni la admiración genuina. Dentro del contexto del pasaje, su acto sólo puede interpretarse como intento de congraciarse hipócritamente. Incluso las expresiones «gran deseo», «besar los pies» —no el pie o la mano, nótese, sino los pies— parecen sugerir un gesto exagerado, ampuloso, calculadamente demostrativo y, por lo tanto, falto de sinceridad. El cardenal de Bacano practica la lisonja y la adulación, porque sabe que son recursos corrientes y esenciales para asegurarse una carrera rápida y povechosa. Lo confirman convincentemente sus experiencias pasadas, pues ya al llegar a Roma está cargado de beneficios, según lo indican estas palabras: «sus letra dignas de cedro».[130] Su ascensión en la jerarquía eclesiástica es fulmínea de manera de veras impresionante, lo cual sugiere otra vez que su «savoir faire» rinde con abundancia y sin falta: «*Do llegado... le dieron vn obispado... Prestamente fue Cardenal*». Al especificar el autor que el obispado del «gran doctor» era de la *Escala de Sant Pedro*, quiere obviamente destacar aun más la prosperidad y la eficacia del ambicioso hipócrita que está ya en el umbral, «ante portam» del trono papal. Este se simboliza con *Sant Pedro*, mientras que la *Escala* representa el último trecho del camino hacia él. «Il mondo è fatto a scale, chi le scende e chi le sale», reza un proverbio italiano.

Comentando este verso, sugiere Gillet: «It is not impossible that there may be here a veiled and intentionally confusing allusión to Torres Naharro's protector D. Baltasar del Río, elected non-resident Bishop of Scala late in 1515».[131] Esta opinión se basa

---

129 Cervantes, *Trabajos de Persiles y Segismunda*; *El licenciado Vidriera* (*Obras completas, Aguilar*, p. 1.707 y 878).

130 Gillet explica: «These documents might well be those conferring a benefice» (Vol. III, p. 461).

131 *Ibid.*

en gran medida en unos versos del Capítulo II, que Gillet recuerda:

> Biuid, señor, sin cuidado,
> pues que ya, gracias a Dios,
> para sobir reposado
> al alto pontificado
> *la scala tenéis* por vos
> [subrayado nuestro] (vol. I, p. 160).

Bataillon aprueba la sugerencia de Gillet: «en effet, les vers cités s'adressent avec bien plus d'à propos —et d'humour— à D. Baltasar del Río [que no a Giulio de Medici, sugerido como el homenajeado del poema por Menéndez Pelayo]». A continuación el crítico francés especifica su opinión:

> L'elevation de ce prélat à la dignité de «Cardenal de San Iano... llamado vulgamente el cardenal de Bacano», est bien, dans le même passage, une plaisanterie... mais que rien n'interdit, au contraire..., d'interpréter comme un avancement humoristiquement prêté ou prédit à D. Baltasar del Río, dans un autre registre que celui du Capitulo II.[132]

Aparte el hecho de que el *Capítulo II* fue dedicado a un personaje importante, que los versos del poema no permiten identificar en absoluto,[133] «l'autre registre» que Bataillón observa en el *Introito* de la *Tinellaria* es para nosotros de importancia capital en esta discusión. Claro, a diferencia de Bataillon, la caracterización del cardenal de S. Iano o de Bacano no nos resulta una humorada, «une plaisanterie», sino lo que hemos ya sugerido en las páginas anteriores y lo que sugerimos más adelante, todo ello de carácter sumamente negativo. En el *Introito* de la *Tinellaria* se deplora y satiriza la próspera carrera del cardenal hipócrita y corrupto, mientras en el *Capítulo II* encontramos unos muy sentidos y sinceros parabienes del autor para una mejor suerte del homenajeado en el futuro. El hecho de que tanto en el poema como en el *Introito* se emplee la palabra *escala* en igual sentido y de que haya posibilidad de un juego de palabras en cada caso,

---

132 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 159.

133 En el primer capítulo de este estudio hemos sugerido que el autor posiblemente dedicó el poema a León X mismo, cuando éste era cardenal.

no da la necesaria validez a la hipótesis de Gillet y Bataillon. La opinión de los dos críticos podría sustentarse sólo imaginando a D. Baltasar del Río monstruosamente cambiado en la mente del autor entre la concepción del *Capítulo II* y de la *Tinellaria.*

Y alojado fue después en aquel gran coliseo:

«the smile [del público] must have broadened when they thought of the *gran doctor* being assigned to quarters with cats and owls in the ruined immensity of *aquel gran Coliseo*».[134] Obviamente, a Gillet se le escapa el acumen satírico de Torres Naharro, que no se caracteriza nunca por el humor banal, que el comentario citado arriba le atribuye. El autor se está refiriendo más bien a la *colosal* vanidad y presunción del cardenal, que en toda Roma sólo pueden encontrar cabida en las inmensas proporciones del Coliseo. Recuerde el lector que en la jornada IV el desenfadado crítico Godoy menciona el Coliseo en sentido idéntico:

Mas oy día
reyna tanta fantasía
por los hombres, según veo,
que ay hombres que no cabría
ni aun en todo el Coliseo (p. 250).

Además, el *Coliseo* simboliza para Torres Naharro todas las preocupaciones hedonistas, el «panem et circenses» paganos, lo disoluto de la vida, lo anticristiano, en suma, que hemos ya sugerido en nuestro análisis del *Concilio de galanes y cortesanas de Roma,* en el capítulo primero y todo lo cual caracteriza adecuadamente al cardenal y a su familia.

por ser su fama excellente
fue Cardenal de S. Iano:

Gillet observa correctamente que este cardenal es «unknown», es decir, que no tiene existencia histórica.[135] Añadamos pronto, sin embargo, que esto sólo debe comprenderse en el sentido de que ningún cardenal tuvo este título *oficialmente,* pero que en realidad de verdad había muchos cardenales de S. Iano, cuando se perciba en este nombre el símbolo inequívoco, obvio, de la

134 Gillet, vol III, p. 459.
135 *Ibid.*

duplicidad humana. Se debe apreciar, además, la fina ironía del autor, al indicar que en esta calidad personal, la fama del cardenal es «excelente».

Su familia
rica y grande a marauilla:

A través de las cinco jornadas hay varias otras referencias a la inmensa riqueza del cardenal. Los tineleros roban grandes cantidades y se enriquecen con rapidez, sin que el amo se percate en absoluto de las bajas en su tesoro. En cierta ocasión, el despensero se pregunta a propósito:

¿Qué falta pueden hazer [mil ducados]
al Cardenal de Bacano? (p. 240).

Por las calidades personales del cardenal, que hemos comentado, es inevitable concluir que el autor quiere indicar la acumulación de la riqueza, como producto de las prácticas infames, hipócritas y deshonestas de aquél. Ya el hecho en sí de poseer un dignatario eclesiástico tan inmensa fortuna debía parecerle de dudosa moralidad y como consecuencia de preocupaciones burdamente despistadas a nuestro autor. En el famoso *Capítulo III* lamenta precisamente el predominio de la codicia humana sobre toda otra preocupación:

el oro siempre su Dios
la plata Sancta María (vol. I, p. 163).

La posición de Torres Naharro con respecto a la riqueza de los hombres y, en particular, de los eclesiásticos es, esencialmente, parecida a la de Erasmo. Comentando un pasaje del *Enquiridion* observa Dámaso Alonso: «Todo el libro respira este indignado espíritu de justicia contra la insensibilidad de los que, creyéndose cristianos, gastan su dinero, sin mirar la necesidad del desvalido».[136]

---

136 «La injusticia social en la literatura castellana», pp. 23-24. En este estudio también se mencionan las reflexiones parecidas sobre este asunto de otro gran eramista español, Alfonso de Valdés (pp. 24-25).

mejor tinelo les dauan
qu'el de algunos cardenales
pero todo lo rrobauan
los traidores officiales:

Gillet y otros críticos, desentendiéndose de la implicación fundamental de la *Tinellaria*, tienden a culpar a los tineleros mismos por todos los abusos y vicios que se perpetran en el tinelo. En cambio, desde nuestro punto de vista, la gula, la soberbia, la avaricia, la ira, la lujuria, la pereza, el disimulo, la codicia, el engaño, etc. de los criados son una consecuencia directa e inevitable del ejemplo que les inspira la personalidad y la conducta depravadas del cardenal, su amo. Nuestro análisis demuestra que todos los pecados de los criados tienen fiel contraparte en los sugeridos en el cardenal en el *Introito* y en varias partes de la comedia. De allí que a pesar de que les den «mejor tinello qu'el de algunos cardenales», los tineleros roben con aun mayor alacridad. Según el modelo contemplado, en ese ambiente no se desea sólo lo justamente merecido y necesario, sino que se codicia insaciablemente todo lo que parece estar al alcance, sin consideración alguna de méritos o de necesidad, sino tan sólo de la agilidad para el embuste. Alborg observa agudamente que «estos cocineros... se conocen bien los entresijos de los altos dignatarios a quienes sirven».[137] En este aspecto, la *Tinellaria* está concebida de una manera idéntica a la *Sátyra* de Torres Naharro, que hemos comentado en el primer capítulo de este estudio. Por todas estas razones, no cabe la menor duda de que el autor hace responsable principalmente al «gran doctor» por el mucho mal que pasan:

los vientres de los pobretos [tineleros]
y el honor del Cardenal (p. 193).

A éste, sobre todo, se dirige tanto la moraleja de la obra, como también la advertencia del autor, al asegurar que con la *Tinellaria* ofrece:

Véase el capítulo primero de nuestro estudio para una discusión de este problema en Torres Naharro.

[137] *Historia de la literatura española*, vol. I, p. 678.

no sólo vn gran placer
más vn gran e útil auiso
.....
para que aquí lo riáis
y en casa lo castiguéis (p. 191).

En *casa* vemos un significado, diríamos, teresiano, de esta palabra, porque la educación para Torres Naharro empieza en uno mismo. De acuerdo con nuestra interpretación, queda evidente que consideramos la *Tinellaria* como una obra de fuerte y manifiesta intención moral. Ni la opinión de que en ella «the author's objectivity remains unshaken»,[138] ni la totalmente contradictoria sobre el «vindictive author of the *Tinellaria*»[139] nos parece acertada. Además del contexto de la obra en general, versos como los citados arriba respaldan específicamente nuestra posición. Queremos recordar también esta interesante observación de Dámaso Alonso: «Todo gran satírico es un gran moralizante».[140] La sugerencia sobre la inclinación vengativa de Torres Naharro se basa, como hemos visto, en una interpretación totalmente equivocada de Gillet con respecto a varios personajes: Escalco,[141] Arcediano, en particular.

y llamado vulgarmente
el cardenal de Bacano:

Además de todo lo que se ha ya dicho sobre *Bacano*, la intención patente de estos versos es sugerir que la mala fama del cardenal es ya muy divulgada en todos los ámbitos de la sociedad. Se reitera esta sugerencia poco después en el pasaje, de manera aun más incisiva:

---

138 Gillet, vol, p. 513.
139 *Ibid.*, p. 413.
140 «La injusticia social en la literatura castellana», p. 14.
141 Aunque creemos haber presentado ya un número suficiente de pruebas, queremos también recordar estos versos que pronuncia probablemente el autor mismo al fin de la obra:

¿Véis, señores?
De aquéstos ay mil traidores (p. 266).

Entre los tineleros, a quienes se aplican estas palabras acusadoras, está también Escalco y de manera muy prominente. ¿Se inclinarían Gillet y Bataillon a pensar que el autor se consideraba traidor?

sin más deziros sus nombres,
qu'el tinelo y su argumento
oy lo ignoran pocos hombres (pp. 191-192).

Todo lo que se dice sobre el cardenal de Bacano apunta sugestivamente a un individuo específico. Crawford piensa que el autor está aludiendo a Giulio de Medici, con los siguientes argumentos:

> The identity of the Cardinal de San Iano is likewise uncertain. On several occasions during the play he is referred to as the next Pope, and since this prophecy was also made by Torres Naharro in one of his lyrical pieces regarding a cardinal who has been identified as Giulio de'Medici, it is possible that the future Clemente VII, who actually witnessed the play, and whom the author mentions as his patron in the *suelta* edition, may have been pictured as the master of this infamous pack of rascals.[142]

Con especulaciones parecidas también Gillet piensa que el amo del tinelo podría ser, además de Francesco Suriano y Baltasar del Río, que ya hemos comentado, Giulio de Medici o el cardenal Bernardino de Carvajal:

> Now, whether this disrespecful name was actually applied in Rome to Giulio de'Medici ...or to Carvajal, we do not know. *Monseñor de Bacano* is represented... as being probably the next Pope, and it is well known that Leo the Tenth, years before he died, left the heavier burdens of the Papacy to be morne by his cousin Giulio,... who must have appeared a most likely candidate for the succession. Carvajal, on the other hand... might not have been considered as a likely candidate at all, yet the personality of this impulsive, turbulent spenddrift was far more likely to suggest the name Baccano than that of the eternally hemming and hawing, though clever and cold-hearted, Giulio.[143]

Ni Crawford ni Gillet ve en el cardenal de Bacano el carácter maléfico que sugiere nuestro análisis de la obra. Tienden más

---

142 *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 94.
143 Vol. III, p. 460.

bien a considerarle como una víctima de ese «infamous pack of rascals». Cuando indican características negativas o cómicas en el notorio dignatario de la *Tinellaria* no explican cómo se compagina este hecho con la estima del autor por Giulio de Medici y Bernardino de Carvajal, que ambos críticos presuponen.

Por nuestra parte, queremos sugerir que es muy improbable que Torres Naharro se refiriera al cardenal Carvajal. Léase con atención esta interesante dedicatoria de la *Tinellaria,* dirigida precisamente a aquel dignatario:

> Acuerdome que despues de recitada esta
> Comedia Tinelaria a la San D.N.S. e a
> monseñor Reverend d. Medicis patrón mío.
> V.S. Reueren qso verla y después de
> vista : me mando q'entodo caso le diesse
> la copia della. Trasdesto me demando
> la causa porq'no dexaua estampar lo que
> screuía (*Prohemio,* vol. I, plate 34).

Como se ve, el cardenal Carvajal, además de revelar interés cordial en los quehaceres literarios de Torres Naharro en general, le animó a publicar la *Tinellaria,* despues de haberla visto. Cuando menos, hay que reconocer que aquél, quien fue una persona inteligente, por todo lo que que de él sabemos, no se vio aludido en asboluto en esa comedia. El cardenal Giulio de Medici es ya muy otra cosa. Observe el lector, ante todo, el hecho extraordinario de que en la dedicatoria citada arriba Torres Naharro sólo se refiere a él de manera perfunctoria. Otras referencias explícitas a este dignatario no se encuentran en las obras de Torres Naharro, a pesar del hecho de que fue el patrón de nuestro autor. Esto nos parece extraño, cuando menos, porque Torres Naharro siempre se mostró efusivamente cordial y agradecido a sus varios protectores. Claro, no aseguramos en absoluto que en el cardenal de Bacano el autor quiso retratar a Giulio de Medici, pero queremos sugerir al lector que varias características personales de éste corresponden de manera interesante con las de aquél.

> he was... of a cold-hearted and crafty disposition, and absolutely unscrupulous, with none of those qualities of kind-heartedness, magnanimity, and cheerful *bonhomie,* which in the case of his cousin Leo X helped to balance great faults. But more than

> this, we see in him one who turned this family from those aims which his ancestors had follawed, who set it upon a part where even success could confer no glory, and who, leading it to strive after an ignoble aim, brought upon the name of Medici obloquy and condemnation where before it had won honour and esteem.
>
> decorous, correct and eminently respectable, while at bottom thorougly unscrupulous.[144]
>
> era eccellente nelle simulazioni e nelle pratiche nelle quali non fusse soprafatto dal timore.
>
> Non era a questo tempo espedita la elezione del nuovo pontefice, differita per la discordia grande de'cardinali, causata principalmente perché il cardinale de'Medici...
>
> *Credettesi che* trall'altre cagioni *gliavesse giovato l'entrata grande di benefici e uffici ecclesiastici,* perché i cardinali quando entrarno nel conclave feciono concordemente una costituzione che l' entrate di quel che fusse eletto pontefice si distribuissino con eguale divisione negli altri. *Voleva continuare nel nome di Giulio; ma ammonito da alcuni cardinali essersi osservato che quegli che, eletti pontefici, non aveano mutato il nome avevano tutti finita la vita loro infra uno anno,* assunse il nome di Clemente settimo [subrayado nuestro]. Morí odioso alla corte, sospetto a' principi, e con fama più presto grave e odiosa che piacevole, *essendo riputato avaro, di poca fede e alieno di natura da beneficare gli vomini.* [subrayado nuestro].[145]

Es así tentadora la proposición de que Torres Naharro zahiriera en la *Tinellaria* a su mismo patrón, a quien sin duda pudo observar muy de cerca y cuyas actividades llegarían a hastiarle. Es también sugestivo pensar que, simultáneamente, la consabida avaricia de Giulio de Medici tuviera un efecto importante en la actitud de Torres Nahharro. Las evidentes discrepancias que notamos entre la biografía del verdadero y del ficticio cardenal podrían explicarse fácilmente como un intento consciente del autor de permanecer suficientemente ambiguo, por razones que son obvias al lector. La sugerencia de Gillet, según la cual, Torres Naharrro pasaría del servicio de Giulio de Medici al del cardenal Carvajal, después de estrenada la *Tinellaria,* pero antes de publicarse,

---

144 F. G. Young, *The Medici,* p. 437 y 442.

145 Guicciardini, *Storia d'Italia* (libro XX, p. 313; libro XIV, p. 145; libro XV, p. 210 y libro XX, p. 317, respectivamente).

nos parece digna de consideración.[146] ¿Tendría esta comedia algo que ver con el cambio? Queremos subrayar otra vez que presentamos todas estas consideraciones acerca de Giulio de Medici sólo como una interesante hipótesis. La primera objeción que se puede hacer a élla es el hecho de que en Roma en aquella época pululaban los cardenales de calidades igualmente negativas o aun peores que las de aquél. He aquí las palabras descorazonadoras y sarcásticas de Guicciardini, quien conocía quizás mejor que nadie el ambiente corrupto y cínico de la aristocracia eclesiástica de su tiempo:

> Della quale estravaganza, non potendo
> con ragione alcuna escusarsi, trasferivano
> la colpa nello Spirito Santo, solito,
> secondo dicevano, a inspirare nella elezione
> de' pontefici *i cuori de' cardinali: come*
> *se lo Spirito Santo, amatore precipua-*
> *mente de' cuori e degli animi mondissimi,*
> *non si sdegnasse di entrare negli animi*
> *pieni di ambizione e di incredibile*
> *cupiditá, e sottoposti quasi tutti a*
> *delicatissimi, per non dire inonestissimi,*
> *piaceri* [subrayado nuestro].[147]

Para la historia y para conocer mejor la vida de Torres Naharro, sería interesantísimo saber quién es el notorio cardenal de Bacano, pero para el justo aprecio del arte y de las ideas en la *Tinellaria* no nos resulta esencial en absoluto. Opinamos así, porque esta obra tiene implicaciones relativas a la corrupción eclesiástica en el mundo cristiano en general, aunque algunos dignatarios religiosos en Roma la personificaran quizás más concreta y más burdamente que los de las diócesis provinciales menos refinadas. Alborg dice bien que la sátira antieclesiástica de Torres Naharro, «puesta también de manifiesto en muchas de sus poesías sueltas y en otras varias comedias... tiene en *Tinelleria* su principal y más atrevido escenario».[148] En este sentido, todos los dignatarios eclesiásticos que presenciaron el estreno de la obra se ha-

---

146 Vol. IV p. 406. Baitallon, por otra parte, se muestra muy reservado con respecto a la sugerencia de Gillet («Le Torres Naharro de Gillet», p. 159.

147 *Storia d'Italia,* libro XIV, p. 146.

148 *Historia de la literatura española,* vol I, p. 678.

brían visto seguramente aludidos en algún aspecto negativo satirizado.El lector puede imaginar fácilmente cómo serían las reacciones de este público selecto, hecho muy incómodo por las punzantes alusiones a las terribles transgresiones que cada uno, íntimamente, sabía que le eran imputables con toda justificación. Seguramente que también los criados del palacio, en que se estrenó la *Tinellaria*, quienes la presenciaron desde las puertas de servicio, se balancearían de un pie a otro con frecuencia, embarazados por el descaro con que se escenificaban todos sus embustes frente a los amos.[149] De todo este público, que a cada paso reconocía en la ficción escénica la verdad, hiriente de un modo tan directamente personal, Torres Naharro pensaría como Hamlet, en situación parecida en varios aspectos:

> For if the King like not the comedy,
> Why then, belike he likes it not, perdy.[150]

La intrepidez de ánimo de Torres Naharro en su intento de punzar la conciencia a todos aquellos individuos poderosos es de veras extraordinaria e impresionante, aunque creemos que, en parte, se explica precisamente por la indulgencia del papa León X con respecto a toda clase de obras artísticas, no importa cuál fuera su tendencia ideológica o religiosa. Nos parece oportuno reproducir estos pasajes de la historia de los Medici de G. F. Young:

> Leo, noble by birth and culture, brought many aptitudes to the Papacy, especially a remarkable knowledge of classical literature, humanity, kindness, the greatest liberality, and an avowed intention of supporting artists and learned men... Paramount in Leo's character were his gentleness and cheerfulness, his indulgence both for himself and others...
> that world of Literature and Art which his soul loved... his sympathy for all the culture of his time... He had a passion for all books and manuscripts, both in the dead and living languages...Towards Art his patronage was unbounded...The above pursuits were combined with all the amusements of an existence frankly given up to enjoying life as much as possible, and never showing from first to last any indication that a

---

149 Es concebible que el autor se sirviera de alguno de los criados del palacio para que jugara *su propio papel* en *la Tinellaria*. En este caso tendríamos uno de los ejemplos más notables de transposición artística de las situaciones y personas reales observadas.

150 Acto III, escena II.

> future life was to be expected. ...various eminent writers have supported the opinion of Mosheim in designating Leo X as an Atheist.[151]

Por su intención de poner al descubierto el fariseismo, la corrupción, que se ocultan detrás de la aparente dignidad y piedad de los solemnes títulos eclesiásticos y las deplorables consecuencias de ello que repercuten en todos los niveles de la sociedad, la *Tinellaria* debe situarse entre las obras más importantes de la literatura erasmista en Europa. No encontramos exageración alguna en esta aseveración que el autor hace en el *Introito*:

> que se aurán visto, en effecto,
> de aquestas comedias pocas (p. 190).

Todos los detalles en ella convergen hacia esa idea fundamental. Además, cada uno de ellos nos ofrece una prueba valiosa de la manera agudamente consciente con que se entreteje en la trama, como también del genio dramático del autor. Por no comprender este hecho esencial, Gillet, entre muchas otras afirmaciones erróneas, hace también la siguiente: Torres Naharro emplea varias lenguas en la *Tinellaria* por ser ya natural y acostumbradamente «hospitable to other languages»,[152] es decir, así porque así, por di-

---

151 P. 405 y pp. 412-414. De acuerdo con todo lo que sabemos de la vida de León X, debemos pensar que Torres Naharro tampoco aprobaría el hedonismo del pontífice, por representar precisamente uno de los defectos importantes que nuestro autor criticaba en otros. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que en los primeros años del pontificado de León X había muchos que se ilusionaban, confiando en las muchas virtudes de aquél. Erasmo es un ejemplo destacado de esta exagerada confianza.

En el primer capítulo de este estudio hemos expresado la opinión de que Torres Naharro, teniendo poderosos protectores en Roma, probablemente no fue obligado a salir de la ciudad y trasladarse a Nápoles, por causa de sus sátiras literarias. Queremos ahora calificar este juicio, sugiriendo que en el caso de verse algún cardenal poderoso, como Giulio de Medici, por ejemplo, aludido en *la Tinellaria,* fácil nos sería imaginar cuán incómoda podría hacerse la residencia de Torres Naharro en Roma, a pesar de su cordial relación con León X.

152 Vol. IV, p. 514. Moratín, con su acostumbrada incomprensión por el teatro de Torres Naharro, expresa juicios aun más absurdos: «El autor acudió al arbitrio infeliz de introducir diferentes idiomas

versión, por curiosidad... Diríamos más bien que las diferentes lenguas que hablan los personajes de esta comedia son elemento importante y sumamente sugestivo del comentario que el autor quiere hacer sobre la condición del hombre y de su mundo contemporáneo.

Por causa de la desaforada ambición, como se dice en *La desordenada codicia de los bienes ajenos,* por el intento presuntuoso y sacrílego de hurtar «la perfección divina»,[153] los constructores de la Torre de Babel fueron dispersados por todos los rincones de la Tierra. Dios les dio también lenguas diferentes para que, incapaces de comunicarse, no cometieran otra afrenta contra el Cielo. En la *Tinellaria,* Torres Naharro parece decirnos que Dios mismo subestimó la maldad humana. Por esto muestra cómo los personajes tienen, en efecto, dificultad a veces en entender los idiomas de sus camaradas. «Mal garrotazo me os den si entiendo lo que dezís» (p. 212), dice Francisco al francés Petiján, lo cual tiene valor representativo. No obstante, nadie en la obra revela la menor dificultad en comprender las motivaciones y los fines de los demás, independientemente de la nacionalidad y del lenguaje en que se expresan.[154] La codicia, la ambición, la maldad humanas, en sí y por sí, representan un medio de comunicación eficazmente expresivo, inconfundible, entre los hombres. En la *Tinellaria* se nos muestra así cómo de todos los rincones de la Tierra vienen a reunirse a Roma otra vez los ambiciosos y codiciosos hombres, que Dios intentó en vano mantener separados para siempre. Torres Naharro los veía asiduamente ocupados en la construcción de una nueva Torre de Babel.

---

para animar el diálogo... Esta greguería poliglota, y el número excesivo de personajes que pone a un tiempo en la escena, producen una confusión intolerable» (*Tesoro del teatro español,* p. 66).

153 *Aguilar,* p. 1.172.

154 Observa bien Ramón Ruiz: «Y ese batíburrillo de lenguajes diferentes sirve para aumentar la confusión de esa sofocante Babel donde cada uno va a lo suyo, movido por instintos e intereses primarios, y donde no se respeta nada ni a nadie.» (*Historia del teatro español,* p. 77).

Torres Naharro y la picaresca

En todas las comedias de Torres Naharro actúan personajes que pueden legítimamente calificarse de picarescos. Este hecho lo han observado ya varios críticos, a veces subrayándolo. Crawford, por ejemplo, observa que Lenicio, en la comedia *Seraphina,* «is one of the most successful portraits in Naharro's gallery of rogues. He possesses all the *social consciousness* of the later picaros».[155] De las notas de Gillet se deprende que hay muchas coincidencias entre las comedias de Torres Naharro y las novelas picarescas posteriores, con respecto tanto a las situaciones como a los personajes.[156] Para todos los críticos que se han fijado en este problema, la *Tinellaria* y la *Soldadesca,* como es natural, se destacan con especial relieve por su carácter picaresco:

> Con mayor abundancia está derramada la sal picaresca en algunas obras dramáticas de Torres Naharro, por ejemplo, la *Tinellaria* y la *Soldadesca.* En la primera, se desarrollan una serie de escenas cómicas entre los criados de un Cardenal, encargados de su tinello o despensa, que hacen mil picardías para robar, comer y embriagarse, escenas que recuerdan otras similares del *Guzmán de Alfarache.* Aun más pronunciado es el sabor picaresco de la segunda, en que los soldados alistados por un capitán de las tropas pontificias, cometen toda suerte de travesuras y desmanes.[157]

En nuestro estudio sobre estas dos comedias hemos indicado muchas correspondencias con la literatura picaresca posterior, la mayoría de las cuales no ha sido observada antes por los críticos de Torres Naharro. En efecto, creemos haber mostrado con suficientes detalles que en la *Soldadesca* y la *Tinellaria* casi no hay personaje ni situación, que no nos impresione con su inequívoco sabor picaresco, de acuerdo con lo que la crítica literaria suele comúnmente entender por este término. Nos parece de suma im-

---

155 *Spanish Drama before Lope de Vega,* p. 96.

156 Vaol. III, especialmente las notas referidas a la *Soldadesca* y a la *Tinellaria,* pp. 385-538.

157 M. Montoliú, *El alma de España* (Barcelona: Cervantes, 1942), p. 305.

portancia subrayar que se puede llegar a esta conclusión sólo comprendiendo claramente que la actuación de los personajes no es un mero juego cómico de golpe y porrazo, sino más bien el lamentable resultado de unas preocupaciones y motivaciones turbias y depravadas y que éstas tienen su causa y estímulo directos en un ambiente exento de espíritu y moralidad. Dicho de otro modo, la conducta inmoral e inescrupulosa —lo picaresco— de los personajes de Torres Naharro procede principalmente de una falta de recta educación espiritual y de los ejemplos en los más altos niveles de la jerarquía social y religiosa, en que aquellos personajes suelen reflejarse y que orientan hacia el crimen y el pecado. La psicología, la mentalidad picaresca del hombre común, subordinado, es así una consecuencia inevitable, por ley de determinismo, de igual psicología y mentalidad del privilegiado, quien da la pauta. La imagen del pastor malo, a quien se le extravían y se le pierden las ovejas, que debiera celosamente cuidar, nos parece pertinente para nuestra consideración. En efecto, creemos que Torres Naharro quiere sugerirla en un sentido específicamente religioso, al escoger a un influyente cardenal y al papa, como amos de los apicarados personajes de las dos obras. Los altos dignatarios eclesiásticos resultan así señalados como los peores picarones entre todos, ya que son maestros de picardías para los demás. De acuerdo con estas observaciones, debemos subrayar que las preocupaciones materialistas, carnales, son protagonistas principales en la *Soldadesca* y en la *Tinellaria* de igual modo que en la mayoría de las novelas picarescas, pero que en aquéllas se manifiestan tan sólo como síntoma y consecuencia de la total ausencia de un espíritu moral, cristiano. Queremos decir que en las vidas pícaras de los personajes de Torres Naharro no se debe buscar, principalmente, razones económicas para su existencia. El hambre no surge de una deplorable situación de la economía doméstica o nacional, sino tan sólo de la codicia y de la inhumanidad del hombre hacia su prójimo. El problema no consiste en satisfacer urgentes necesidades de la vida, sino en gratificar cuanto más mejor los instintos sensuales y egoístas. Algunos personajes se encaran de veras con el brutal problema de deber sobrevivir a

las dificultades de la existencia cotidiana, pero es sugestivo que su percance se debe enteramente al abuso y a la explotación por parte de sus superiores. El hermano desvalido se ofrece como víctima idealmente inerme para quitarle las gotas de sangre que todavía le quedan. Claro, el lector observa que la caridad cristiana, en el ambiente supuestamente religioso, es por completo inoperante. Repitamos, por tanto, que en las comedias de Torres Naharro se nos sugiere una triada de elementos estrechamente relacionados: sufrimiento, engaño y ausencia de un espíritu moral, cristiano. Por ley de causa y efecto, ésta determina aquéllos. Con igual lógica y términos distintos, podemos decir que la mentalidad y la práctica picarescas resultan inevitablemente de la ausencia o de la pervertida comprensión del espíritu moral y religioso. Por mala influencia, por educación espiritual impropia, los personajes de Torres Naharro, igual que Lazarillo de Tormes, convierten la preocuación por la carne en ideal supremo de su vida. Subrayemos que los personajes de Torres Naharro tienen en común con el protagonista de la famosa novela el hecho importante, fundamental, de que el cauce moral de sus vidas lo forjan principalmente sus propios amos. Los pícaros de la *Soldadesca* y de la *Tinellaria* han pasado por un proceso parecido de experiencias que el que observamos en Lazarillo de Tormes. Este, al final de la novela, producto ya acabado de la educación en deshonestidad y cinismo que recibió, está a punto de poner en práctica la misma conducta pícara que observamos en los personajes de Torres Naharro, graduados ya desde cierto tiempo de la misma escuela. El autor de *Lazarillo de Tormes* nos muestra las circunstancias que convierten en pícaro a un adolescente, mientras que Torres Naharro nos presenta al pícaro maduro, producto de iguales circunstancias, presentes y también pasadas, porque el presente de las comedias se sugiere como un fragmento temporal de condiciones más bien permanentes.

La picaresca de *Lazarillo de Tormes* y de las comedias de Torres Naharro surge de las mismas preocupaciones espirituales, de la misma visión de la vida por parte de los autores. Contando con el influjo directo de Erasmo o descontándolo por completo, no

vacilamos en afirmar que la picaresca del autor de *Lazarillo de Tormes* y de Torres Naharro responde a unas preocupaciones espirituales y reformadoras típicamente erasmianas. En Erasmo, como en los autores españoles, la conducta y la mentalidad picarescas de los personajes tan sólo pueden explicarse por el hecho de que el verdadero espíritu cristiano ha quedado en total olvido.[158] Tanto en el caso de Torres Naharro como en el de *Lazarillo de Tormes,* la autorizada opinión de Bataillon viene a advertirnos que Erasmo criticaba el «creer mal» y no el «vivir mal» de la gente y que, por lo tanto, sería aventurado ver influjo erasmista en los autores españoles, quienes supuestamente sólo se burlan del «vivir mal».[159] Creemos que esta postura crítica puede calibrarse en varios sentidos. En primer lugar, el contexto general de las obras españolas en cuestión deja ver transparentemente, según nosotros, que «el vivir mal» de los pícaros se debe exclusivamente a su «creer mal». En el caso de *Lazarillo de Tormes* ha demostrado incisivamente esta idea un brillante ensayo de F. Márquez Villanueva.[160] Se debe observar también que en las obras españolas hay ideas rectoras que unen toda la materia episódica y que nos comunican claramente el tema religioso de la abismal dicotomía entre carne y espíritu. Por fin, queremos recordar que hay obras de Erasmo, donde desfilan personajes apicarados y donde se destaca su «vivir mal», sin menciones elaboradas de la recta creencia que los muy descarriados han olvidado, porque esto queda evidente-

---

158 Estamos de acuerdo con aquellos críticos que se niegan a ver en Lazarillo un verdadero pícaro. A través de toda la obra se nos revela tan sólo como víctima y aprendiz involuntario de la inmoralidad y del cinismo de sus amos, todos ellos pícaros confirmados, sin excluir al Escudero. Sólo en los últimos pasajes de la novela queda enteramente claro que Lazarillo adopta el picarismo, como modo de su vida futura, lo cual, precisamente, el autor se propone mostrar como consecuencia lógica, natural, de sus experiencias anteriores.

159 *Erasmo y España,* p. 610.

160 «La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI,* pp. 67-137. Para estudiar el erasmismo en la famosa novelita es también valioso un estudio de Manuel J. Asensio, aunque éste revela una gran incertidumbre e indecisión a cerca del influjo específico («La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», *Hispanic Review,* 1959, XXVII, pp. 78-102).

mente implícito.[161] En efecto, es técnica bastante típica de Erasmo poner de gran relieve la ridiculez y el desvarío de la conducta humana, para que sirvan en sí y por sí de adecuado comentario al lector.[162] Hemos ya dicho en los capítulos anteriores y queremos repetirlo ahora que la sátira antieclesiástica y la preocupación espiritual de Torres Naharro, como también las del autor de *Lazarillo de Tormes*, responden a las condiciones específicas del siglo XVI y se diferencian de las de otras épocas del mismo modo como, pongamos, se diferencia la picaresca de Camilo José Cela de la de Alemán. Por todo lo que hemos dicho, queda evidente que nos adherimos con firme convicción a aquellos estudiosos del Renacimiento español, quienes ven el origen de la literatura picaresca en el deseo de reforma religiosa y espiritual. Observa A. A. Parker: «De este clima de sátira social, provocado por la necesidad de una reforma religiosa, surgió el *Lazarillo de Tormes* en 1554.[163] Torres Naharro, con varias obras suyas, pero especialmente con la *Soldadesca* y la *Tinellaria* viene a confirmar sólidamente esta observación, según nosotros. También en la picaresca posterior a *Lazarillo de Tormes* se puede todavía vislumbrar los últimos reflejos del espíritu erasmiano, pero cambia en ella, de manera muy evidente, la visión fundamental de la vida humana. En Torres Naharro y en *Lazarillo de Tormes* el individuo depravado y desorientado lo es, de manera importante, por el influjo que sobre él ejerce su ambiente espiritual, lo cual constituye también una típica noción erasmiana.[164] En *Guzmán de Alfarache*, por otra parte, se

---

161 El lector atento del *Elogio de la locura* y de los *Coloquios* no tendrá dificultad en aceptar nuestra sugerencia de que Erasmo creó auténticos personajes picarescos, tanto por la mentalidad como por las prácticas delictivas con que se manifiestan. Ya Frutos Gómez afirmaba, con gran intuición, según nosotros, que la novela picaresca deriva del *Elogio de la locura* («El antihéroe y su actitud vital, sentido de la novela picaresca», *Cuardernos de literatura*, 1950, VII, pp. 97-145).

162 Pensamos especialmente en los *Coloquios*, varios de los cuales ilustran bien nuestra sugerencia. Véase, por ejemplo, *De Sacerdotio*.

163 *Los pícaros en la literatura* (Madrid: Gredos, 1971), p. 57.

164 Claro, Erasmo subraya la responsabilidad de cada individuo con respecto a su conducta y a su recta creencia en el espíritu de Cristo, pero con gran insistencia también señala que el extravío del hombre común

pone de relieve la terrible carga del pecado original y la corruptibiladad del individuo, a quien, exclusivamente, son imputables sus fechorías y pecados.[165] Si la institución social es corrupta, aunque nunca puede serlo la religiosa en este ambiente contrarreformista, esto no atenúa de ninguna forma la responsabilidad del individuo. Resulta así muy evidente, según nosotros, la preocupación, entre otras importantes, claro, de hacer desviar las miradas inquisitivas lejos de lo que Erasmo solía escudriñar, preferentemente, con sumo interés e indignación. La necesidad de esta diferente orientación después de *Lazarillo de Tormes,* aparentemente sin gran complejidad, no obstante puede quizás explicar, en parte, el hecho del hiato temporal entre esta novela y la de Alemán, publicada cincuenta años después. Escribir un libro sobre la maldad humana, debiendo desentenderse de algunas de las causas tradicionalmente más obvias para ella, implica, en fin de cuentas, una nueva fórmula filosófica y artística, que sólo con el tiempo puede madurar y realizarse.

Torres Naharro es para nosotros el primer escritor español que haya creado obras enteramente picarescas, tanto con respecto a las específicas características de los personajes, como a las situaciones en que se encuentran y también con respecto a la idea fundamental, como visión particular del mundo de aquella época.[166] El hecho de que el teatro en que actúan sus pícaros sea

---

se debe a menudo a la falsa orientación espiritual, a que le someten los dirigentes religiosos y políticos.

165 Sobre esta tesis teológica en *Guzmán de Alfarache* véase el estudio de E. Moreno Báez: «Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*», (*R. F. E.,* 1948, XL) y el de M. Molho, *Romans picaresques espagnols* (Dijon: Bibliothèque de la Pléiade, 1968, pp. XI-LXXVII).

166 En un sentido más específico, se puede considerar la *Soldadesca* como la primera obra que trata de la delincuencia o picaresca militar internacional, estableciendo así una importante tradición literaria que incluye novelas tan notables como *Estebanillo González y Simplicius Simplicissimus.* La *Tinellaria* nos presenta, en igual sentido, la primera congregación de pícaros de cocina. Estos y los picaros de la vida militar, como es bien sabido, son los personajes casi obligados de toda obra picaresca española o extranjera. No se debe desdeñar tampoco el hecho de que Torres Naharro es el primero en emplear materia exclusivamente picaresca en una obra de teatro, práctica que llega a ser adoptada en el siglo XVII y que produce importantes comedias:

el de la Roma papal, y de que su inspiración principal sea de orden moral, debiera hacernos reconsiderar la suposición de que el origen de la literatura picaresca esté inextricablemente unido al panorama histórico, social y económico de España. La forma autobiográfica no es para nosotros una determinante imprescindible de lo que constituye lo picaresco.[167] Si en *Lazarillo de Tormes* el autor decide emplearla, lo cual da la pauta a las futuras novelas picarescas, esto se debe a razones muy particulares, de índole filosófica y artística, que quizás también tienen su origen en las formas literarias y en las ideas de Erasmo. En un estudio aparte, ya en preparación, tratamos de explicar esta relación.

Cervantes, Lope, etc. Queremos por fin agregar que la *Soldadesca* nos sugiere una *posible* etimología de la palabra pícaro.

El Atambor dice a Mendoça, vagabundo que quiere alistarse en el ejército:

> Daros han paga doblada
> si jugáis bien de piquer (p. 155).

Gillet comenta: «Apparently we have here a word-play on the rare Italianism *piquer*, for *bicchiere* and *piquero, soldado que sirve con la pica* (Vol. III, p. 416). Lo que llama la atención es la asociación de sentidos (soldado, borrachón, jaranero disoluto y otros posibles sinónimos implícitos en el verso) que se hace patente en la palabra *piquer-piquero*. Nótese que el ser *buen piquero* («jugar bien de piquer») resulta en la «paga doblada». ¿Se empezaría a emplear el segundo sentido de esta palabra, ya desprendido del significado original, en referencia a todo individuo de vida despreocupada y disoluta, enriqueciéndose cada vez más de matices negativos? En los manuales de gramática histórica no podemos encontrar razón alguna para hacer inadmisible la siguiente evolución fonética: piquero > píquero > pícaro. Sin embargo, remitimos este problema a linguistas competentes, quienes quizás invaliden nuestra sugerencia.

[167] Dice a propósito A. A. Parker: «La forma autobiográfica no es, sin embargo, esencial, aunque fue adoptada por la mayoría de los novelistas picarescos» (*Los pícaros en la literatura*, p. 39). Indica después este ilustre crítico lo que también a nosotros parece el elemento fundamental de toda obra literaria que puede con derecho calificarse de picaresca: «La característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia» (*Ibid.*). Las razones para la delincuencia picaresca, como hemos sugerido, son el elemento que más cambia de época en época y al que son atribuibles, en gran medida, las mayores diferencias entre las obras del género picaresco.

vino mi gloria corriendo
con nueuas al coraçón
de mucha consolación.
(Torres Naharro, *Canción VI*).

IV. JACINTA

J. P. W. Crawford conjeturó en una nota que esta obra de Torres Naharro se escribió para celebrar la visita de la marquesa Isabella d'Este a Roma. He aquí la argumentación entera de este crítico a favor de su hipótesis:

> The Jacinta may be dated among the earliest plays of Torres Naharro, that is, in 1514 or 1515, probably after the *Comedia Trofea* and before the *Tinellaria*. We know from the *villancico* [al fin de la obra] that he wrote this entertainment to greet a lady named Divina, señora del Castillo, who with her maids in waiting was spending some time at Rome, and she might actual ly be compared with Rome itself as a paragon of beauty and virtue.
>
> It is probable that it was written to do homage to a noted visitor to Rome. During the winter of 1514-1515 the celebrated Isabella d'Este, «señora del Castillo» of Mantua and a Marchioness, with her maids-of-honor, paid a visit to Rome as the guest of Pope Leo. She was received in full state by Cardinals Bibbiena and Giuliano de'Medici at the Papal frontier on October 18 and for four months the Marchioness and her ladies were entertained with festivities of every description. When she had her first audience with the Pope, Leo refused to allow her to kneel and insisted that she sit in a chair beside him. As Equicola wrote to her son Federico Gonzaga shortly after her arrival in Rome, his mother was «sempre accompagnata da multi nobili de la Corte et quando cavalca ha più de 150 cavalli, par regina di Roma, ciascuno la admira si per sua belleza et virtù...».
>
> Contemporary accounts show that plays were written and performed in her honor, both in Rome and in Naples, but it is impossible to say on what occasion Torres Naharro wrote the Jacinta with its obvious compliment of representing her as

> Divina, if my conjecture is correct. We have a reference to «una certa farsetta alla spagnuola che hebbe assai del galante», performed on the eighth of December at Naples at the house of the youthful Count of Claramonte, but it is probable that the Jacinta was given in Rome under the patronage of Cardinal Bernardino Carvajal. It is likewise probable that he saw the performance in Rome in the autumn of 1514 of Cardinal Bibbiena's *La Calandria* which was given in honor of the Marchioness and he liked it so well that he used certain incidents in writing the *Comedia Calamita.*[1]

La bolita se hizo avalancha. Recogiendo la sugerencia de Crawford, Gillet menciona razones adicionales para aceptarla:

> there is no doubt that a certain connection existed betwenn the Marchioness and our dramatist, perhaps through Fabrizio Colonna, his daughter Vittoria and the latter's husband, the Marquis of Pescara... most significant, however, is the fact that among the 133 books of Isabella's library there was a copy, quite probably a presentation copy of Torres Naharro's *Prapalladia,* bound in red leather... The name *Divina,* it might be added... has a definite Italian flavor.[2]

Es importante subrayar, sin embargo, que el mismo Gillet revela ciertas dudas a cerca de la hipotética relación entre Torres Naharro e Isabella d'Este, al afirmar que «no documentary proof of this has yet come to light» y que «no es» indispensable to identify Isabella... with the somewhat broadminded Divina».[3] Otis Green, por otra parte, persigue con mucha más energía y convicción la hipótesis original de Crawford, sugiriendo, además, los motivos específicos que tuvo el autor para escribir la comedia *Jacinta:*

> Its inspiration de la obra is triple: *first,* to offer (perhaps by command) a pageant in honor of a great lady visiting Rome; *second,* to voice again some aspects of the author's social and religious criticism; *third,* to express-discretly but obviously — the hope that this lady migth give some employment or pension to Torres Naharro. These motives seem adequate to explain the author's selection of the heterogeneous materials he included in his play, their manner and their order of presentation.[4]

---

1 «Who is the character of Divina in the omedia *Jacinta*», *Hispanic Review,* 1937, vol. V, No. 1, pp. 76-77.
2 Vol III, p 602.
3 *Ibid.*
4 En Gillet, vol. IV, p. 524.

Quizás algún día se descubra un documento que compruebe definitivamente todas estas hipótesis, pero aunque esto fuera así, seguiríamos pensando que el acercamiento de estos tres críticos a la comedia *Jacinta* conlleva una grave falacia o, por lo menos, una lamentable insuficiencia. Específicamente, queremos decir que todos ellos sacrifican el posible valor poético de la obra en aras de la investigación histórica o biográfica. El lector puede comprobar que ninguno de ellos se detiene en mostrar, de manera satisfactoria, cómo se transforma el hecho biográfico en poesía o situación dramática. Precisamente por mantenerse tan adheridos a esos sucesos, que, por mayor ironía, sólo quizás ocurrieron, les es vedado vislumbrar el pensamiento y los sentimientos que de veras animan y pervaden toda la obra. La conjetura, pues, basada casi sólo en datos extratextuales, conduce a una interpretación de valor más bien parroquial y, además, arbitraria. No negamos con esto que haya algunas sugerencias valiosas, especialmente en las opiniones de Otis Green. En efecto, más adelante nos aprovechamos de ellas repetidas veces. Mucho más desacertado que los anteriores estudios, como acercamiento crítico a la obra, nos parece, desgraciadamente, el de Stephen Gilman, titulado: «Retratos de conversos en la comedia *Jacinta* de Torres Naharro».[5] Este crítico parte obviamente de una sugerencia hecha por Américo Castro, según la cual Torres Naharro sería un converso. Esta posibilidad nos resulta muy interesante, aunque, desde nuestro punto de vista, incomprobable.[6] Sin embargo, no objetamos en absoluto a Gilman por

---

5 *N R. F. H.*, 1963-1964, XVII, pp 20-39.

6 «No se sabe nada acerca de los orígenes familiares de Torres Naharro, ni de los motivos que lo mantuvieron alejado de España. Su estilo mordaz, sus censuras de la vida eclesiástica en Roma, el modo «intelectual» de enfocar ciertas cuestiones junto con otras circunstanias, parecen indicar que Torres Naharro fuese uno de tantos conversos del judaísmo que hallaron refugio en Italia» (*La realidad histórica de España*, p. 158. Citado por Gilman en la p. 39 de su estudio).

Lamentamos mucho que Castro no haya elaborado en detalle esta «intuición». En los capítulos anteriores de nuestro estudio sugerimos muchas razones del modo de ser de Torres Naharro, que puede explicarse,

creer éste en los orígenes judíos de Torres Naharro. Lo que sí nos extraña es la excepcional arbitrariedad con que impone sus ideas preconcebidas a todo lo que ocurre en la obra. Se mostrará a continuación cómo la preocupación de persuadir al lector con la tesis sobre los personajes conversos en *Jacinta* lleva al extremo de desentenderse del texto completamente o hasta de contradecir, sin ninguna lícita razón crítica, las palabras del autor mismo.

La interpretación de la comedia *Jacinta* que presentamos en este estudio es drásticamente diferente y opuesta a todas las anteriores que hemos mencionado. Por esta razón se comprenderá que debamos, con gran frecuencia, enfrentarnos con todas las ideas que se oponen a las nuestras, en particular por pertenecer aquéllas a críticos tan autorizados de la cultura española.

En el *Introito* el autor resume sucintamente la acción de la *Jacinta* así:

Una dama mui loçana,
de gran vertud y nobreza,
tenía vna fortaleza
d' un camino mui cercana.
Poníase a la ventana
muchas vezes a prazer,
con voluntad y con gana
de nueuas nueuas saber.
Y d' allí podiendo ver
a qualquiera que passaua,
vn su villano mandaua,
que los huesse a detener.
Un gentil hombre passando,
y an otro, y otro después,
(de modo que passan tres,
sus aventuras buscando)
todos tres van sospirando
sin prazer y sin dinero,
cada qual por sí quexando,
quexosos mui por entero,
de señores el primero,
y de amigos el segundo,
y el otro de todo el mundo,
qu' es el tercer compañero.
Passando por tal lugar

---

según nosotros, con independencia de su supuesto origen judaico. Volvemos a referirnos a este problema más adelante.

todos tres ya tardezillo,
la señora del castillo
los vido lugo passar,
y mandólos esperar
con este que haueis oydo,
y ella les baxó a hablar
por seguralle el partido.
Como a todos tres los vido
tan onestos cortesanos,
tomó a los dos por hermanos,
y al vno por su marido.
Pues, este primer galán
Jacinto tiene por nonbre,
y al segundo gentil hombre
Precioso le llamarán,
y el tercero d'este afán
Phenicio sé que se llama
y Pagano aquel gañán,
y Diuina aquella dama.
La qual por ser de tal fama,
dada a tan nobres prazeres,
se dirá bien de mugeres,
y mal de quien las disfama (pp. 337-339).

Jacinto, Precioso y Phenicio expresan sus quejas, respectivamente, en la I, II y III jornada. Es de importancia fundamental prestar mucha atención a las específicas injusticias, a que cada uno alude. Jacinto declara que todos los amos, a quienes sirvió, son malos: «reniego del mejor d'ellos» (p. 331), porque ninguno de ellos sabe apreciar los servicios de un criado virtuoso y leal:

pues vn pobre gentil hombre
no puede en ella [en la vida] biuir.
Porq' están oy, sin mentir,
de maldad los pueblos llenos
y vemos por bien seruir
de lo más venir a menos.
Los nuestros y los agenos
acatan con más regalos
los enveses de los malos
que las fazes de los buenos.
Oy en las cortes rëales
no vemos vsar virtud
mas con gran solicitud
ensayar cuentos de males,
por tauernas y ospitales
valientes honbres y guerreros,[7]

[7] Comenta Gillet: «tauerna here apparently has the meaning of *asylum*, like the Roman veteran's *Taberna meritoria* (Vol. III, p. 604).

y en lugar de los leales
suceder oy los parleros
que los grandes caualleros
estiman en sus secretos
los traydores por discretos,
y los buenos por grosseros (p. 331).

Se precia al malvado hipócrita y se desestima al honesto y leal y, lo que es aùn peor, a éste, precisamente por sus calidades virtuosas que lo hacen fácil víctima de la injusticia, los inescrupulosos y avaros amos explotan de manera terriblemente brutal y parasitaria:

pues he de seruir a ellos
y buscar quien me mantenga
... ...
quien mejor sabe seruir,
si con tal quiere biuir,
ha de comprar la biuienda (p. 332).
... ...
que a qualquiera virtüoso
maltractan más por entero:
con miseria, lo primero,
sin vergüenza, lo segundo,
teniendo con su dinero
lo más hondo del profundo (pp. 331-332).

En los amos falta todo espíritu de caridad, compasión y perdón, en el percance de deberlo otorgar:

Si perdón le demandáis
de qualquier quexa que tenga,
por de más os fatigáis
como a él no le convenga
... ...
qu'estos amos con sus redes
nuestra muerte y sus mercedes
nos ordenan todo junto (p. 331 y 332).

La vida del criado, en opinión del amo, es totalmente dispensable:

Sin desechar esta sugerencia, que parece probable, es posible que el autor también piense en las tavernas, en que acababan los valientes hombres, para entumecer su desesperación por causa de la ingratitud y falta de aprecio por parte de sus amos.

que las bestias valen caras
y los hombres muy baratos (p. 333).
... ...
Todos están concertados
de traer todas sus vidas
las bestias muy guarnecidas
y los sieruos despojados.
Tienen puestos sus cuidados
en contino atesorar (p. 334).[8]

Jacinto tuvo la mejor disposición:

De seruir codicioso,
no de biuir vagabundo,
más yr al cabo del mundo
tras vn señor virtüoso (p. 335).

Sin embargo, los amos siempre despreciaron su lealtad y honradez, aprovechándose tan sólo de sus energías, como sanguijuelas sedientas y feroces. Al lamentar después Jacinto de no «saber algún oficio», para no deber estar «en tan ruín exercicio» (p. 334), nos hace conscientes de la lamentable situación en que podía encontrarse en aquella sociedad el individuo mentalmente capaz y personalmente bien motivado, pero sin categoría social y económica y sin profesión de concreta practicabilidad.[9] De estos proletarios desamparados se nutría con preferencia, porque los tenía a su completa merced, la inescrupulosa lujuria de

---

8 y el que más tener sentí,
como el xabón es aquél,
que muy más duro lo vi
mientras llueve sobr'el
y como el topo cruel,
qu'es la tierra su manjar
y ha temor de se hartar
por no verse en mengua d'él (pp. 334-335).

Impresionante descripción de la avaricia del amo. Recordamos al lector que en el estudio de la *Tinellaria* hemos indicado al cardenal Giulio de Medici, amo de Torres Naharro, como un notorio avaro.

9 Esta preocupación es perenne, claro. Hasta D. Quijote parece comprender la necesidad de un apoyo económico sólido para él que se dedique a la poesía, «menos útil que delectable... cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que lo dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado...» (*Obras Completas de Cervantes*, Aguilar, p. 1.325).

muchos señores. Con dolor y resentimiento, Jacinto así contempla cómo se le deshilaron los años más preciosos de su pobre vida, al servicio de sus corruptos y cínicos amos:

que he perdido en esta cuenta
los mis años más floridos
que fueron como escojidos
desde los quinze a los treinta (p. 332).[10]

Todas estas circunstancias lo llevan a la desesperación. Al fin, por la terrible injusticia, por su dignidad humana profundamente herida, Jacinto prorrumpe con una estremecedora denuncia, que por su tono vehemente y su evidente implicación social consideramos inigualable en la literatura española hasta los tiempos modernos:

Pues, o tiranos traidores,
los que mandáis y tenéis [subrayado nuestro]
¡quán sin verguença beuéis
de los agenos sudores! (p. 332).

Obsérvese que la queja personal se funde en una protesta en nombre de toda la humanidad oprimida y explotada, con clara conciencia de clase.[11] En unos versos que de verás emocionan, Jacinto después confiesa:

Sabrás que desde la cuna,
sin vn punto de reposo,

---

[10] Gilman se opone («Retratos de conversos», p. 25) a la sugerencia de Gillet (Vol. III, p. 6.041) de que ésta es una referencia concreta a la vida del autor. ¿Por qué no podría serlo? El argumento que Gilman presenta en contra es insuficiente. Como se verá, toda la comedia constituye una verdadera y conmovedora biografía de Torres Naharro.

[11] Nos parece extraño que Dámaso Alonso no haya recordado éste y muchos otros pasajes de Torres Naharro en el estudio que explícitamente investiga esta clase de posturas en la literatura española («La injusticia social en la literatura castellana», *Hora de España,* 1937, II, pp. 12-27).

El panorama social y económico de Italia justificaba plenamente los versos de Torres Naharro. Aunque referida a un período anterior, la observación siguiente es aplicable también a los años de la residencia del extremeño en Italia: «Behind Savonarola loomed the discontented poor, eager for a change, eager for secular as well as religious hope» (*The Horizon Book of the Renaissance,* p. 141).

no me acuerdo vez alguna
poderme llamar dichoso (p. 334).

Gilman caracteriza a Jacinto así:

> es, al igual que otros personajes, un vagabundo, al margen de la sociedad, un inconforme, para quien los tiempos están desquiciados... Al igual que varios personajes de la *Celestina,* Jacinto siente que la estructura de relaciones verticales de lealtad, sobre la cual estaba fincada la sociedad de la Edad Media, se ha venido ahora al suelo.[12]

Es cierto que Jacinto también afirma que en el pasado los amos aún menos ricos que los que él mismo tuvo no «tuvieron rienda» con sus servidores (p. 332), pero aun así, la afirmación de Gilman nos resulta desenfocada en varios aspectos. En primer lugar, no hay indicio alguno de que a Torres Naharro le interese principalmente comparar los sistemas sociales, en el sentido que dice el crítico. De manera preponderante, en todo lo que afirma Jacinto hay un acento agudo a más no poder sobre la ausencia de virtud y ecuanimidad en los amos, como causa fundamental y última de todos los males. Más específicamente, los males sociales se deben, ante todo, a la corrupción y a la insensibilidad personales de los pudientes, independientemente de la específica organización social en que actúan. En base a todas las obras de Torres Naharro, se puede afirmar que para él no es el sistema social en sí lo que produce la corrupción y las injusticias, sino que el corrupto e injusto transforman cualquier sistema social en vehículo del perverso capricho. Obviamente, un sistema social se presta mejor que otro a las maquinaciones del malvado y es cierto que el ambiente en que le tocó vivir a Torres Naharro fomentaba la polarización entre clases explotadoras y explotadas, hecho de que el autor está muy consciente, como hemos visto, pero, en definitiva, para éste, la causa fundamental de ello no se debe a específicas estructuras sociales. En la *Tinellaria,* el avisado Godoy, quien habla a menudo o quizás siempre en nombre del autor, contesta a propósito a un

---

12 «Retratos de conversos», p. 24.

compañero, quien se queja de la organización doméstica en la casa cardenalicia:

fue hecha quando yo sé
que eran tiempos razonables
y la vsança buena fué
siendo nosotros amables.
Mas oy día
reyna tanta fintasía
por los hombres, según veo
que ay hombres que no cabría
ni aun en todo el Coliseo (p. 315).

La situación es la misma como en el pasado, pero, como se ve, los hombres han cambiado de amables en desagradables. Los hombres corruptos que constituían la sociedad de aquella época, no importa si de mentalidad medieval o renacentista, son los que Torres Naharro amartilla sin piedad a través de todos sus escritos.[13] Por esto, la inconformidad de Jacinto, de que habla Gilman, debe comprenderse tan sólo como inconformidad de un individuo honesto y digno con la inmoralidad reinante y no con el sistema social moderno. Sin embargo, aquella es tan pervasiva que, en efecto, Jacinto se encuentra «al margen de la sociedad» y llega a ser «vagabundo», aunque, como dice explícitamente, esto es lo que menos desea. Por su decencia personal, por su horror a la maldad de sus contemporáneos, Jacinto se encuentra tan deprimido y hastiado en lo más profundo de su alma que decide abandonar aquel ambiente inicuo y hediondo y retirarse a la soledad, anhelando desesperado la muerte:

Quiero huir de poblado
... ...

---

[13] Es lícito también afirmar que Torres Naharro romantiza la bondad y la virtud del hombre en el pasado, pero esto se debería casi únicamente al hastío que le producían las maldades de su propio mundo y no a una genuina y particular admiración del pasado. Toda su obra parece apoyar esta interpretación de dichas actitudes. Y no vacilamos ni un momento en pensar que, viviendo en otras épocas, Torres Naharro, con su ardiente temperamento, nos habría dejado visiones igualmente desconsoladoras. En tiempo de Nerón, habría sido seguramente otro Marcial. (Es interesante el detalle de que los dos quizás más acerbos críticos de la Ciudad Eterna, separados por un milenio y medio, sean de extracción hispana.)

Quiero buscar algún vado
con cualquier dificultad,
y salir a pie o a nado
de tanta nescesidad

... ...

voy huyendo de alegría,
sin buscar más compañía,
sino sola soledad.
Por aquí podré quexar
mis males, penas y enojos,
y podrán llorar mis ojos
y el corazón sospirar.

... ...

Porque tengo en pensamiento,
que veniéndome la muerte
no me puede venir suerte
que me haga más contento (p. 330).

Gilman afirma que Jacinto «acaba de ser despedido por su amo, y parece que se dirige a Roma, lleno de temores».[14] Aparentemente, con respecto a la pérdida del trabajo, el crítico se basa en los siguientes versos:

Si con vn señor entráis,
mil seruicios le haréis,
más todos los perderéis
por vn yerro que hagáis (p. 331).

Es indudable que Torres Naharro quiere destacar el capricho y la ingratitud del amo, cuya víctima frecuente es el indefenso criado, pero de ninguna manera se nos dice que esa es la causa específica e inmediata de la salida de Jacinto de la casa de su amo. La comprensión clara de este problema nos parece muy importante. Difícil es decir qué quiere significar con su sugerencia Gilman, pero de todos modos recordemos que Jacinto no se retira a la soledad, por falta de trabajo o sustento material, sino por su hastío a la injusticia y a la corrupción. Lo que da grandeza a su decisión no es la causa banal de perder un empleo —según lo describe, sería, en efecto, una redención para él y, además, fácilmente conseguible en la casa de otro magnate corrupto—, sino precisamente su completa desesperanza, su to-

14 «Retratos de conversos», p. 25.

tal pérdida de fe en la sociedad, en que le toca vivir. El abandono voluntario del amo y de la ciudad por parte de Jacinto, a favor de la incertidumbre del destino, es precisamente lo que pone de relieve, de manera tan impresionante, la tragedia emocional y personal de aquél.

Empeñado en demostrar, a toda costa, que todos los personajes de esta comedia quieren ir a Roma, Gilman, como hemos visto, cree que esta ciudad es la destinación de Jacinto. Para esta conclusión le sirven al crítico los siguientes versos, pronunciados por Jacinto:

> Practican más mal que fundo,
> y en Roma, qu'es lo peor,
> siendo la tierra mejor
> de lo poblado del mundo (p. 332).

Ahora bien, ¿con qué criterio literario o, si se quiere, histórico y sociológico, que son los dos a que Gilman especialmente reclama en su estudio, se puede deducir de los versos citados arriba o de otros en la obra que Jacinto se dirige a Roma? Es evidente para nosotros que al hablar del mal en el mundo, Jacinto, de manera nada ambigua, destaca especialmente a la Ciudad Eterna, como centro de la iniquidad. El impacto de su observación consiste precisamente en el hecho irónico de que esto esté ocurriendo en la «tierra mejor de lo poblado del mundo», lo cual debe entenderse tanto en el sentido de que es la ciudad de venerable ascendencia en la civilización humana, de que es el centro cosmopolita más importante del mundo contemporáneo y, especialmente, de que es el centro del cristianismo universal. Además, considerando la desesperación de Jacinto, que le induce a abandonar una sociedad injusta y corrupta, «quiero huir de poblado», ¿cómo se puede llegar a la conclusión de que aquél quiera ir a Roma, que él mismo reconoce, precisamente, como un lugar aun más injusto y corrupto («qu'es lo peor»)? En efecto, cabe preguntarse por qué habla Jacinto en absoluto de Roma, viniendo, según dice, de Alemania. Jacinto quiere «huir de poblado», como él mismo afirma, de todo poblado, de toda comunidad de hombres, porque su honestidad

y su dignidad humana hacen imposible la convivencia con la corrupción, la inmoralidad y la injusticia. Por esta razón nos parece inapropiada también la comparación que Gilman sugiere entre Jacinto y Pármeno de la *Celestina:*

> Nótese la semejanza que hay entre estos sentimientos expresados por Jacinto «en lugar de los leales susceder oy los parleros, etc.» y el monólogo de Pármeno al fin del acto II de la *Celestina:* «¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros ganan por malos; yo me pierdo por bueno».[15]

Semejanza de expresión, de palabra, sí, semejanza de sentimientos, ¡ninguna! Pármeno se da cuenta que el ser bueno no rinde y, por eso, *para que le rinda,* se une a los malos, lo cual indica que no creyó nunca en la recta conducta, con firme convicción personal. Jacinto, al contrario, al darse cuenta de que su virtud y su integridad personales son despreciadas por los que más debieran estimarlas, experimenta una profunda angustia existencial. Como a Candide, el mundo se le revela brutalmente diferente de como lo anticipaba. Empero, por eso mismo, por haber entrado en ese mundo injusto e inmoral con unos principios de incondicional honestidad personal, también sale de él amargado, pero determinado y dispuesto a aceptar todas las malas consecuencias posibles, más bien que modificar su conducta de tal manera que le rinda materialmente. No, no nos parece correcto en absoluto afirmar que «Jacinto es, en resumidas cuentas, un *Pármeno* [subrayado nuestro] que se ha mantenido virtuoso y obstinadamente recto, y que ahora paga las consecuencias»,[16] porque, por lo que hemos dicho, esta asociación de nombres es inadmisible por completo en principio.[17]

Al revelar Jacinto que viene de Alemaña (p. 357), Gilman sugiere la posibilidad de que se trata de un juego de palabras, por

---

15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 Sin querer ser petulantes, nos parece importante subrayar que ni a Pármeno ni a Jacinto se les obliga a entregarse a lo inmoral. Es cuestión de libre elección. Hecha ésta, de manera tan diferente en los dos casos, se establece la infranqueable dicotomía entre ellos, a que nos referimos.

medio del cual el autor sugeriría que el personaje es un fugitivo de la justicia. Con este propósito, el crítico cita un documento en que se describe «un nuevo ejercicio de justicia que se llama *Alemana*», establecido durante la época de los Reyes Católicos y según el cual se procuraba prender a los malhechores huidos, anunciando el suceso con toques de las campanas de pueblo en pueblo.[18] Ahora bien, el texto de la comedia no ofrece ni el más mínimo detalle, que haga sospechar algo ilícito o ilegal en la vida del desengañado personaje. Torres Naharro sabe ser ambigüo y sutil, cuando las circunstacias lo requieren, pero no hasta el extremo de no sugerir las cosas en absoluto y hacerlas comprender de todos modos. El gran peligro que conllevan las ideas preconcebidas es la interpretación de la obra literaria, no como el autor lo sugiere por medio de la palabra escrita, sino como el lector quisiera que aquélla fuera. Asociar con Jacinto la palabra «malhechor», aunque sólo como posibilidad de que lo fuera, como insinúa Gilman con salvedad, nos parece un gran error que contradice la esencia misma del personaje y de la obra. Cerradamente determinado en hacer ir a todos los personajes de la obra a Roma, que según él era una Meca benévola para los judíos expatriados, y no pudiendo vislumbrar origen judío en Jacinto ni tendencia judaizante alguna, como motivo de la supuesta huída, Gilman lo imagina entonces, muy convenientemente, como un malhechor, aunque «cristiano descendiente de cristianos».[19] Añadamos que esta última aseveración no nos deja menos perplejos que las otras, ya que Torres Naharro tampoco dice nada sobre la oriundez cristiana de Jacinto.

Consideramos oportuno recordar al lector en este momento que los sentimientos de Jacinto con respecto a la inmoralidad de sus amos coinciden, en todos los detalles esenciales, con los del propio autor, como criado de varios señores en Roma. Reproducimos algunos versos pertinentes de la famosa *Sátyra*, poema de inequivoco carácter personal, autobiográfico:

---

18 «Retratos de conversos», p. 24.
19 *Ibid.*, p. 26.

Las cosas más feas traemos en palmas;
triumphan los cuerpos, mas ¡guay de las almas!
¡Mezquino de mí, vezino a la muerte!
No pongo las manos en cosa que acierte,
ni puedo acertar en cosa que quiera.
pesares me traen d'aquí para allí,
plazeres si digo, no dizen a mí.
Parientes y amigos mandaldos hazer;
señores de ogaño no os han menester.
Virtud en el mundo no cabe ni mora,
razón ni bondad no se vsan agora,
palabras sin obras se venden barato.
Faltar cada ora, mentir cada rato,
burlar de los justos se llama deporte.
Ceuiles traidores preualen en corte:
grosseros hauer mui grandes partidos;
discretos y doctos hallarse perdidos
por no se allegar a la ruin vsança,
por ser los que deuen, de buena criança,
corteses, humildes y no frapadores.
D'aquéstos no curan los grandes señores,
d'aquéstos se pueblan los más hospitales.
... ...
Ofenden traidores, y pagan leales;
y siruen los buenos, y medran los ruines.
¡Benditos aquellos que miran los fines,
la vida y la muerte, y el cómo y el quándo!
Deshágome todo, de nueuo pensando
las parcialidades y las afectiones.
Padescen a cargas notables varones,
preceden ignotos a los conoscidos.
Los buenos veréis por necios tenidos,
sagazes traidores por mucho discretos;
Y pródigo llaman al qu'es liberal,
y buen guardador al péssimo auaro;
al justo lo llaman hipócrita claro,
y al malo y soberuio lo cuentan gigante;
al qu'es pertinaz, por hombre constante,
y ansí de los otros, de mal en peor.
Su gloria es el mundo, su Dios el dinero:
tras éste envegecen los hombres en Roma
(*Sátyra*, vol. I, pp. 156-157).[20]

El lector puede ya comprender ahora por qué el autor, expresando una condena tan hiriente de abusos específicos, dirigida

[20] En el capítulo sobre *El diálogo del Nacimiento* hemos sugerido que Torres Naharro hace principal responsable de esta deplorable situación de la vida en Roma al papa Julio II. Este hecho no elimina, sin embargo, la simultánea referencia satírica a todos los demás que abusan de la sociedad.

obviamente a personas particulares, considerase oportuno hacer venir a Jacinto de Alemaña. Viviendo todavía en Roma y seguramente al servicio de algún magnate injusto, cuando escribía la *Jacinta*, Torres Naharro debió considerar como problema de sobrevivencia la necesidad de abrigarse un poco de las reconvenciones y venganzas, que de seguro resultarían de referencias más específicamente individualizadoras. Indicando a los amos de Jacinto como romanos, la identificación de éstos como de aquél no sería un rompecabezas en absoluto para el público ni tampoco para los ofendidos. Como hemos visto, a pesar de lamentarse de sus experiencias, supuestamente ocurridas en Alemaña, Jacinto pronto demuestra que lo que especialmente le preocupa y choca es la corrupción y la injusticia en Roma, aunque él, supuestamente, sólo sabe de ello de oídas y de manera general. Este detalle es, por supuesto, muy revelador, porque nos hace ver la doble preocupación del autor de censurar a sus propios amos romanos, pero, a la vez, de protegerse, escogiendo un blanco imaginario de su censura. Observe el lector que en todas las comedias de Torres Naharro hay ambigüedades parecidas, cuando se trata de zaherir a personalidades particulares. Si en sus poemas satíricos no notamos igual precaución, esto se debe al hecho evidente de que, a diferencias de las comedias, aquéllos no se destinaron a la escena. El lector puede así tener la sensación de que la crítica de Roma en *Jacinta* no es tan acerba como en los poemas, como lo demuestra la reacción de Gilman.[21] Sin embargo, para nosotros, no se trata de una diferencia de intensidad satírica, sino tan sólo de la manera de expresarla. Independientemente de donde los personajes de *Jacinta* dicen venir (Alemaña, Roma, España), se hace claro al lector al fin que el autor pensaba sólo en Roma, como origen del viaje y como causa de las deprimentes experiencias de todos ellos. Elaboramos esta observación más adelante, pero note el lector por el momento que en la jornada V, Divina tan sólo quiere saber de Precioso cómo son las cosas en Roma, no interesán-

---

21 «Retratos de conversos», p. 28.

dose en absoluto por lo que Jacinto y Phenicio puedan revelarle de Alemaña y España, respectivamente. El villancico final, en que figura Roma, pero no España ni Alemaña, es igualmente revelador en este sentido, a menos de aceptar el lector la interpretación injustificada de Gilman sobre el poemita. Otra razón plausible, lógica y corolaria de la mención de Alemaña y España, como teatro de las experiencias de Jacinto y Phenicio, debe verse en el hecho de que el autor quiere destacar la dimensión universal del mal, indicándolo en las varias partes del mundo cristiano, pero con su foco de irradiación precisamente en Roma. El texto, como hemos visto, expresa de manera explícita este pensamiento.

Nos inclinamos más y más a pensar que, a la postre, Torres Naharro no pudo mantenerse suficientemente ambiguo en sus acerbos ataques contra los corruptos señores romanos. El hecho de que salió tan repentinamente de Roma y de que decidió publicar su *Propalladia* en Nápoles, sugieren fuertemente la posibilidad de que llegara a resultarle insoportable la inhospitalidad y la hostilidad en la Ciudad Eterna.[22]

El hecho de que Precioso proceda de Roma y se lamente de sus malas experiencias en esta ciudad no contradice lo que acabamos de sugerir sobre el empleo de Alemaña en el caso de Jacinto. Nótese, ante todo, que las quejas incisivas de Precioso son sobre la deslealtad de los amigos, lo cual es, por supuesto, muy diferente que achacar injusticias a amos poderosos. Cuando en la jornada V este personaje satiriza la corrupción en Roma, lo hace de manera notablemente genérica y como si se tratara de una relación desapasionada de hechos que, además, tiene su elemento de ambigüedad, como lo revela gráficamente la lectura, a nuestro parecer incorrecta, del pasaje relativo a esto por parte de Gilman, como mostramos más abajo. Ante todo, queremos comentar la siguiente opinión de este crítico: «Precioso ha

---

[22] Sugerimos algunas razones, posiblemente muy específicas, por la decisión de salir de Roma, en nuestra discusión del cardenal de Bacano en el capítulo sobre la *Tinellaria*.

sido arrojado fuera de la sociedad por el colapso de la estructura de relaciones horizontales de lealtad».[23] Esta observación tiene, sin duda, intención de establecer cierta simetría con la otra sobre las relaciones verticales, que hemos discutido antes. Como en aquel caso, creemos que sería erróneo interpretar las decepcionantes experiencias del personaje en un sentido excesivamente sociológico, es decir, en términos de sociedad medieval y renacentista. Torres Naharro nos dice, de una manera sencilla y clara, sólo que Precioso tuvo la terrible suerte de haber topado con individuos interesados y desleales, a quienes él erróneamente consideró como amigos y quienes, eso sí, llegaron a ser tan malos, en gran medida, por el ambiente cínico y brutal en que viven, es decir, Roma. Esencialmente, sin embargo, sus experiencias se deben a la existencia de individuos egoístas y corruptibles, característicos de todas las épocas, independientemente de las circunstancias. Es de Ovidio esta observación que Precioso hace suya:

> Donec eris felix, multos nuerabis amicos,
> Tempora si fuerint nubila, solus erit.

La especificación de Gilman de que en el caso de Precioso se trata del colapso de relaciones horizontales también nos parece sujeta a otra importante consideración, porque se hizo con el propósito de indicar las amistades de Precioso como socialmente jerarquizadas. Ya que éste no nos dice nada sobre la clase social de sus desleales amigos, es enteramente concebible que pertenecieran a cualquier estado. Torres Naharro, por ejemplo, a pesar de su humilde origen, como artista, tuvo relaciones aparentemente amistosas con el cardenal Bernardino de Caravajal, su patrono. Además, en el *Capítulo VI*, nuestro autor nos revela que el señor, a quien dirige el poema, era su amigo:

«No que en vos esté dudosa [la amistad], ni ha lugar» (vol. I, p. 169). En esta clase de relaciones también pueden ocurrir traiciones a la amistad, de que uno puede justificadamente quejarse. Se

---

[23] «Retratos de conversos», p. 26.

debe comprender también que algunos versos de Precioso sobre la deslealtad no tienen necesariamente un sentido literal, sino más bien metafórico: «vno me lleva la capa» (p. 338), por ejemplo, que el lector avisado no interpreta como un suceso literalmente así ocurrido. Por fin, queremos añadir que Precioso no sale de Roma, porque aquella sociedad lo arroja fuera, como parece pensar Gilman, sino porque su desengaño y su hastío con los amigos falsos son tan dolorosos que le hacen insufrible la continuada convivencia con ellos. Su espíritu está tan desmoronado que, como a Jacinto, ya no le apetece la vida:

Voy, señora, desterrado
porque amigos me han dexado
con esta capa rayda
y que passión aborrida,
quexoso mucho de mí
quiero mandar esta vida
tras el tiempo que perdí:
de modo que soy ansí
como aquel de quien se note
que, perdido el vn virote,
manda el otro por allí (p. 363).

He aquí algunos otros versos pertinentes que revelan toda la angustia de Precioso:

¿Dónde voy con tanto afán?
Desdichado, ¿dónde iré?
... ...
quanto la muerte me olvida
tanto la halla mi vida
negligente y descortés.
¿Quién con tanta lealtad
ha sido amigo de amigos?
¿Quién tiene más enemigos
por vsar de más bondad?
... ...
yo hallase vno siquiera
que me fuese tan leal
... ...
muriendo siempre por ellos,
y ellos burlando de mí.
... ...
Pero agora la maldad
ha subido en tal estado,
que precian más vn ducado
que la mejor amistad (pp. 338-339).

Como, según Gilman, «Sólo en Roma... pueden encontrar nuestros peregrinos el sentido ecuménico y social»,[24] allá obliga el crítico a regresar a Precioso, quiera o no quiera. El hecho de que este personaje acaba de abandonar esta ciudad, precisamente por haber sido el teatro de sus terribles desengaños, prefiriendo, en efecto, la muerte a la continuada permanencia en ella, no parece impresionar en absoluto a Gilman. Éste se refiere a ello del siguiente modo:

> Se podría objetar [a la opinión de Gilman de que Precioso quiere volver a Roma] que Precioso viene de Roma, y que Divina se muestra muy deseosa de conocer las últimas noticias de la ciudad. Esta objeción, tan obvia, no me parece muy grave. La yuxtaposición de un plano de actualidad histórica y de un plano de figuración poética convencional, lejos de aniquilar la tesis que yo defiendo, la robustece. Es precisamente el relato que hace Precioso sobre la afluencia de conversos en la metrópoli de la cristiandad lo que nos lleva a comprender el significado de los retratos de conversos que son la sustancia artística de la comedia. En otras palabras, la descripción que hace Precioso de los acontecimientos romanos no es un interludio «realista» y aislado, sino la clave de la significación total de la obra. Más aun: me atrevería a decir que el indicio más sugerente de la condición de converso del propio Torres Naharro... es precisamente esa capacidad suya de colocarse por encima de su problema social y de su reacción personal a ese problema, para proyectarlos luego, irónicamente, el uno contra el otro.[25]

Con todo el respeto debido al juicio crítico de Gilman, resulta imposible ver cómo esta explicación «robustece» su tesis, porque no resuelve en absoluto el problema textual discutido: el terrible hastío que Precioso, converso o no, siente por Roma (residencia de sus enemigos), a la cual, lo dice muy explícitamente, prefiere incluso a la muerte. Si hemos de ver en Precioso un personaje de consistencia artística, debemos suponer que no quisiera volver a esa ciudad por nada en el mundo, a menos de ocurrir algún cambio drástico en su ánimo, psicológica y poéticamente verosímil, que hiciera posible y creíble la vuelta. Sin embargo, en la obra no hay indicio alguno de que tal cambio

---

24 *Ibid.*, p. 36.
25 *Ibid.*, pp. 38-39.

ocurriese y por esto nos parece infundada también la siguiente suposición del crítico:

> Los siguientes versos parecen indicar que Precioso, que ha venido de Roma, tiene intenciones de volver allá para probar fortuna otra vez:
>
> quiero mandar esta vida
> tras el tiempo que perdí:
> de modo que soy ansí
> como aquel de quien se note
> que, *perdido el vn virote*
> *manda el otro por allí.*[26]

Estos versos dicen tan sólo que Precioso está tan hastiado de sus experiencias en Roma que ya no le preocupa qué va a ocurrir con su vida. Y, desde luego, nos resulta difícil creer que Precioso quiera «probar fortuna otra vez» en Roma, en el sentido que más le preocupa, en la amistad, cuando tan categóricamente desecha la posibilidad de que en esa ciudad haya personas amigas.

Gilman dedica gran parte de su estudio a probar que algunos personajes de la *Jacinta* quieren ir a Roma, porque son judíos conversos. Examinemos las pruebas que para ello nos ofrece:

> 1: La sospecha de que la situación de Precioso sea la de un converso, víctima de la murmuración local y de la denuncia, es reforzada por dos pequeños detalles de esta última jornada. En primer lugar, la cita bíblica que hace Precioso al comienzo mismo de su parlamento:
>
> ... ...
>
> Que por do los pies porné
> las yeruas se secarán,
> las piedras se partirán
> con la carga de mis pies,
> según el mar y el Jordán
> por mandado de Moysés.[27]

Sólo con dificultad podemos creer que Gilman atribuya el conocimiento de pasajes bíblicos tan conocidos exclusivamente a los judíos. Cualquier católico de mediana educación, ahora como entonces, conocía bien la historia de Moisés.[28] Además, es importan-

---

26 *Ibid.*
27 *Ibid.*, p. 27.
28 Torres Naharro parece saberse a fondo la Biblia. Claro, tam-

te observar que la cita bíblica en los versos citados no se emplea en ningún sentido «judío», que sería el de la milagrosa salvación, al partirse las aguas frente a los «elegidos hijos de Dios», huyendo de la esclavitud de Egipto. El poeta se sirve de ese episodio tan sólo como símil gráfico de la vida del personaje: las piedras, bajo el peso del pie, que es, claro, el espíritu apesarado de Precioso, se parten *como* las aguas frente a Moisés.

Segundo argumento de Gilman a favor del judaísmo de Precioso:

> En segundo lugar, Precioso, a diferencia de Jacinto, reacciona con gran orgullo y desdén —«Tira, villano, grossero»— cuando Pagano le dirige la palabra. Desprecia, como tantos conversos, al prójimo rústico e ignorante que a lo mejor alardea de ser cristiano viejo.[29]

Reproducimos el pasaje en que ocurre el encuentro de Precioso y Pagano, que ha merecido el comentario de Gilman, acabado de citar:

Pagano: Vos también, el escudero
con nosotros tornaréis.
Precioso: ¿Qué cosa?
Pagano: No porfiéis.
Precioso: Tira, villano grossero.
Pagano: Cata, señor, que os requiero
que calléis en ora buena,

---

poco es este hecho en sí sugestivo de su origen judío. Observa Batallon a propósito:

> No bastan, desde luego, unas pocas aplicaciones del Antiguo Testamento para clasificar a Villegas de poeta bíblico, y rastrear en su ascendencia una «raza» de «conversos». Pudo tenerla. También pudo, sin tenerla, participar de una forma de cultura plasmada por cristianos nuevos. Poetas hubo que se criaron, por tradición familiar, en la lectura de la Biblia, y que, por razón de su oficio dentro de la sociedad cristiana, ya clérigos, ya cantores, siguieron cultivándola. («Melancolía renacentisto o melancolía judía», *Estudios hispánicos*: Homenaje a A. M. Huntigton, Wellesley, Mass., 1952, p. 45).

En la cultura del perro Berganza, Cervantes indica también la socorrida reminiscencia de lo de Moisés. (*Coloquio de los perros, Obras Completas de Cervantes*, Aguilar, p. 1.021.)

[29] «Retratos de conversos», p. 27.

no quedéis por el garguero
colgado d'alguna almena.

Precioso: ¿Y úsase esso en tierra ajena
con los que van en camino? (p. 340).

No podemos encontrar indicio alguno de que Pagano alardee de ser cristiano viejo ni de que ofenda a Precioso en el sentido racial o religioso. La situación se reduce a que Pagano quiere persuadir a Precioso a que se detenga y vea a Divina, mientras Precioso, por su estado de ánimo totalmente desengañado, resiente y se impacienta con cualquier intento de hacerle reconsiderar su visión de la vida. Además, ¿es característico de los conversos reaccionar así, sin más ni más, sin provocación ni ofensa alguna, siempre cuando se encuentren con un rústico? La implicación de las observaciones de Gilman nos parece muy aventurada.[30]

Tercer argumento de Gilman:

> La quinta jornada nos ofrece informes más explícitos sobre Precioso y sus orígenes. Al decirle a Divina que viene de Roma, la señora le pide inmediatamente noticias de lo que allí ocurre. Al principio, la respuesta es vaga... No obstante, si leemos con atención, observamos que Precioso maneja el tópico de la sátira contra Roma con cierta ambigüedad o discreción. Las cosas están bien y mal a la vez en la Ciudad Eterna; Roma es como una mujer; puede ser la bendición de unos y la maldición de otros:
>
> En Roma los sin señor
> son almas que van en pena;
> no se haze cosa buena
> sin dineros y fauor
> Qual biue muy a sabor;
> quien no tiene que comer;
> vnos con mucho dolor,
> y otros con mucho plazer.
> Dos cosas no pueden ser
> de plazeres y dolores

---

30 Los ejemplos de sensibilidad judía que Gilman menciona en apoyo de su tesis sobre la actitud de converso en Precioso no nos parecen apropiados en absoluto, porque las situaciones son del todo diferentes (*Ibid.*).

La brusquedad e impaciencia de Precioso con el villano es más bien parecida a la que con tanta frecuencia manifiesta el galán hacia el criado en la comedia aurea española.

ni peores ni mejores,
que son Roma y la muger.

Si Roma es, para Precioso, cualitativamente femenina, las cosas no pueden andar tan mal. Y en todo caso, su censura de Roma resulta débil si la comparamos con las invectivas que Torres Naharro lanza contra ella en su *Sátyra* y en el tercero de sus *Capítulos* diversos... ¿Por qué Precioso suaviza en esa forma el tópico? Las noticias muy concretas que da en seguida pueden suministrarnos la respuesta:

Pues en Roma a la sazón
más nuevas no se dezían
sino que algunos huyán
de la Sancta Inquisición.
Muchos juegan de esgarrón
y se afufan con el cayre,
que no queda remendón,
abad, ni monje, ni flayre.
Vellos yr es vn donayre,
derramados en gran suma
como manojo de pluma
que la soltáis en el ayre.
... ...

Precioso parece dar a entender que, pese a sus vicios y a su corrupción, Roma tiene una cosa buena: ha dado refugio a todos esos infelices que violenta e injustamente están siendo perseguidos en España. Más aun: es posible que Roma misma sea la mujer que se ha mantenido fiel a Precioso después de que lo abandonaran su padre, sus hermanos y sus amigos. Nuestra sospecha de que Precioso sea uno de los conversos recién llegados es también la sospecha del perspicaz Pagano, quien le pregunta inmediatamente: «Vas tú huyendo también?» Precioso lo niega con cierta ironía... El hecho de que Precioso no haga más intentos de negar las insinuaciones y de que Jacinto, en cambio, comente la capacidad de Pagano para «argüir y responder» (cosa sorprendente en un villano), confirma en cierta medida nuestra sospecha. Pese a su irónica negativa inicial, Precioso parece representar, en suma, a uno de esos conversos que cuidadosamente se esfuerzan en encubrir su origen.[31]

Ahora bien, antes hemos ya observado que la crítica de Roma por boca de Precioso es más bien genérica. Este hecho puede producir la sensación de que esté suavizada, si la comparamos con la que encontramos en los poemas satíricos de Torres Naharro. Sin embargo, teniendo también en cuenta lo que hemos ya

---

31 «Retratos de conversos», pp. 27-30.

dicho, tanto en éstos como en *Jacinta* se dicen, esencialmente, las mismas cosas negativas de Roma, contrariamente a la interpretación de Gilman, según la cual hay toda clase de paliativos en las palabras de Precioso: «Las cosas están bien y mal a la vez, en la Ciudad Eterna», afirma aquél, pensando en los versos pronunciados por el personaje. No parece comprender el crítico que el vivir algunos «muy a sabor» y «con mucho plazer» está relacionado estrechamente, como causa y efecto, con el hecho de que otros no tengan «que comer» y vivan «con mucho dolor». Lo verdaderamente desolador no consiste en que haya pobreza en el mundo, sino, principalmente, en que haya tanta miseria humana, causada por la inmoralidad, la lujuria de algunos y por la concomitante explotación brutal del prójimo. Recuérdese la acusación de Jacinto a «los tiranos traidores» que beben «los agenos sudores». Cuando menos, Precioso destaca la falta total de compasión y caridad cristianas, todo lo cual constituye una conocida actitud fundamental del autor mismo, expresada en varias obras suyas:

¡Quán santos y quán benditos!
¡Qué colorados y gordos!
Pero pobres infinitos
van tras ellos dando gritos
y ellos haziéndose sordos
(*Concilio de los galanes y cortesanas de Roma,* vol. I, p. 267).

Igualmente incorrecta nos resulta la equiparación que Gilman hace entre Roma y la mujer. Comentamos este problema en detalle más abajo. Ahora consideramos oportuno evaluar otras pruebas del origen judío de Precioso que nos brinda Gilman. Según éste, Precioso, como converso, se mostraría indulgente hacia Roma, a pesar de toda su corrupción y de sus vicios, porque, en fin de cuentas, ofrece hospitalidad a los expatriados judíos. De ser Precioso de veras converso, preocupado por el destino de sus perseguidos correligionarios, en nuestra opinión, resultaría extraña, cuando menos, su descripción de la llegada de aquéllos a Roma. «Vellos yr», dice, «es un donayre... derramados como manojo de pluma». Diversión mezclada con inten-

ción satírica hay, para nosotros, en estas palabras. Esta impresión se refuerza al leer que los judíos «*juegan* [subrayado nuestro] de esgarrón», lo cual sugiere prácticas moralmente dudosas o quizás ridículas, aunque no sepamos exactamente de qué clase, y que «se afufan con el cayre», lo cual representa una referencia claramente ofensiva. Al ver Gilman que no cuadran con su tesis los significados que Gillet registra de la palabra *cayre:* («lo que gana la mujer con su cuerpo... caída, aludiendo muy gráficamente al modo de ganarlo [dinero]»[32] y otros parecidos), nos dice que «*cayre*... aquí... parece indicar *dinero* sencillamente, sin más connotaciones».[33] Como no acompaña esta observación con muestras documentales que la respalden, ¿hemos de aceptarla como puro acto de fe? Aun admitiendo por un momento que *cayre* sólo significa *dinero,* la referencia a esa preocupación por parte de los perseguidos judíos, en momento tan terrible, no nos parece halagadora en absoluto. Y ¿qué pensar de la observación de Precioso de que ya no queda «remendón, abad, ni monje, ni flayre», por consecuencia de los aprietos de la *Sancta Inquisición?* Recuerde el lector con cuánta insistencia fustiga Torres Naharro en sus obras la profesión monástica por su hipocresía: *monachus non est pietas.* ¿No queda obvio también en el pasaje de la *Jacinta* que el autor, por boca de Precioso, satiriza el repentino aflorar de tantos individuos hipócritas, quienes se ocultaban bajo el hábito religioso? Lo cierto es que la sátira de Torres Naharro no se dirige aquí a la Inquisición. En efecto, recordemos, a propósito, uno de los méritos que nuestro autor exalta en Fernando el Católico:

> Los judíos desterró,
> la Inquisición ha fundado,
> puso la Sancta Hermandad,
> tuvo el reyno sosegado
> (*Romance I,* vol. I, p. 219).

Espíritu liberal y erasmista, Torres Naharro, preciso es admitirlo, también tenía su algo de antisemita, aunque, por lo que sus

---

32 Vol. III, p. 623.
33 «Retratos de conversos», p. 29.

obras nos dejan ver, principalmente en un sentido religioso. Queremos decir que censuraba lo judío, ante todo, como símbolo antitético al espíritu cristiano, de igual modo como lo hacía Erasmo y otros espíritus humanistas de aquella época.[34] Claro, no aducimos este hecho como prueba de la «limpieza de sangre» de Torres Naharro. Ahí está el famoso Torquemada para mostrarnos que el origen judío y el antisemitismo no eran términos incompatibles en la España de aquella época. Según nosotros, estos sentimientos de Torres Naharro se transparentan también en el siguiente pasaje, que Gilman, por el contrario, presenta como otra prueba del origen judío de Precioso:

Pagano: ¿Vas tu huyendo también
que habrás muy ahotado?
Precioso: Sabe Dios que me ha pesado
por no ser marrano fino,
que por faltarme vn costado
biuo pobre de contino.
Pagano: Pues no te burles, hazino,
que muchos y muy vfanos
dizen mal de los marranos,
y ellos no comen tocino.
Jacinto: Señora, no puede ser
que sea quien es Pagano,
porque no son de villano
su argüir y responder (p. 359).

Este diálogo, consistente con las referencias antijudías que hemos ya mencionado, tiene el propósito de elaborarlas aun más. La pregunta de Pagano se hace así para provocar la reacción. Y, en efecto, Precioso se hace portavoz de la ya tradicional invectiva contra la afluencia de los judíos, ya sugerida antes por el *cayre*. Más bien que sospechar a Precioso, Pagano se aprovecha de la ocasión para referirse, de su parte, al supuesto disimulo de los judíos. Jacinto elogia la manera de pensar de Pagano y no su sospecha de que Precioso sea judío, como dice Gilman, porque es obvio que esto último no constituye ningún «argüir

[34] El adjetivo «judío», como calificativo de la conducta más anticristiana es frecuente en Erasmo.

y responder». La explicación que este crítico ofrece de estas «autocríticas», como necesario disimulo de conversos, no convence por muchas razones, una de las cuales es la coherencia artística del personaje. Nótese, entre otras cosas, que más tarde Divina acepta a Precioso, porque lo considera «onesto cortesano» (p. 328).

Desde nuestro punto de vista, todas estas referencias a los judíos tienen una función obvia en la *Jacinta*. Sucintamente dicho, Precioso destaca el hecho, para él anómalo y dolorosamente irónico, de que mientras en Roma —capital de la cristiandad— prosperan los «judíos anticristianos», los «buenos cristianos», como él, no encuentran en aquella ciudad modo ni medio de vivir honesta y honradamente y, por eso, se ven en el trance de deber salir. Las referencias negativas a los judíos llegan así a representar una parte importante de la crítica al desmoronamiento espiritual de Roma cristiana.[35] Por fin, digamos otra vez que si Precioso considera de veras a Roma, como ciudad ideal para un converso expatriado, en el caso de serlo él también, ¿por qué decidió salir de ella en primer lugar? Tampoco se puede racionalizar que reconoce su «error» después, porque esto no ocurre en ninguna parte de la obra.

Para nuestra tesis, es importante subrayar que las quejas de Precioso sobre la amistad, además de las que expresa sobre Roma, que hemos ya relacionado en ciertos aspectos con los poemas

---

[35] Irónicamente, la cita de Domínguez Ortiz, que Gilman emplea para corroborar su tesis, indica una de las razones posibles por qué, desde el punto de vista de Torres Naharro, Roma resultaba menos y menos atractiva:

«Item se halla por experiencia que de cinco o seis mil españoles que están en Roma para adquirir y comprar beneficios, como el día de oi por nuestros pecados se hace, todos o los más son de casta de judíos» («Retratos de conversos», p. 29). Lo que Torres Naharro pensaba de los compradores de beneficios, judíos o no, hemos ya mostrado con abundancia en los capítulos anteriores. Poniendo en tela de juicio las sugerencias de Castro y Gilman sobre el supuesto judaísmo de Torres Naharro, observa agudamente D. W. McPheeters: «Pero su estilo mordaz y censuras eclesiásticas fácilmente pueden reflejar frustraciones y observaciones personales... El regreso a España de Torres Naharro sería otro argumento contra su judaísmo (Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias*: *Soldadesca, Tinellaria, Himenea,* Madrid, Castalia, 1973, *Introducción,* p. 15).

de Torres Naharro, coinciden con sentimientos iguales, expresados en el poema autobiográfico, *Capítulo VI*. A veces el lector puede apreciar hasta una identidad de expresión:

como la dulce amistad
por esta sancta ciudad
veo andar tan peligrosa
... ...
sobre que biuo, señor,
más quexoso que solía
de aqueste mundo traidor,
en quien hallo poco honor
y mucha descortesía.
Ved vos qué suerte es la mía,
tan bestial:
yo cumplo con cada qual,
y conmigo no sé quien.
... ...
en mis amigos hallo desdén,
por mi estrella.
Con amistad y sin ella,
siempre tengo mala vida.
Muchos me ruegan con ella;
mas si me abaxo por ella,
luego en odio es convertida.
... ...
ya que no por culpa mía
pierdo amigos y amistad,
me digáis por cortesía
qué remedio se ternía
para tal adversidad
(Vol. I, pp. 169 y 171).

La salida de Precioso de Roma le parecería seguramente a Torres Naharro como primer remedio necesario «para tal adversidad».

En la tercera jornada, aparece en la escena Phenicio, cuyo parlamento inicial consideramos importante reproducir casi entero:

¿Cómo pude dilatar
camino tan necesario
sin auer algún contrario
que me pudiese 'storuar?
Mucho se deue culpar
quien presume de saber,
y pudiéndose ganar
ha por bien de se perder.
Aquél no sabe comer

y aquél tengo por grosero
que trueca lo duradero
por lo que ha de perescer.
Los cielos altos, suaues,
fuego y ayre tan gentil,
la tierra gruesa, ceuil,
mar y ríos con sus naues
ligeras cosas y graues,
las bestias y los pescados,
y las yeruas y las aues,
hasta los cantos pesados,
qualesquier elementados,
tanto el bueno quanto el ruin,
procuran siempre aquel fin
para que fueron criados.
Solo el honbre peccador
huye del mando divino
buscando sienpre camino
de perdurable dolor;
sólo el honbre, sin amor,
rompe le santa ordenança
sabiendo qu'el Hazedor
lo hizo a su semejança,
porque, con razón que alcança,
lo conosciese y amase
y en fin, después, que gozase
de la bienauenturança.
Pues, o ciega criatura
que con este mundo biues,
que en cabo d'él no rescibes
sino sola sepoltura,
¿no miras qu'es gran locura
si dexa tu pensamiento
lo que para sienpre dura
por lo que dura vn momento?
Qu'este mundo todo es viento
pues de pobres ni de ricos,
ni de grandes ni de chicos
ninguno biue contento.
¡o, loco el honbre o muger,
con quanto puede afanarse,
que piensa de contentarse
por más aueres auer!
Que si bien por carescer
se duele la pobre gente,
no veo que por tener
algún rico se contente;
porque en el siglo presente
muy más grande ser conuiene
el temor qu'el rico tiene
qu'el dolor qu'el pobre siente.
Pues, vista la perdición
qu'este mundo nos procura,
no será poca cordura

procurar nueuo patrón:
quiero entrarme en religión
y acabar mi vida allí,
do daré cuenta y razón
de quanto a Dios ofendí;
y al mundo que trata ansí
ganemos honrra con él,
antes qu'el me dexe a mí (pp. 342-344).

Comenta Gilman:

> Phenicio aparece en la jornada tercera pronunciando un largo monólogo de tipo ascético, buen ejemplo de lo que Bataillon ha llamado «melancolía judía», casi tan pesimista como el discurso final de Pleberio».[36]

Creemos que el ilustre crítico francés se guardaría mucho de incorporar el pasaje de la *Jacinta*, citado arriba, entre los ejemplos que puedan revelar una «melancolía judía». Si hemos leído bien su ponderado estudio, «Melancolía renacentista o melancolía judía», creemos encontrar en él una enfática advertencia precisamente del peligro a que se expone la tendencia crítica de clasificar automáticamente como judío lo que sólo de manera tangencial, vaga o aparente, se relaciona con ello.

En este caso que nos ocupa, no creemos que Torres Naharro se preste a ambigüedad alguna, como tampoco creemos en su melancolía judía. Por el contrario, todo este pasaje manifiesta claramente su «castizo» entronque con una tradición ascética cristiana, que se remonta a los primeros movimientos anacoretas, cenobitas y monásticos y de que San Pablo el Ermitaño, San Antonio y San Pacomio son nombres de cabeza en innumerable constelación.

El mismo espíritu inspiró en Occidente el movimiento monástico benedictino y, más tarde, sus ilustres reformas de Cluny y del Cister, que tanta influencia tuvieron en la formación de la espiritualidad religiosa hispana. Exponente y prueba de ello es la serie innumerable de escritos, dedicados a subrayar la importancia espiritual del desprecio con que se debe reaccionar ante

---

36 «Retratos de conversos», p. 30.

las *vanidades* del mundo. De excepcional importancia, pero no único, es el conocido tratado *De contemptu mundi* del monje cirsterciense y papa Eugenio III (1145-1153). Sus ecos, más ascéticos que simplemente melancólicos, resuenan todavía poderosos en la glosa que de él se hace en el *Libro de miseria de homne* y en la conocida *Danza de la muerte castellana.*

Por otra parte, no se debiera olvidar que aunque el judaísmo acepta y admira las manifestaciones de vida simple y austera, no reconoce como camino único ni principal de perfección espiritual una doctrina ascética al estilo cristiano.[37] En este sentido las palabras del famoso judío hispano Jehuda Halevi (m. *ca.* 1142) en su *Cuzary* son definitivas: «La ley divina no nos impone servidumbre de abstinencias y vida solitaria».[38]

Si los judíos españoles acusan más tarde esa inclinación hacia la melancolía, no es su judaísmo, sino su condición de judíos, la causa. Es decir, no es su religión, sino la situación social y espiritual, en que se sienten sumidos, lo que les hace sentirse pesimistas y melancólicos. La doctrina de la *vanidad del mundo,* aunque bíblica, es característica del cristianismo y no del judaísmo. Gilman, quien seguramente estará de acuerdo con estas últimas líneas, debiera, en suma, mostrarnos por qué la melancolía en el pasaje comentado es judía y no cristiana.[39] Diremos, por fin, que nos parece equivocada también la equiparación del lamento de Phenicio con el del acongojado Pleberio en la *Celestina.* Los dos personajes parten de puntos de vista drásticamente diferentes: Phenicio considera admirable toda la Creación de Dios, pero el hombre le resulta ser la única criatura corruptible,

---

37 «Il guidaismo, pur ammettendo singole prattiche di carattere ascetico... era di per sé stesso immune dal vero e propio ascetismo, e contrario all'ascesi intesa come sistema di vita» (*Enciclopedia italiana,* Milano, Treccani, 1929, vol. 4, pp. 794-795).

38 Trata de ello mi colega Vicente Cantarino en su libro *Entre monjes y musulmanes: El conflicto que fue España,* de pronta publicación. A él agradezco la cita.

39 Recordemos también esta observación de Menéndez Pelayo sobre el pasaje específico que vamos comentando: «no se puede negar que hay cristiano sentimiento en las palabras de Fenicio» (*Obras Completas,* vol. VII, p. 352).

capaz de transgresiones contra su Criador.[40] Pleberio ve al hombre como víctima indefensa frente a las fuerzas del Cosmos: destino, amor, etc.

Creemos que algunos juicios de Gilman sobre el supuesto origen judío de Phenicio se deben enteramente a una lectura superficial del texto. Aparece esto en la siguiente afirmación: «Pagano... no se deja engañar por esta piadosa retórica [de Phenicio en el lamento inicial que acabamos de comentar]».[41] Además de no parecernos acertada la caracterización del pasaje en sí, queremos hacer observar el hecho importante de que Phenicio viene solo por el camino, sin la menor sospecha de que alguién lo esté escuchando. Considerando debidamente esta situación, ¿por qué necesita ser retóricamente piadoso? Nos hacemos esta pregunta, porque Gilman atribuye al personaje una santurronería para engañar a la gente. Precisamente un hipócrita se guardaría mucho de gastar energías en un ejercicio tan vano, por inobservado.[42] El texto entero, como vamos demostran-

---

40 Comenta Otis Green:

> I feel that a careful reading will not justify Dr. Gillet's conclusion that Phenicio's «dissatisfaction, going beyond masters or women, extends to the whole material world». Quite the contrary: Phenicio appoves of the material world, wherein only man is vile. *Mundo* means not the *globo terráqueo*, much less the universe; it signifies, rather, the first of the *enemies of the soul*, with the meaning given by Covarrubias: «Mundo. El trato de aquellos que atienden tan sólo a las cosas temporales, y a éstos llamamos mundanos.» Nature is guiltless. All creatures, animate and inanimate, «procuran sienpre aquel fin / para que fueron criados.» But sin and man's *free will* cause him to disobey the «mando divino» though he knows better. (Gillet, vol. IV, pp. 526-527).

Reproducimos también este pasaje de la *Enciclopedia italiana* sobre la ascética cristiana: «Di qui un doppio e antitetico atteggiamento del cristianesimo verso il mondo: da una parte, di avvicinamento in quanto il mondo è buono, perché opera di Dio e mezzo di salire a Dio; e dall'altra di repulsione, in quanto esso è cattivo come possibile oggetto e occasione di peccato (Vol. 4, p. 795).

41 «Retratos de conversos», p. 31.

42 Cuando, al fin de la obra, Divina pide a los peregrinos que le digan sus pensamientos, sin «falsía» y sin ninguna «fantasía» (p. 362), Phenicio, como los otros dos compañeros, no revela nada nuevo y no

do, hace evidente que el autor quiso destacar un profundo, íntimo y sincero desengaño con «el mundo» en todos los personajes que hemos analizado hasta ahora.

En el lamento de Phenicio nos parecen muy reveladores también los siguientes versos:

¡Como pude dilatar
camino tan necesario
sin auer algún contrario
que me pudiese 'storuar?

¿Podría ser más claro? Nadie ni nada, ni «los mastines veladores... del católico rebaño», como diría Cervantes,[43] estorba las decisiones de Phenicio. Precisamente por reconocer éste el hecho de que tuvo toda la libertad de cambiar su modo de vida, se reprocha ahora de no haberse determinado antes a «entrar en religión». Como se sabe, Gilman imagina a Phenicio fugitivo de la «Sancta Enquisición». Una de las pruebas concluyentes para él, entre las otras que hemos visto, es el hecho de que Pagano insinúa que ésta es la razón del viaje de aquél. Reproducirnos el pasaje «incriminador»:

Di, cuitado, pan perdido,
¿con quién hablas? ¿de que te alexas?
¿Qué dizes, de quién te quexas
con palabras de aborrido?
O tú pierdes el sentido
O huyes de la Hermandad,
O tú vas enpercutido
de secreta enfermedad,
o lleuas necesidad
d'aquello que as menester,
o hallaste a tu muger
en casa de algún abad (p. 344).

---

contradice lo que antes mantenía con respecto a sus experiencias pasadas. ¿Qué necesidad tiene de persistir en su falsa piedad con la alta dama, que, según Gilman, respresenta la Ciudad Eterna, benigna y comprensiva hacia los conversos? Hemos ya sugerido que el autor nos presenta a los personajes como individuos totalmente sinceros y que el sentido total de la obra hace imprescindible tal concepto.

[43] *Persiles y Sigismunda*, en *Obras Completas de Cervantes*, Aguilar, p. 1.594.

Gilman destaca lo de la Hermandad, pero si se quiere indicar una causa específica del peregrinaje, con la misma lógica, con el mismo criterio literario, se podría lícitamente concluir de este pasaje que Phenicio encontró a su mujer «en casa de algún abad», por ejemplo. Obviamente, el autor no menciona estas razones, para que un determinado lector escoja una o varias de ellas, según su antojo personal. Proponemos una explicación mucho más sencilla de este derroche verbal de Pagano. Éste, notando el ademán desesperado de Phenicio, lo interpela, sugiriendo que para tan profunda depresión de ánimo tuvo que ocurrir algo sumamente grave en su vida, pero en tono a medias burlón, cómico y travieso. Obsérvense atentamente las expresiones e imágenes: «pan perdido... necesidad d'aquello que es menester... muger en casa del abad». El resultado es que también la referencia a la Hermandad se colorea de esta travesura cómica. En efecto, el lector recibe la impresión de que Pagano está enumerando una serie de razones, según se le ocurren, sin pensar mucho en ninguna de ellas específicamente. Teniendo en cuenta esta disposición burlona de Pagano, se pueden explicar así mismo las subsecuentes referencias:

> ¡Donn'a Dios que vas huyendo
> de la Sancta Enquesición!
>
> ... ...
>
> ¡Que bravea como un toro
> y es de aquellos de la Tora! (p. 346).

Queriendo persuadir a toda costa a Phenicio que detenga el paso y haga homenaje a Divina, se comprende que Pagano emplee cualquier estrategia que considera eficaz, para conseguir su fin y la referencia ofensiva al judaísmo de Phenicio es parte de esa estrategia. Según la psicología práctica de Pagano, el desesperado viajero, algo así como el gracioso de comedia, que ostenta en sus manos el tocino como prueba de que no es ni moro ni judío, parará su paso para desmentir las insinuaciones. Pagano, en suma, de manera premeditada, quiere provocar una reacción deseada. La interpretación que Gilman ofrece de otros detalles de este encuentro, que le hacen concluir que Phenicio es un «hipócrita errante», un hombre de «temperamento terriblemente colérico»

(en esas circunstancias nos parece que su paciencia es, en efecto, extraordinaria), un individuo casi patológicamente receloso y cauteloso, todo lo cual lo identificaría «claramente como converso»,[44] nos resulta sólo explicable como consecuencia del método excesivamente inductivo de todo su estudio. No cambian en absoluto nuestra opinión los bellos versos que Gilman caracteriza como «una de las más conmovedoras expresiones de la situación del converso»:[45]

Yo, señora, con pesar
voy del mundo muy quexoso;
porque vn poco de reposo
nunca en él pude hallar
y no hago sino andar
más no me aprovecha nada;
que quando pienso acortar
se me dobla la jornada,
como el aue desdichada
que en el lazo sta segura,
que si soltarse procura
se halla muy más ligada (p. 363).

Admitimos sin empacho alguno que estos versos muy apropiadamente podrían salir de la boca de un converso perseguido y desconsolado por su precaria situación, pero ¿en base a qué pruebas se puede asegurar tan categóricamente, como lo hace Gilman, que esta clase de expresión desengañada y melancólica es propiedad exclusiva de los conversos? Una ojeada a los poetas líricos castellanos del siglo XVI, cristianos viejos, que revelan parecido ademán al que apreciamos en el pasaje de Torres Naharro, nos convence de que en este problema hay que avanzar con suma precaución. Ya Bataillon nos advirtió de los peligros: «Otros poetas habría que, ante el éxito de la música del dolorido sentir [de origen judío], con su riqueza de armónicos derivados de la Biblia, se aficionarían a ella, en parte por íntima afinidad, en parte por goce estético, sin ser por ello judíos.[46]

---

44 «Retratos de conversos», p. 32.
45 *Ibid.*
46 «Melancolía renacentista o melancolía judía», p. 45.

Reiteramos que, en la mayoría de los casos, no objetamos en absoluto al hecho de que este o aquel elemento se proponga como judío, sino tan sólo al proceso de aislarlo, de arrancarlo del contexto con tanta violencia, y de imponerlo después como determinante principal de la fisonomía de la obra entera. Este método es así mismo ilícito para concluir que Torres Naharro era de origen judío o que simpatizaba con los judíos conversos o que pensaba y sentía como ellos. Bataillon ha llegado a la misma conclusión: «Ceci [todas las sugerencias de Gilman sobre el origen judío de los personajes], du reste, ne prouve rien ni contre ni pour l'hypothèse de Castro et de Gilman selon laquelle Torres Naharro était peût-être nouveau chrétien lui-même. L'ambiguité du dialogue de la *Comedia Jacinta* ne se laisse pas facilement éliminer.»[47] Subrayemos que Bataillon hace esta afirmación, aun sin rechazar categóricamente la idea sugerida por Gilman. Nosotros no negamos con todo esto la posibilidad de que Torres Naharro fuera de origen judío, pero insistimos en que lo único que su obra total nos autoriza a pensar con seguridad es que en él hervía un apasionado espíritu cristiano, de orientación erasmista. Dudamos que un lector sutil pueda asumir, en base a los textos y de manera desapasionada, que todo lo que aquél escribió era tan sólo una «piadosa retórica». Por de pronto, queda claro que sin ser necesariamente judío converso y sin tener que huir de España por la persecución inquisitorial, Torres Naharro tenía harto buenas razones para sentirse deprimido. La corrupción y la injusticia que experimentó en Roma, por ejemplo, eran, de manera muy prominente, tales razones. Observe el lector que el desengaño de Phenicio con el mundo corresponde, de modo sugestivo, al del autor mismo con Roma, según lo revelan los poemas autobiográficos:

> Virtud en el mundo no cabe ni mora,
> razón ni bondad no se usan agora.
>
> ... ...
>
> ¡Benditos aquellos que miran los fines,
> la vida y la muerte, y el cómo y el cuándo
>
> ... ...

---

47 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 147.

Su gloria es el mundo, su dios el dinero;
tras éste envegecen los hombres en Roma.
... ...
No ay hombre de nos que piense en el cielo,
ni quien haga caso del siglo futuro.
... ...
¿Pues la caridad? No ay d'ella memoria;
ni ay otra sperança si de vanagloria,
ni en otro se entiende sino en tranpear
(*Sátyra,* vol. I, pp. 156-158).

Nótese el fuerte acento que el autor pone en la lamentable ambición de los hombres por los bienes temporales: *vanitas vanitatis,* con la concomitante sugerencia de que falta lo más esencial: «pensar en el cielo».

Consecuente con su intención de demostrar que en la *Jacinta* los personajes representan todas las razas perseguidas de España, a Gilman le falta un morisco y así concluye que Pagano *ex illis est*:

> Hay algo de morisco en su genealogía. Si Phenicio y Precioso son conversos de ciudad, Pagano bien podría ser un converso rural, de ascendencia mahometana...
> O incluso podemos ir más lejos y suponer que Pagano es un moro o un morisco sin más, y no un converso. Sus alardes de conocimiento del mundo sobrenatural, por absurdos que parezcan, encajan muy bien con esta suposición. Tenemos, así, que nuestros dos israelitas convertidos y nuestro fugitivo de «Alemaña», probablemente cristiano... han sido reunidos en un grupo por un hijo de Ismael».[48]

Alega también, como prueba adicional, el hecho de que Pagano una vez jura así: «A ello, juro a Mahoma»,[49] aunque después califica el juicio:

> Esta interpretación del «voto de Mahoma» de Pagano no explica todas las peculiaridades del personaje. Quizá sea mejor considerarlo como una simple figura teatral, a la vez agresiva y cómica... Sin embargo, el ver en él un morisco nos ayuda a comprender la estructura total.[50]

---

48 «Retratos de conversos», p. 35.
49 *Ibid.,* pp. 34-35.
50 *Ibid.,* p. 35.

Las referencias específicas del autor a los moros españoles no revelan simpatía alguna por éstos («Hizo matança sin cuenta de paganos... d'el lloran los moros», dice en elogio del duque de Nájera, vol. I, p. 212), lo cual indica «une survivance de l'esprit de la croisade»[51] en Torres Naharro, que Gilman hubiera debido explicar, ya que contradice claramente su hipótesis. Además, las pruebas que este crítico ofrece del texto de la *Jacinta* son precariamente tenues e improcedentes. Traer a colación las artes mágicas, que Pagano asegura conocer, como testimonio de su genealogía morisca, a falta de otros elementos más significativos y sólidos, revela más que otra cosa, la penuria de mejores pruebas que sufre Gilman. Desde el famoso cuento de D. Juan Manuel, a través de la *Celestina* hasta *Persiles* y la *La Vida es sueño* aparecen con cierta frecuencia personajes que practican la magía y la astrología, sin tener por eso ni una gota de sangre morisca, que sepamos. Por lo demás, tampoco se trata de artes mágicas en la *Jacinta*, como ya se verá. Con respecto al juramento de Pagano, aislado, esporádico, casual, ¿qué decir? Si igual criterio se emplea para decidir la genealogía de los graciosos de la comedia áurea, por ejemplo, el lector seguramente perdería cuenta de las razas y religiones que aquéllos representarían con sus juramentos y maldiciones. Pero limitándonos a la *Jacinta* y a Pagano, ¿qué debemos concluir, al oirle pronunciar también las palabras «Ave María»? (p. 359). ¿Táctica diversionaría? Y, por fin, ¿cuál es la razón política, religiosa, social o artística por la que el autor se sirve precisamente de un morisco, para reunir a todos los fugitivos de creencias distintas? Gilman nos dice tan sólo que *suponer* esto ayuda a comprender la «forma y sentido» de la *Jacinta*, pero, infelizmente, a falta de una satisfactoria elaboración, la frase no dice nada. El lector se queda así con la impresión de que el autor

---

51 Bataillon, «Le Torres Naharro de Gillet», p. 152. Dice Croce: I cavalieri e guerrieri spagnuoli avevano, prima di giungere in Italia, un forte tratto religioso, per affetto della secolare guerra da essi condotta contro gl'infideli, ossia contro i Mori (*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, p. 222). Creemos que también en Torres Naharro cabe ver, al menos en parte, esta disposición de ánimo. Véase nuestro estudio sobre el *Diálogo del nascimiento*.

repartió los papeles a sus personajes, así porque sí, a troche moche. Creemos que el mismo Gilman se da cuenta de la base movediza en que hace descansar su hipótesis y de que el personaje se resiste a su intento de clasificación racial y religiosa. Por eso, al fin propone: «quizá sea mejor considerarlo [a Pagano] como una simple figura teatral».[52] Sin embargo, tampoco esta sugerencia nos resulta aceptable, porque en las obras de Torres Naharro no hay figuras teatrales algunas, que no sean funcionales en relación a la trama y al tema de la obra. La función dramática y temática de Pagano es, por el contrario, fundamental y en todo momento activa, como mostramos más abajo.

De Divina dice Gilman:

> puede o no ser Isabella d'Este, pero *ciertamente* es —en otro nivel de significación— Roma misma, acogiendo en sus brazos abiertos a todos los refugiados que huyen del fanatismo periférico... Torres Naharro parece decirles que sólo en Roma puede reencarnarse, en esos momentos, la secular tradición hispánica de coexistencia pacífica de las tres «religiones del libro». Si los recién llegados se conforman a los usos externos y observan una conducta pacífica, Roma les dará un lugar seguro y hasta confortable... encuentran de ese modo que todos los caminos los han conducido al mismo lugar de reposo... Sólo en Roma, en efecto, pueden encontrar nuestros peregrinos el sentido ecuménico y social... Roma podrá estar corrompida, entregada a prácticas «paganas» y lascivas —blanco ideal para la sátira despiadada de quienes desean su reforma. Pero es también divina, tan divina como una mujer puede serlo, aunque merezca al mismo tiempo todo cuanto los Torrellas, Arciprestes de Talavera y Sempronios de este mundo tienen que decir acerca de ella. Las dos, «Roma y la muger», son seres paradójicos, a la vez divinos e infernales, y tanto más encantadores cuanto que esos contrarios no se anulan mutuamente... Su experiencia [del autor] del cristianismo intolerante y fanático de su patria le hizo ver en Roma —en la corrompida Roma— unas inesperadas virtudes de tolerancia, de composición y de consuelo para los sentidos. ...Roma es, sencillamente, la capital de la armonía y del placer... Dios ha hecho tan perfecta a Roma, que no nos puede culpar si, en lugar de adorarlo a Él, la adoramos a élla. Al «Melibeo soy» de Calisto, Torres Naharro parece contestar con un «Romo soy»; y su auditorio —un auditorio que desde ya mucho tiempo está convertido en polvo— le responde sentimental y existencialmente: «Romos somos».[53]

---

52 «Retratos de conversos», p. 35.
53 *Ibid.*, pp. 35-38.

Por lo que hemos ya dicho en las páginas anteriores, estas opiniones nos parecen completamente extrañas al texto de la *Jacinta*. Reiteramos: todas las quejas de los personajes parecen referidas a Roma, en particular las muy explícitas de Jacinto. Y precisamente estas experiencias desilusionantes en esa ciudad —centro de la cristiandad y de la civilización europea— producen en los personajes tan profundo pesimismo con respecto a todo el mundo. En suma, los personajes no saben dónde va a acabar su camino, pero Roma de seguro no está en su itinerario. De todos los lugares del mundo, como lo dejan saber claramente sus experiencias, que no quieren experimentar de nuevo, Roma es la ciudad que *en particular* y con más razón quieren evitar. Los mismos versos que Gilman cita para respaldar su tesis, prueban de manera evidente que en la *Jacinta* se expresa un aborrecimiento incondicional por la Ciudad Eterna. Los peregrinos exaltan a Divina así:

> Ni otra Roma, ni otra vos (p. 365).
>
> ... ...
>
> Dos cosas no pueden ser
> de placeres y dolores
> ni peores ni mejores,
> que son Roma y la muger (p. 358).

Para Gilman, tanto en Roma como en la muger coexisten «lo divino y lo infernal». Afirma también que «Dios ha hecho tan perfecta a Roma», lo cual sorprende al lector como una nueva teología, ya que en ninguna tradición o noción religiosa que conocemos entra lo *infernal* en el concepto divino de la *perfección humana*. Dejando esto aparte, en la Jacinta, todo lo que se dice de Roma es decididamente malo y feo. Ni el menor asomo de una nota positiva. Por otra parte, todo lo que se dice de la mujer es bueno y bello en grado superlativo. Ni la menor sugerencia de duda en sus bondades. Por la absoluta fe en éstas, deciden los peregrinos hacer homenaje a Divina, quien, precisamente, les ofrece amoroso y fraternal consuelo y refugio, a ellos, doloridos náufragos de la crueldad de Roma y del mundo. Por esto nos parece muy grave error pensar que en la *Jacinta* Divina es Roma. En los versos ci-

tados arriba los términos están aparentemente asociados, pero el autor en el texto entero nos hace comprender la radical dicotomía entre ellos: en cuanto a dolores, no hay cosa peor que Roma, mientras que en cuanto a placeres no hay cosa mejor que la mujer.[54] Todo esto se deduce, como hemos dicho, de la lectura atenta del texto entero. Sin embargo, Gilman reclama para sus opiniones también el testimonio extratextual de la postura de Torres Naharro, según la cual éste vería en Roma «unas inesperadas virtudes de tolerancia, de compasión y de consuelo para los sentidos...», hasta tal punto que se proclamaría apasionado y enamorado de ella: «Romo soy.» El lector conocedor de las obras de Torres Naharro reacciona con asombro e incredulidad: ¿¡Torres Naharro Romo!? ¡Tanta inclinación tenía a ello, como Guzmán de Alfarache a proclamarse hijo de Genoa, después del famoso mantenimiento que allí le brindaron! Reproducimos unos pocos versos del famoso *Capítulo III*, que constituyen el comentario más elocuente:

me pedís qué cosa es Roma.
... ...
sudor de muerte me toma
... ...
es otro nuevo profundo
castillo de la malicia;
y aun la llaman, como fundo,
otros, cabeça de inmundicia
Quien la vió
común tierra la llamó
de los otros y de mí;
mas mejor la llamo yo,
que communis patria no,

---

54 De manera igual se deben interpretar los versos del villancico final:

Hízoos Dios tan gran señora.
... ...
que no deuría culpar
a quien por tal os adora
y ansí los tiempos de agora
no se hallan tales dos:
ni otra Roma, ni otra vos (p. 365).

Queda claro que Roma y Divina no se identifican. La disyuntiva es obvia, cada término es singular en su calidad.

más común padrastro sí.

... ...

carnicera de los buenos,

... ...

es cueva de peccadores

... ...

vna escuela de peccar
do quien biue sin matar
paresce que haze harto.

... ...

purgatorio de bondad,
infierno de caridad,
paraíso de luxuria

... ...

pues los peccados mortales
son tenidos principales
obras de misericordia

... ...

vn mercado do se vende
lo que nunca tu(v)o precio

... ...

basta que en Roma, a mi ver,
no queda mal por hazer
ni bien que venga en efecto

... ...

digo yo, qu'el bien de Roma
es oylla y nunca vella.

... ...

quando me diere vn ganado
le daré cien mil perdidos.

... ...

digo que Roma es lugar
do para el cuerpo ganar
haréis de perder el alma. [subrayado nuestro]
etc. etc. (Vol. I, pp. 161-165).

Sin necesidad de mencionar otros pasajes de otras obras, donde se puede apreciar la misma actitud, queda suficiente y gráficamente claro que Roma era lo que Torres Naharro más aborrecía en su vida. Por esto, puede estar seguro el lector de que el desengañado extremeño no la aconsejaría, como lugar de residencia, ni a moros ni a cristianos como tampoco a judíos. Citamos otra vez a Bataillon: «sa propre tentative [de Gilman] pour identifier

Divina à la capitale de la chrétienté convainc encore moins [que las interpretaciones de Crawford, Gillet y O. Green].[55] Estamos, en esto, de acuerdo con el distinguido crítico.

Jacinto, Precioso y Phenicio tienen en común el desengaño con respecto a sus experiencias en el mundo y la profunda desesperación que inevitablemente resulta de ello. Tan doloroso e intenso es el hastío que todos tres sienten, que llegan a la decisión extremada de romper todo lazo que los une al «poblado», es decir, a la comunidad de los hombres, para entregarse al azar de los caminos solitarios, aunque llenos de peligros inciertos, pero no contaminados con la presencia humana. En efecto, creemos que es inigualable esta expresión de total desengaño y desesperanza que pronuncia Jacinto:

> yo, señora, por seruir
>
> ... ...
>
> eredé tantos dolores
> que no los querréis oyr
>
> ... ...
>
> que es con ellos el biuir
> mucho peor que la muerte;
> y ansí voy con pena fuerte
> por salir d'aquesta fragua,
> como corcho sobre l'agua,
> donde me echare la suerte (p. 363).

---

55 La interpretación de Gilman da la sensación de un ambiente idílico en Roma para los judíos. El resquemor que la gente romana sentía por ellos es un hecho documentado. En efecto, el odio de los italianos por los españoles en general se teñía con frecuencia con la insinuación conveniente sobre el judaísmo de los aborrecidos extranjeros: «Senonché questa inmigrazione giudaica finí col dare cattivo concetto degli spagnoli in generale, da allora in poi insistentemente inguiriati come «giudei» e «marrani» (B. Croce, *La Epagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* p. 90). Véase también la observación parecida de Bataillon (entre otros autores que podríamos citar) en «Le Torres Naharro de Gillet», p. 147. ¿Cómo se compagina esta situación, históricamente documentada y que Torres Naharro conocía más que nadie, con Divina, benigna y cordial hacia los peregrinos, que Gilman quiere hacernos aceptar como una representación alegórica de «Roma acogiendo en sus brazos abiertos a todos los refugiados del fanatismo periférico»? Roma, cuando menos, era una madrastra para los judíos.

Nótese: abandonarse al capricho y a la violencia de las olas del destino antes que parmanecer en la sociedad de los hombres. El desengaño y el pesimismo de Precioso no es menor, ya que habiendo «perdido el vn virote», está dispuesto a mandar «el otro por allí», lo cual implica que considera vano cualquier nuevo intento de reconciliarse con la sociedad. Precioso, como sus compañeros, revela en suma, que se considera totalmente derrotado en su buen propósito de convivir con el prójimo. La decisión de Phenicio de «entrar en religión» debe comprenderse como un acto de desesperación también. Es decir, su consideración de las vanidades del mundo y de la importancia de pensar, ante todo, en el Cielo, en la Eternidad, responden, sin duda, a una convicción sincera y profunda sobre la existencia humana. Sin embargo, es evidente que su decisión es causada también por amargas experiencias, de carácter personal. Su frustración con la vida cotidiana se hace patente: «no hago sino andar, mas no me aprouecha nada». Queremos subrayar, por lo tanto, que independientemente de sus convicciones religiosas, Phenicio también tiene obviamente motivos no religosos para «entrar en religión». Nos parece importante subrayar este hecho, porque, más tarde, al reconsiderar Phenicio su decisión, no significa con esto un rechazo desdeñoso de la vida religiosa retirada —que en sí no podía parecer reprochable al autor, aunque sí quizás indeseable, como modo de vida—, sino que reafirma su confianza en la vida y en el ser humano, aceptando de nuevo su compañía.[56] Torres Naharro muestra, en

---

[56] Recuerde el lector que Torres Naharro abandonó su profesión sacerdotal. Aunque no conozcamos los motivos, su decisión revela la convicción de que también «entre los pucheros anda Dios». Podemos afirmar esto, porque en toda su obra, que escribió aparentemente como persona laica, se manifiesta siempre una profunda religiosidad. En su decisión, como en la de Phenicio, que están seguramente relacionadas, al menos en su aspecto emocional, debiéramos ver quizás una actitud revaloradora ante las alternativas de la vida, parcialmente semejante a la de Crispino, de la *Egloga* de Encina. Por otra parte, nos resulta absurda la sugerencia de Gillet de que Torres Naharro debiera identificarse con el ridículo, insubstancial e inmoral Liano de la *Soldadesca,* quien también abandona los hábitos monacales (pp. 161-162).

suma, que con sus motivos «impuros», entrando «en religión», Phenicio violaría el verdadero sentido religioso que presupone la futura vida contemplada y también que causaría seguramente su propia desdicha. Auristela, bello personaje cervantino, aconseja a una compañera, en situación análoga a la de Phenicio:

> no le hagáis [el voto de ser monja]... que las obras de servir a Dios no han de ser precipitadas, ni que parezcan que las mueven accidentes, y este de la muerte de vuestro esposo quizá os hará prometer lo que después, o no podréis, o no queréis cumplir.[57]

El siguiente pasaje del *Criticón* de Gracián expresa de manera gráfica y exacta lo que los tres personajes desengañados de la *Jacinta* piensan del mundo, antes de encontrarse con Pagano:

> — Y aun por eso —dijo Critilo— la próvida naturaleza privó a los hombres de las armas naturales, y como agente sospechosa los desarmó: no se fió de su malicia. Y si esto no hubiera prevenido, ¿qué fuera de su crueldad? Ya hubiera acabado con todo. Aunque no les faltan otras armas mucho más terribles y sangrientas que esas, porque tienen una lengua más afilada que las navajas de los leones, con que desgarran las personas y despedazan las honras; tienen una mala intención, más torcida que los cuernos de un toro y que hiere más a ciegas; tienen unas entrañas más dañadas que las víboras, un aliento más venenoso que el de los dragones, unos ojos envidiosos y malévolos más que los del basilisco, unos dientes que clavan más que los colmillos de un jabalí y que los dientes de un perro, unas narices fisgonas (encubridoras de su irrisión) que exceden a las trompas de los elefantes. De modo que sólo el hombre tiene juntas todas las armas ofensivas que se hallaren repartidas entre las fieras, y así él ofende más que todas. Y porque lo entiendas, advierte que entre los leones y los tigres no había más que un peligro, que era perder esta vida material y perecedera; pero entre los hombres hay muchos más y mayores, ya de perder la honra, la paz, la hacienda, el contento, la felicidad, la conciencia y aun el alma. ¡Qué de engaños, qué de enredos, traiciones, hurtos, homicidios, adulterios, envidias, injurias, detracciones y falsedades que experimentarás entre ellos![58]

A éste se satiriza precisamente por su hiprocresía en el empleo del garbo religioso.

[57] *Persiles y Sigismunda. Obras Completas de Cervantes*, Aguilar, p. 1.655.

[58] *El Criticón* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1971), vol I, pp. 46-47.

Si los tres personajes de la *Jacinta* han llegado a su terrible desengaño, se debe precisamente al hecho de que se han acercado al mundo con buena intención, con idealismo e inocencia, y sin el beneficio del consejo de Critilo: «guardarte has de todos como enemigos».[59]

Jacinto, Precioso y Phenicio también descubren pronto que tienen otra inclinación personal en común: el respeto, la gratitud y la admiración incondicionales por la mujer. Las mutuas revelaciones que se hacen de sus bellas experiencias en este aspecto de la vida nos dejan la sensación de un alado regocijo y entusiasmo espiritual. El tono sereno, alegre, y el ritmo ligero y fluyente de sus agradables reminiscencias disipan de repente las lóbregas y amargas telarañas, con que las otras experiencias de la vida han encarcelado el corazón:

Jacinto: Solamente en ser muger
le tengo gran deuoción
... ...
quanto más virtud s'espera
d'una muger qualesquiera
que del más alto varón
... ...

Precioso: que en mujer hallé más fe
que en padre nunca hallé,
ni en hermano, ni en amigo.
Yo me acuerdo, como digo,
viéndome necesitado,
mugeres complir conmigo
quanto amigos han faltado
... ...
mugeres me han socorrido
lo que nunca les he pagado.

Phenicio: Mas ¡quánto peca en sinpleza
quien dize mal de mugeres,
que son minas de plazeces
y fuentes de gentileza!
Ay Dios, ¡con quánta nobleza
vna dama a quien seruía
todo mi mal y tristeza
me tornaua en alegría!
Jamás pagarle podría
sin mucha dificultad

59 *Ibid.*, p. 45.

lo que en vna enfermedad
me siruió vna amiga mía

Jacinto: ¡O señor, y en qué lugar
me refrescáis mis enojos,
que el coraçón y los ojos
no podrán sino llorar
Avéisme hecho acordar
d'una dama que perdí

... ...

A las mugeres loallas
dentro y fuera de poblados,
y subillas y ensalçallas
sobre todos los estados.

... ...

¿Quién las suele inportunar?
Nosotros, con mil locuras,
que aunque fuesen piedras duras
las haríamos quebrar.
Nosotros por las burlar
mil esperanças les damos,
nosotros sin las dexar
por el mundo las leuamos;
nuestras virtudes hallamos
ser las que aprendemos d'ellas,
sus maldades ser aquellas
que nosotros les mostramos.

Nos somos muy alabados
por mugeres y señoras,
y ellas por nos peccadoras
puestas en grandes cuydados

... ...

nos por ellas muy honrrados
y ellas por nos deshonrradas

... ...

¡con quánta pena y dolor
por poco mal que sintáis,
anda y torna en derredor
demandándoos cómo stais,
diziendo's qué le mandáis,
consolándoos como suele,
preguntándoos dónde os duele
porfiándoos que comáis
Hela va muy aflegida
a dezir missas por vos
y a rogar contino a Dios
que os mande salud y vida;
su comer y su beuida

sospiros, lágrimas son;
llora, gime, plañe y crida
de todo su coraçón.

... ...

a todas y a qualquier d'ellas
somos todos obligados

... ...

¡qué gloria de nuestra pena,
qué aliuio de nuestro afán!
Sin duda no ay cosa buena
donde mugeres no van.

... ...

no hizo Dios mejor cosa (pp. 348-351).

Con toda seguridad, el lector habrá notado la extraordinaria semejanza entre algunos de los versos citados y el famoso poema de sor Juana Inés de la Cruz: «Hombres necios que acusáis». En efecto, la defensa de las mujeres en Torres Naharro es más sostenida que en la poetisa mexicana, impresión que se refuerza, claro está, por la entusiasmada exaltación de las muchas bondades y virtudes atribuídas a aquéllas. Aunque se debe asimismo recordar que Torres Naharro es también el autor del *Concilio de los galanes y de las cortesanas de Roma* y de otras obras, en que se hace por completo patente que su visión idealizada no incluye todas las mujeres. Superfluo es subrayar que en Roma, especialmente, podía ver, como experiencia cotidiana, demasiadas muestras de degeneración y perversidad tanto en los barrios, en que reinaban las lozanas andaluzas, como en la corte, en que circulaban las solícitas compañeras de tanda de cardenales y papas. En efecto, en el elogio de la mujer, que hemos citado, se pone de relieve la condición restrictiva: «la muger qu'es virtuosa... si no es viciosa» (p. 352). Queremos ahora sugerir que esta alabanza tiene un carácter aun más circunscrito, porque hay en ella referencias a episodios y accidentes muy específicos: favores, solicitud generosa, actos bondadosos, cuidados y ternuras, sacrificios, deleites sencillos, íntimos y delicados, etc. en circuntancias concretamente descritas y todo ello evocado de manera claramente emotiva y personal, diríamos, romántica. Las reminiscencias de los tres peregrinos, en suma, contienen tantos y tales detalles que dejan

en el lector la sensación viva de una experiencia verdadera, que todavía hace latir fuertemente el corazón del autor. Consideramos, por esta razón, oportuno examinar brevemente los poemas amorosos de Torres Naharro.

Se ha ya sugerido que la poesía amorosa de Torres Naharro guarda una relación reconocible con la tradición del amor cortés. Entre otros muchos ejemplos que lo ilustran, reproducimos los siguientes versos:

Aunque a mí de tal cuidado
sus dolores
me son tan altos fauores
que, por más que me han venido,
a todos los he sabido
rescebir con mil amores
... ...
halla en mí, como se deue,
vuestro amor,
vn tan cortés amador
(*Capítulo VII*, vol. I, pp. 171-172).

En otra ocasión, el poeta hasta se complace en compararse con el más famoso enamorado español, dentro de esa tradición:

Tú, Macías,
¿es posible que en tus días
lloraste solo tu mal?
¡Ay que sí!, porque atendías
sólo a mí que te era igual
(*Capítulo VIII*, vol. I, p. 176).

Diríamos también que hay coincidencias, aunque muy esporádicas, de tono, expresión y sentimiento con el *Canzoniere* de Petrarca. Es asimismo un hecho que en la poesía de Torres Naharro aparecen, a veces, lugares comunes que se encuentran ya en los Cancioneros y en otra literatura anterior.[60] Indudablemente por estas razones, nos advierte Bataillon del peligro de interpretar los poemas del extremeño como verdaderas experiencias de su vida, porque aquéllos «peuvent très bien s'être conformeés déli-

[60] Gillet ha indicado las correspondencias entre los versos de Torres Naharro y la poesía anterior en las notas a los poemas. (Vol. III, pp. 35-135).

bérement à un certain canon littéraire de l'amour».[61] Como razón importante de esta precaución, menciona el ilustre crítico el hecho de que ignoramos «tout de la vie privée»[62] de Torres Naharro. Sin un estudio extenso y particular de la forma y del estilo de la poesía de éste, resulta imposible, claro está, llegar a conclusiones categóricas y absolutas sobre el carácter de esa relación con la literatura anterior y sobre la dimensión exacta de lo convencional y de lo genuinamente personal. Creemos, sin embargo, que el conocer o no el lector los detalles de la vida privada del autor no debiera de ningún modo considerarse como un criterio tan importante en la solución del problema. Los poemas mismos deben revelarnos la poca o mucha participación emotiva del que los escribió. Reiteramos que sólo se puede llegar a una conclusión satisfactoria y definitiva sobre esto por medio de un estudio muy detenido, pero hay ciertas características muy visibles en la poesía de Torres Naharro, que indican, a nuestro parecer, una vigorosa y espontánea sinceridad y que justifican la creencia de que los poemas amorosos representan, en efecto, un valiosísimo documento de la vida privada del autor.

Nos parece revelador el hecho de que Torres Naharro admita la ineficacia de sus versos en el sentido formal o estilístico, a la par que acentúa la intensidad de sus sentimientos:

> Aunque en esta facultad
> otros hallo
> que sabran mejor dorallo
> bien que no tan bien sentillo
> y algunos mejor sentillo
> mas yo mejor publicallo.
> Solamente lo que callo
> más valdría
> que quanto dezir podría
> quien como yo no os amasse
> (*Capítulo VII*, vol. I, pp. 172-3).

A la posible objeción de que esta clase de aseveraciones también es una convención literaria, se puede responder que en la poesía

---

61 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 154.
62 *Ibid.*

toda de Torres Naharro se puede observar como la emoción y el sentimiento se desbordan con impetuosidad y, a veces, con tal espontaneidad que se sobreponen a la misma forma que debiera darles cabida. Pocas veces tiene el lector la impresión de que el poeta juega con conceptos, por el juego mismo, y aún así, esa impresión se disipa pronto en el contexto general, en que se debe situar toda la poesía amorosa de Torres Naharro. De la misma manera, cuando éste se sirve de versos conocidos de otros poetas, el lector atento nota fácilmente que el préstamo es sólo una parte, cuyo empleo el autor considera apropiado, pero que en nada disminuye la originalidad del sentimiento que da vida el poema entero.[63] Los préstamos literarios de Torres Naharro, según nuestro conocimiento actual de ellos, se justifican plenamente con este pensamiento interesante de Cervantes:

> Item, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtase algún verso ajeno, y lo encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco.[64]

La impresión preponderante que recibe el lector de la poesía amorosa de Torres Naharro se define quizás mejor, diciendo que en ésta un sentimiento intenso e incontenible es decididamente previo a la forma, de la cual, en efecto, va en frenética búsqueda. Esta impresión, superfluo es decir, no puede producirla nunca la poesía de veras artificiosa y convencional. El poeta, firmemente enraizado en la vida cotidiana y también lector asiduo, se aprovecha con espontaneidad de lo que le brinda la memoria y estima que le sirve para expresar mejor lo que siente, pero sin preocuparse mucho de conformarse a la propiedad y a la tradición de este o aquel modelo. Por esto, no es de extrañar que la reminiscencia popular se mezcle, con la mayor naturalidad, con la culta y erudita en sus versos. Una muestra sugestiva de que la preocupación inmediata de Torres Naharro es la expresión de

---

63 Se puede comprobar esto hasta en el *Capítulo I*, que revela un empleo muy frecuente de préstamos (Véase Gillet, Vol. III, pp. 51-52).
64 *Adjunta al Parnaso, Obras Completas de Cervantes*, p. 108.

su íntimo sentir es el hecho de que sus versos fluyen, a menudo, con un ritmo más propio de la prosa. En efecto, en esos casos, el lector puede fácilmente experimentar la sensación de que al autor, exaltado en sus emociones, se le ha olvidado de que está escribiendo versos:

Mayormente
veniendo tan conueniente
la salud que tú me embías,
a mí qu'estaua doliente
tan largo cuento de días.
Fué gran cuento,
porque fue grande el tormento
que tenía de contino...
... ...
Vezes hartas
sé que huyes y te apartas
de mis amigas y hermanos,
y no quieres ver mis cartas
ni tomallas en tus manos
etc. etc. (*Epístola* II, vol. I, p. 185).

La relativa frecuencia de pasajes semejantes ha hecho afirmar a algún crítico que Torres Naharro es un versificador mediocre.[65] Desde nuestro punto de vista, es admisible tal observación, con tal de recordar que hay, sin embargo, momentos muy bellos en la poesía de Torres Naharro, como el *Romance III*, por ejemplo, que nos hacen experimentar un gran deleite estético, lleno de emociones. Lo que también convence al lector de que todo en la poesía amorosa de Torres Naharro es honda y sinceramente sentido y de que refleja una genuina experiencia personal es el hecho, para nosotros comprobable, de que los poemas amorosos claramente revelan un progresivo hacerse de una pasión. La trayectoria de los sentimientos del autor, desde el encuentro con la amada hasta la separación, después de continuos altibajos emocionales, queda indeleblemente trazada. Basamos esta observación en el orden en que se suceden los poemas en la *Propalladia*, y no hay razón alguna para dudar de que no se compusieran cronológicamente, de acuerdo con esa dis-

[65] Menéndez Pelayo, *Obras Completas*, vol. VII, p. 300.

posición específica. Teniendo esto en cuenta, se debe observar que cada poema particular guarda relación con los que preceden, en cuanto al desarrollo del sentimiento, a la par que cada uno de ellos representa una etapa irreversible. En otras palabras, los sentimientos en los últimos poemas amorosos son muy diferentes de los que dan vida a los primeros, lo cual refleja claramente una experiencia personal que no puede menos de evidenciarse, según la dictan las circunstancias de la relación amorosa con la amada, cambiable de momento en momento, pero incapaz de despojarse de lo ya vivido. Por esto, los últimos poemas también suelen revelar mucha mayor complejidad de emociones y estados mentales conflictivos, que son totalmente ausentes en los primeros. Los poemas amorosos de Torres Naharro representan, en suma, una biografía sentimental, como el *Canzioniere* lo es de Petrarca. En la *Lamentación I* declara Torres Naharro:

> quiero dexar en mís días
> los encuentros d'esta lid
> escriptos por manos mías
> (vol. I, p. 151).

Es imposible asegurarlo categóricamente, pero creemos que todos los poemas amorosos de Torres Naharro fueron inspirados por una pasión avasalladora a una dama sola, a quien suele dirigirse, llamándola «dama, princesa o reina mía», o bien «fementida, traidora o mala hembra», dependiendo de la ocasión que motiva el poema. Respalda fuertemente esta hipótesis lo que hemos ya dicho sobre el desarrollo reconocible del sentimiento del poeta, además de afirmaciones explícitas, que en este caso nos inclinamos a aceptar como sinceras:

> y el lugar donde entraste
> sola tú lo meresciste
> donde d'antes ni después
> ninguna puso su pie
> (*Epístola* II, vol. I, p. 186).

Trazamos, pues, esta biografía amorosa en sus puntos culminantes, prestando especial atención a lo episódico, porque es lo que interesa de manera particular para nuestra tesis sobre la *Jacinta*.

En la *Lamentación I*, el autor nos revela su profunda y penosa pasión amorosa, que consumió todo su ser:

> Que yo, de buen amador,
> con razón
> hize vn fuego de afectión
> que con los ojos se atiza;
> y el alma y el coraçón,
> están ya hechos carbón,
> y las entrañas cenizas.
> (Vol. I, p. 152).

«Vn fuego de afectión» parece aludir al hecho de que sólo hubo un amor en su vida, pero completamente avasallador y absorbente. Invirtiendo el famoso «non c'è maggior dolore» de Dante, el poeta nos confiesa:

> Pero ya no me es tan fuerte
> su doler:
> ... ...
> no puedo no alegre ser;
> porqu'es vn summo plazer
> contar fortunas passadas
> (Vol, I, p. 152).

Todos los demás poemas tratan de experiencias en el proceso de ser vividas o de un pasado inmediato. Pensamos por esto que la *Lamentatión I* se escribió, con toda probabilidad, después de aquéllos, como una especie de prólogo explicativo, en el momento de publicar la *Propalladia*.

En la *Lamentatión II* nos descubre, con imagen gráfica y muy graciosa, su total impotencia, al enfrentarse con el Amor:

> soy menos que vn grano de trigo
> en boca d'un elephante (vol. I, p. 153).

A la vez, Cupido también es ya impotente con él, precisamente por haberle herido demasiado:

> las saetas que embías
> no tocan las carnes mías
> vnas sobre otras cayendo
> (Vol, I, p. 153).

Gillet observa bien que Torres Naharro era «sentimental, ingenuous, and pathetic in matters of love».[66] Lo prueba de manera patente la *Lamentatión III*:

oye mis llantos agora,
quita las manos, señora,
con que atapas los oydos.
Tus desseos son cumplidos
y mis días
(Vol. I, p. 154).

Esta dama altiva, de quien el poeta se enamoró tan perdidamente, debió de «ataparse los oydos» con muy determinado desdén, porque la desesperación de aquél lo lleva al extremo de tratar de estremecerla y conmoverla con visiones horroríficas de su muerte:

Si por amarte speraua
cortesía
por mis huessos la querría
si veniessen en tus manos;
que la triste carne mía
sé que, enantes de año y día
será vn montón de gusanos
(Vol. I, pp. 154-5).

Se transparenta la intención de impresionar con una calidad personal trágica, a que la mujer amada responda, siquiera por curiosidad. Los bellos versos que siguen después revelan una sensibilidad propiamente romántica:

quando mi fuessa topares,
hecha de tristes agüeros,
si por encima passares
y de mí te recordares,
haz tus pies algo ligeros,
... ...
di passando el miserere
... ...
si largo te paresciere,
al menos por quien te viere
di: Requiescat jn pace (Vol. I, p. 155).

La violenta turbulencia interior y las emociones encontradas, que

66 Vol. IV, p. 375.

de continuo poseen al poeta, se expresan con imágenes socorridas, pero eficaces, en estos versos del *Capítulo I*:

> y en mí son amigos el agua y el fuego
> ... ...
> la carcel do bivo quexoso y contento.
> (Vol. I, p. 159).

El poema se cierra con una declaración de eterno amor, de muy notable vigor:

> y, en fin, determino de seros leal
> y siempre seruiros, y nunca oluidaros
> ... ...
> con lo que a vos toca no puedo faltaros;
> el alma, qu'es suya, rescíbala Dios
> (Vol. I, p. 159).

Los últimos versos nos hacen presentir en Torres Naharro un poeta potencialmente de gran relieve.

Todo el *Capítulo VII* es un canto exaltado, en que el poeta se proclama orgulloso de poder sufrir por el amor de su amada, como un nuevo Macías, con quien, como hemos dicho, le gusta compararse. Las imágenes de que se sirve a veces agradan por su fresco sabor papular:

> como fuego que se atreue
> donde halla leña seca,
> y vn coraçón de manteca
> y unas entrañas de nieve (vol. I, p. 171).

Junto a estas declaraciones, el poeta acumula muchas alusiones a figuras míticas e históricas, con las que describe la belleza de su dama, algunas de las cuales provocan, sin duda, una divertida sonrisa:

> No por vos Troya, señora,
> más el mundo se perdiera.
> ... ...
> Iassón os fuera fiel, etc.
> (Vol. I, p. 173).

Sin embargo, a pesar de todas estas eruditas y, a la vez, algo infantiles hipérboles, nos resulta fácil creer que Torres Naharro

no encontraba nada exagerado en ellas, como medidas de las excelencias de su amada.

En el *Capítulo VIII* el poeta compara sus sentimientos, penas y sacrificios amorosos con los de famosos enamorados bíblicos y literarios. El orgullo que tal comparación implica es muy evidente. Consolado, sin duda, por esos conocidos desastres y desvaríos emocionales, padecidos en nombre del amor, el poeta, que sufre mucho por causa del continuo desdén de la dama, concluye, no obstante, que todo es bendición para él:

¡Ay que sí!, qu'es todo miel
quanto azíbar vos me dais.
... ...
¡Ay que sí!, que amor me dió
fe y paciencia para todo
(Vol. I, p. 177).

Sin embargo, todo es relativo en este mundo y, en particular, las declaraciones de los enamorados. La fe y paciencia, de que el poeta hace alarde, fracasan de manera espectacular en el *Capítulo IX*, dando paso libre a un furioso desahogo de resentimiento y reproches:

Forçado me fue perder
seruicios en mala hembra;
que quien en ruin tierra siembra
tarde y mal ha de coger.
Tarde supe conoscer
mi fatiga.
... ...
pero, en fin, que fuera vn ciego,
los ciegos conoscen luego
la muger y la hortiga.
... ...
Fué toda mi ceguedad,
de primero,
no ver yo tan por entero
quien veo que sois agora
... ...
yo hize de cauallero,
vos de astuta;
yo cortés, vos disoluta
(Vol I, pp. 177-178).

En el *Capítulo X* se nos refiere explícitamente la razón de toda esta conmoción:

si bien os quise, señora,
quiçá que mal os querré;
que a quien d'otro se enamora,
ya no es fe guardarle fe.
En quereros algo erré
... ...
que en alquimía y en muger
gran varón es quien acierta.
Traxe yo mi vida muerta,
¡ved por quién
Hauéisme hecho vn desdén
que nunca se vido tal
... ...
que por me ser ynfiel
tornáis al seso de niña
... ...
Hize casa y planté viña
para el fuego;
comencé a quereros luego
... ...
no valen la plata y oro
donde de balde se dan
(Vol. I, p. 179).

¿Esperaba el poeta una correspondencia amorosa de la dama, sin ser animado por ella? En tal caso, ésta podría fácilmente mostrarle que la culpaba sin justificación alguna, como hace Marcela en el *Quijote* con sus persistentes enamorados. ¿Recibió alguna promesa de ella, negada pronto después por la traición? Ninguno de los poemas lo revelan claramente, aunque el pasaje citado podría quizás hacernos pensar así: «Por me ser ynfiel... Hize casa y plante viña...». Sea como fuere, el poeta se siente humillado, herido en su vanidad, especialmente por haber preferido la dama atenciones de un individuo, a quien él considera despreciable: «¡Ved por quien hauéisme hecho vn desdén». A partir de este momento, el recuerdo de la infidelidad vuelve a obsesionar al poeta en varios otros poemas amorosos, aunque con interesantes variaciones y con variada intensidad.

Cuán grande era la dependencia emocional del poeta de la atención de su «reyna y princesa» se comprueba, en toda su dimensión

y patetismo, en el *Capítulo XI*. Acaba de ocurrir la traición y el poeta sufre «muchas muertes en una vida», pero también siente una rencorosa indignación de extremeño ofendido, despreocupado ya del acostumbrado refinamiento de amante cortesano. La dignidad personal, el orgullo de hombre, el honor, exigen un rompimiento total, con riguroso ademán de menosprecio, de todos los lazos que todavía le unen a la ingrata e infiel «mala hembra». Pero hemos ya sugerido que las emociones se mezclan en su alma como las nubes de una violenta tormenta en un cielo cuajado de despejos, alternando continuamente la sombra oscura y la luz, sin orden previsible alguno:

Mui cara señora mía,
la mayor de mis amigas:
mi mal y poca alegría
me pusieron en la vía
de contaros mis fatigas.
... ...
¿Pues, a vos os plaze ansí?
... ...
¿Hauéisme visto morir,
reyna mía?
... ...
Pensé en vos hallar abrigo
señalado
... ...
y no siento quál peccado
pudo ser el que me ha dado
tan poca gracia con vos (Vol. I, p. 180).

La disposición mohina se debe al deseo consciente o subsconsciente de mantener la llama encendida a toda costa y, simultáneamente, a la imposibilidad de resignarse a la realidad de una pérdida total. Hay todavía un reproche en este poema, pero está dirigido más al destino que a la dama personalmente; es el obligado «¿por qué?», que todo enamorado enuncia, entre desengañado e incrédulo ante un amor que se acaba. Este proceso psicológico se plasma de manera interesantísima en la segunda parte del poema:

si quexa me succedió
de perder vuestros amores,
como no soi solo yo,

bendigo a Dios que me dió
quien me lleua los tenores
Que de vuestros seruidores
el más cierto
viene a mí mil vezes muerto,
no sabiendo dó se vaya,
como nao en descubierto
que, fallesciéndole el puerto,
se recoje en vna playa
y en mi presencia desmaya
... ...
que, si no fusse por mí,
días ha, según lo ví,
que estaría en campo sancto.
Ruego's, señora, por tanto,
que hagáis
como d'el merced ayáis,
y que a mí no me oluidéis;
sino que quando podáis
nos visitéis y veáis,
que a la fin de Dios lo hauréis (Vol. I, p. 181).

Ya que la relación amorosa directa es imposible, el enamorado se agarra con desesperación a todo lo que pueda todavía justificar un contacto cualquiera con la amada. Irónicamente, en este caso es un competidor en amores, quien le ofrece tal posibilidad. Además de traerle esta relación consuelo y solidaridad, por la análoga situación emocional en que ambos se encuentran, es así mismo cierto que agrada la presencia del rival al poeta, porque lo asocia inevitablemente a su propia querencia de la dama. Montemayor ha observado la misma psicología en los enamorados de Diana. Dice el desdeñado Sylvano al desengañado Sireno: «¿Pensar deues, Sireno,... ¿que los favores que ella te hazía, eran parte para que yo te desamasse? Pues no era de tan baxos quilates mi fe, que no siguiesse a mi señora, no sólo en quererla, sino en querer todo lo que ella quisiesse».[67] El rival del poeta, quien obviamente siente el amor de igual modo, sugestivamente «se recoje en vna playa, fallesciéndole el puerto», lo cual revela tanto la diferencia como la asociación entre amada y rival que la mente del enamorado percibe.

---

[67] *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Clásicos castellanos, 1970), p. 19.

En este poema se alude también a una separación repentina, en el sentido espacial, que produce otra honda conmoción en el poeta. Sin embargo, esta preocupación se hace mucho más evidente en la *Epístola I*, que analizamos a continuación:

Manos mías que tembláis
sosegad vn poco agora,
y escriuamos, si mandáis,
a la mi diosa y señora
tan cruel.

... ...

Pues, ingrata,
si tu merced me maltratan
¿quién me puede bien tractar?
Si tu poca fe me mata,
¿de quién me podré fiar?
Fementida

... ...

y dilatas tu venida
por desviarme el biuir.

... ...

pues que te fuí obediente
desd'el punto que te vi.

... ...

¿quál honra te puede ser
dar lançada a moro muerto?

... ...

Y el dolor,
la pena, duda y temor
que tengo de tu tardança,
son que tienes otro amor
que me quita la sperança
de más verte.

... ...

que si no piensas venir
me respondas quién te tiene (Vol. I, pp. 181-184).

Se debe observar que en este poema el *tú* ha sustituido el *vos* de los otros poemas (excepto en la *Lamentación III*). Este cambio quizás indique una nueva afición del poeta, a la cual trataría con más familiaridad. Sin embargo, nos parece más probable que se trata más bien de un cambio, aunque transitorio, en las relaciones con la misma mujer. ¿Se habría ésta por fin compadecido un poco del desesperado poeta, permitiéndole un trato más íntimo, conce-

diéndole incluso algún favor? De tratarse de la misma mujer, se comprende fácilmente la aprensión celosa del poeta, por los antecedentes desastrosos de este amor, aunque sería también comprensible, precisamente por esas experiencias, que aquél desconfiara ya de toda mujer. De todos modos, el poeta se muestra tan dispuesto como siempre a recoger cualquier mendrugo que la mujer amada quiera echarle, y esto con profunda gratitud:

> Mas verás
> que de quanto afán me das
> en pago de te seruir,
> nunca me podré jamás
> emendar ni arrepentir;
> sino que
> tras vn rincón me porné
> recojendo mis enojos,
> y en los pechos me daré
> dando la rienda a los ojos.
> Y llorando,
> muchas lágrimas gastando,
> sosterné la triste vida,
> de día en día sperando
> mi morir o tu venida (Vol. I, p. 183).

Estos versos son muy conmovedores y, como en tantas otras partes de la poesía amorosa de Torres Naharro, también nos hacen percibir una extremada y patética abnegación, en nombre de un amor quizás totalmente despreciado por la mujer. El poeta mismo parece darse cuenta de unas de las fundamentales razones de su poca suerte con esta mujer:

> mas dizen que la humildad
> a vezes causa desdén (Vol. I, p. 183).

Considerando que en todos sus poemas esta «humildad» se traduce, más bien, en un increíble rebajamiento de sí mismo, no vacilamos en aceptar la intuitiva observación del poeta, como una diagnosis parcial, aunque exacta de las causas de sus muchas miserias con esta mujer. Torres Naharro nos recuerda en estos momentos del desgraciado Musset, enamorado, prepósteramente, diríamos, de la desdeñosa George Sand.

Como hemos sugerido, parece que de vez en cuando la dama se compadeció o al menos pretendió compadecerse de los con-

tinuos «alaridos y gemidos» de su determinado admirador. En tales casos al poeta se le abría el cielo. Así empieza la *Epístola II*:

Si bien me deuo acordar,
nunca me vi padescer
que llorasse de pesar
como agora de plazer
... ...
después que por tu mandado
me dieron tus encomiendas
... ...
Mayormente
veniendo tan conueniente
la salud que tú me embías,
a mí qu'estaua doliente
tan largo cuento de días.
Fue gran cuento,
porque fue grande el tormento
que tenía de contino
sin pensar el pensamiento
tal remedio qual le vino.
¿Pensarás
que pensara yo jamás
hallar en tí tanta fe?
... ...
yo quiero tener creydo
que lo hazes con amor.
... ...
y en caso, que ansí me ayudes,
no pienses que hazes poco
que, en verdad, con tus saludes
de plazer me torno loco
... ...
(Vol. I, pp. 184-190).

Queremos recordar al lector que en este pasaje hay referencias a cierta enfermedad del poeta, que la dama alivió con su recado, y que coincide con las alusiones que hace Phenicio en la *Jacinta* a su propia enfermedad, en que «me sirvió vna amiga mía» y a la cual jamás pagarle podría». El sentimiento de gratitud expresado es idéntico en los dos casos.[68]

---

[68] Ha indicado la coincidencia ya Gillet, Vol. III, p. 86.

En la *Epístola II* se expresan, sin embargo, también otras interesantes emociones. En un arrebato de exaltación y regocijo, por haberse la amada acordado de él, el poeta declara con magnanimidad:

> Quán de grado
> te perdono lo passado,
> reyna mía... (Vol. I, p. 184).

Por una interesante interacción de emociones, más tarde en el poema, precisamente por estar exaltando el favor recibido, vuelve casi subrepticiamente a la memoria del poeta el gran «disfavor» que la amada le había hecho:

> ¿Quién pensara
> que bolviendo yo la cara
> hizieras lo que heziste,
> viendo, señora, tan clara
> la diferencia que viste? (Vol. I, p. 188).

Reproche reiterado por la traición, alusión desdeñosa al desmerecimiento personal del rival afortunado, cuyo recuerdo siempre hiere gravemente su vanidad. Sin embargo, a la amargura y a la desilusión evocadas logra sobreponerse una resignación estoica:

> quien vna vez se te dió
> será tuyo con razón,
> pues que ansí lo quise yo
> sin sacar más condición (Vol. I, p. 189).

Con respecto a la *Epístola III,* Otis Green objeta con razón a esta opinión de Gillet: «written ...in a vein of medieval student-humor, the poet sends with a shirt on its way to the laundry a message of devotion to the lavandera», observando que «there is nothing in the poem to suggest laundering. The shirt was originally given, apparenthy, as a *guerdon* or «favor».[69] Nos parece interesante, por otra parte, la observación de Gillet, según la cual, el poeta habría recibido de la amada una camisa durante la enfermedad. Se podría así relacionar episódicamente esta *Epístola* con la anterior en que las «encomiendas» que «le dieron» al poeta por mandado de

---

69 En Gillet, Vol. IV, p. 424.

la amada, podría ser fácilmente esta camisa. La *Epístola III*, según Gillet, también parece indicar que la camisa «had now been claimed by the giver, displeased with him for an unstated reason»,[70] lo cual nos resulta asimismo como una interesantísima posibilidad. De todos modos, en este poema es notable la fervorosa sensualidad, con que el poeta contempla la prenda de la amada y, aun más notable, el fetichismo idólatra que envuelve con intensa pasión y nostalgia todo lo que se relaciona, aun de manera remota, con aquélla:

> Benditos los que miraron
> las carnes de quien te viste,
> las manos que te hilaron,
> y el telar do te texiste (Vol. I, p. 190).

Salvadas las diferencias estilísticas, en Torres Naharro hay varios momentos como éste, en los que el lector tiene la viva sensación de estar leyendo la poesía amorosa de Lope de Vega.

Discutimos la *Epístola IV* en el primer capítulo de este estudio, en contexto diferente. Queremos subrayar, no obstante, que, independientemente de la ocasión que inspiró el poema, el poeta expresa el dolor de la mujer valenciana por la ausencia y la separación de su amado de manera tan convincentemente sentida, porque él mismo conocía en lo más hondo de sus entrañas aquellas mismas emociones dolorosas. Se comprueba esto, entre otros poemas, en la *Epístola V* que sigue y en que habla el poeta de sus propias penas, que ha causado la ausencia de su dama:

> Vila de mi despedida [la vida]
> ... ...
> el pie izquierdo en el estribo,
> con la mano en el arzón (Vol. I, p. 195).

En este poema, sin embargo, en el momento de mayor angustia, una carta inesperada de su amada, convierte al poeta, de repente, en el hombre más feliz de la tierra:

> la vida me fué tornada.
> Leyla, tan bien notada
> y a plazer
> ... ...

---

70 *Ibid.*, p. 410.

la trasladé en mis entrañas
para nunca la perder (Vol. I, p. 195).

Se debe notar con qué énfasis y con cuánta frecuencia declara el poeta que todo placer amoroso que experimenta, por pequeño que sea, queda atesorado celosamente y para siempre en su corazón. También es muy conmovedora su profunda gratitud por el más pequeño acto de cordialidad, porque revela incisivamente las pocas veces con que su vida se benefició de la atención peronal del prójimo.

Varios poemas hacen pensar que la mujer amada se ausentaba con cierta frecuencia del lugar donde vivía el poeta, aunque no se mencionen nunca las razones.[71] En la *Epístola VI*, sin embargo, parece que el poeta se esté refiriendo a una causa explícita de una de aquellas separaciones: la amada quedó gravemente ofendida con él. Teniendo en cuenta su constancia y entrega total, es difícil imaginar una infidelidad por parte del poeta. Aun más increíble nos resulta la posibilidad de que ella, en tal caso, se trastornara en absoluto. Claro, decimos esto, siempre suponiendo que se trate de la misma mujer altiva y casi siempre indiferente al poeta de los poemas anteriores. Creemos más bien que un nuevo reproche del poeta por la traición pasada o quizás por alguna más reciente, habría sido punzante más de la cuenta, provocando la ira de la dama hasta el punto de retirarle ésta aun las pocas antenciones que antes le concedía. De todos modos, el poeta se empeña con todo su ingenio, con todas sus fuerzas, en disculparse ante ella:

Ni las palabras que oystes
y os leyeron
que de mi boca salieron
para perdiéndo's perderme,
tan descorteses no fueron
como es el mundo en tenerme (Vol. I, p. 197).
que a vezes un chico yerro
fué causa d'un gran concierto
Cualquier falta, sé dezir,
fué de amor (Vol. I, p. 198).

---

71 Lo vió ya Gillet (Vol. III, p. 90).

En suma, «yerros de amores, dignos son de perdonar». El poeta está dispuesto a aceptar cualquier castigo para expiar sus culpas:

> no queráis, por vuestra fe,
> ver por mí mayor sentencia
> que la vergüença que hauré
> de verme en vuestra presencia (Vol. I, pp. 197-8).

Lo pasado será:

> una lectión que me ha dado
> por donde aprenda a seruir (Vol. I, pp. 198).
> Pues, princesa y reyna mía
> ved que muero
> ... ...
> mi vista veros dessea (Vol. I, p. 197).

El poeta implora humildemente compasión:

> de quien, biuiendo sin vos,
> no es más d'un sacco de tierra
> ... ...
> ved que me echo a vuestros pies:
> no me neguéis el perdón (Vol. I, p. 199).

Obviamente desconfiado de la magnanimidad de la dama ofendida, el poeta considera oportuno conmoverla, apelando a su espíritu cristiano, que, según él, debiera siempre estar dispuesto a la caridad:

> Sabéis que nuestro señor
> no quiere la gente altiva (Vol. I, p. 198).

Todo detalle en este poema indica un espíritu terriblemente frenético y angustiado ante la contemplada posibilidad de una separación definitiva.[72]

---

[72] En otra parte del poema lamenta:

> me veo en tal agonía,
> que cosa no me consuela,
> *ni Dios ni Sancta María* (p. 227).

Es interesante y lógico que la Inquisición borrara este verso en las ediciones posteriores (Véase Gillet, Vol. III, p. 129). Recuérdese cómo ridiculiza Erasmo la práctica de dirigirse a la Virgen y a los Santos

En el *Romance II* hay alusiones a las dificultades referidas en el poema anterior:

Vuestro gesto delicado
contra mí s'es hecho duro,
aunque el bien que más procuro
es morir en vuestro grado.
(Vol. I, p. 223).

Parece que la dama, a pesar de todas las súplicas del poeta, se mantuvo dura e intransigente. Ante esta realidad, el poeta se refugia en el pasado, evocando nostálgicamente todo instante de placer, sin duda magnificado en su belleza por su naturaleza romántica, soñadora:

Ya por estar desterrado
no rescibo menos gloria
que a los ojos la memoria
el officio le ha robado.
Que aquel bien del bien passado,
rescebido en vos mirar,
lo rescibo en me acordar
que algún tiempo os he mirado
... ...
Ni biuo desesperado,
si bien dexo de os gozar;
que vn bien de bienes sin par
basta hauerlo desseado
... ...
Harto goza, bien mirado,
quien algún tiempo os gozó,
pues gozaros siempre yo
era vn bien demasiado
(Vol. I, pp. 223-224).

El muy bello *Romance III* tiene por asunto la desconsolada tristeza de la pastorcita que ha perdido sus dos ovejas. Como en el caso de la *Epístola IV*, tras las metáforas aparentemente tan ajenas a las experiencias vitales del autor, se vislumbra con claridad el

---

en asuntos ajenos a la religión y a la perfección espiritual, pidiendo favores estrafalarios. (Véase: *Peregrinatio religionis ergo*). Teniendo en cuenta la postura erasmista de Torres Naharro, no se puede excluir una intención satírica en igual sentido en el verso citado.

matiz de los sentimientos, idéntico al de los poemas autobiográficos amorosos. En efecto, nos parece muy sugestivo que este poema se coloque después del *Romance II*, porque en ambos se introduce el tema de la dolorosa pérdida de un ser querido.

En el *Romance IV* reitera el poeta la declaración de que incluso las penas infligidas por su amada son para él una gloria y necesarias para su vida:

> gloriosa es tal passión,
> bendita tal fantasía,
> precioso qualquier cuidado,
> que vuestra merced me embía
> (Vol. I, p. 227).

Sin embargo, entre los versos no deja de insinuarse un deseo, una vaga esperanza de que la dama se le muestre menos rigurosa, a pesar de la latente íntima falta de confianza en que ello llegue a realizarse:

> algún consuelo sería
> veros yo más piedad
> (Vol. I, p. 227).

Este mismo pensamiento da vida también a la *Canción I*:

> por tal remedio esperar
> glorioso es penar
> (Vol. I, p. 228).

En la *Canción II* y *III* se manifiesta la preocupación de que la dama se mantenga tan indiferente que ni le conceda un pensamiento siquiera:

> Sola aquella es mala muerte
> ser muerto en vuestra memoria
> (Vol. I, p. 229).

La *Canción IV* es ambigua en cuanto a la ocasión que la motiva. Gillet sugiere que el poeta se refiere a la llegada de una carta,[73] lo cual nos resulta interesante y muy posible, porque, como va-

---

[73] Vol. III, p. 131.

mos viendo, las pocas alegrías del poeta tan sólo se debían a esta clase de sucesos:

> Dominus in conuertendo
> cebtiuitatem Sïón,
> cabo mi gloria corriendo
> con nuevas al coraçón
> de mucha consolación
> (Vol. I, p. 230).

La imagen bíblica de los cautivos y de Dios redentor no debió de parecer nada exagerada al atormentado poeta, esclavo de su pasión amorosa.

La *Canción VII* es un elogio muy exaltado de la mujer amada, notable especialmente por la visión ideal, sin reparo mental alguno por causa de «lo pasado». Este poema refleja quizás un momento transitorio de elación espiritual, producido por un ademán más clemente por parte de la amada. Se debe considerar esta posibilidad, porque ya el poema anterior indica un cambio positivo en las relaciones amorosas, que infunde tanto entusiasmo en el corazón del poeta. De todos modos, esta felicidad del poeta no pudo durar mucho, porque en la *Canción VIII* lamenta:

> No os basta a vos no quererme,
> sino querer que no os quiera
> (Vol. I, p. 232).

y en el *Sonnetto I*, escrito en italiano,[74] que es el último poema amoroso de Torres Naharro, el lamento se hace aún más desconsolado:

---

[74] Gillet observa: «But the spirit of the Renaissance and a lifetime's sojourn in Italy scarcely touched this son of Extremadura» (Vol. IV, p. 426). Hemos indicado ya que este juicio nos resulta equivocado. Queremos observar ahora que el hecho de que Torres Naharro empleara casi siempre metros tradicionales españoles en sus poemas tampoco constituye una prueba de la ineficaz influencia del Renacimiento en nuestro autor, según parece opinar Gillet. Si aquél escribió sonetos en italiano, esto se debe obviamente al hecho de que esta lengua, en base a la tradición ya cristalizada, le parecía el instrumento lógico para la expresión adecuada de determinados sentimientos. En situación igual, Alfonso El Sabio se sirvió de la lengua gallega para poetizar sus sentimientos líricos. Los Boscán y Garcilaso no

Caciato sono a torto dal bel viso
che solea sí con gratia darmi audiencia;
caciato sì fo Adam del paradiso
(Vol. I, p. 232).

Los versos parecen indicar un rompimiento definitivo de todas las relaciones con la amada. Al poeta le queda, sin embargo, un consuelo de que ni la voluntad ni el capricho de la dama puede despojarle. Con apropiada imagen, se identifica con el acongojado Adán, arrojado del paraíso, pero, también como a Adán, al poeta le queda indeleble el recuerdo diáfano y delectable de una experiencia sublime.

En esta breve consideración de la poesía amatoria hemos sugerido que ésta refleja experiencias reales del autor, probablemente con una sola mujer. Sin embargo, no nos parece de importancia esencial nuestra sugerencia de que se trata de un amor único y de que éste se desarrolló con los detalles específicos señalados. Lo que nos resulta indiscutible es la sinceridad siempre convincente del tono y del sentimiento que informan todos los poemas amorosos. Con frecuencia mediocres, desdeñables, en el aspecto formal, los versos de Torres Naharro, no obstante, logran siempre impresionarnos con una estremecedora verdad que es, para nosotros, sólo posible cuando surge directamente del corazón. La suposición de una mera imitación de la poesía anterior, en un fácil juego literario, en los versos de Torres Naharro, nos parecería increíble, sólo explicable por una lectura superficial. Se debe también recordar, como venimos repitiendo, que el escritor extremeño no compuso absolutamente ninguna obra

---

aparecen cada día y aun en estos casos se debe recordar que la sugerencia original partió del embajador italiano Navagero. También nos parece oportuno recordar que, en cierto momento, el espíritu renancentista se filtra hasta en los metros tradicionales del recalcitrante Castillejo. Hasta qué punto es renancentista Torres Naharro en sus poemas de metro tradicional es un problema en espera de solución en un estudio detenido, pero citemos esta atinada advertencia de A. A. Parker, que expresa sucintamente nuestro propio pensamiento: «The criterion [para comprender el Renacimiento] is not Italian metrics but the emergence of «humanism» in the wider sense of the word» («An Age of Gold: Expansion and Scholarship in Spain», en *The Age of the Renaissance,* London, N. York, Thames and Hudson, 1967, p. 240).

literaria, que no revele pronto y de manera incisiva una intensa e íntima relación con los problemas más urgentes de la realidad social y personal.

Todas las obras de Torres Naharro, consideradas globalmente, imponen con relieve el hecho de que el amor, a pesar de todas las penas y amarguras que conlleva, era para él una de las pocas o quizás la única experiencia personal, que podría de veras iluminar su espíritu y su existencia toda con un resplandor brillante, en medio de todas las muchas congojas y desilusiones que le deparaba de continuo la vida. Diríamos que el amor, vivido o sólo recordado, llegó a ser para Torres Naharro una manifestación consoladora, redentora del género humano, que le servía a menudo de contrapeso a la visión lóbrega y pesimista, con que solía contemplar las iniquidades de la vida.

Ahora bien, nuestro análisis demuestra que esta actitud del autor coincide de manera precisa, incluso en los detalles, con la de los tres personajes de la *Jacinta*. Jacinto, Precioso y Phenicio, desengañados en todos los demás aspectos de la vida, deciden encararse, no obstante, de nuevo con el mundo, por el recuerdo deleitoso del amor, que les infunde una renovada confianza en el ser humano. No importa cuáles fueran sus desilusiones, que el autor destaca con relieve y aisladamente en tres personajes y en sendas jornadas, para dramatizar cuanto más la amargura: la fuerza redentora y mágica del amor las supera todas sin dificultad. Es así que los tres personajes, quienes representan, esto es ahora evidente, tres aspectos o momentos de la vida deengañada del autor, se funden naturalmente en una personalidad:

> Menester es que atendamos,
> veniendo su señoría,
> que todos la rescibamos
> con toda cortesía (p. 353).

> que pues Dios nos ha juntado
> nos juntemos por igual;
> dexando todo lo ál
> nos demos la fe y las manos
> de sernos buenos hermanos
> para bien y para mal (p. 353).

Jacinto, el escogido para hablar con Divina, asegura a los compañeros:

porque, sin otro interés
como yo le hablaré,
lo que cumple a todos tres (p. 355).

Y así se presentan los tres ante Divina:

con fe y amor y obidiencia [subrayado nuestro]
todos tres, buenos hermanos
besamos los pies y manos
de vuestra gran excellencia (p. 356).

Al encontrarse Divina con los peregrinos, pregunta a cada uno de dónde viene y a dónde va. Recibidas las contestaciones y concluyendo que los tres son buenos cortesanos, les hace esta bondadosa oferta:

Señores, pues es ansí,
¿dó váis camino tan luengo?
Partamos quanto yo tengo
que mejor día no ví;
no passéis ora d'aquí
... ...
Desd' aquí vos quiero y pido
(si queréis, dadme las manos)
a vosotros por hermanos [Precioso, Phenicio]
y al señor por mi marido [Jacinto] (p. 364).

¿Quién es Divina? Así se describe a sí misma:

Yo, señores, soy señora
d'essa pobre fortaleza,
y en mí no cabe tristeza
sino plazer y alegría,
virtud, amor y nobleza,
caridad y cortesía.
Y estando allí todauía,
por nueuas nueuas saber
hago a vezes detener
los que passan por la vía (p. 357).

Pagano, su escudero, la describe en varias ocasiones a los peregrinos, de manera aún más específica:

qu'esta señora que digo,
la virtud tanto le prugo,
que a los malos es verdugo
y a los buenos es abrigo (p. 333).

qu'esta dueña, mi señora,
te dará remedio, ¡y tal!
Porqu' es persona rëal
y de excelente valor,
sobre todo liberal,

... ...

Es dueña tan acabada
que bondad no le fallece,

... ...

Con essos que la siguieron
tales cosas ha sembrado,
que a contallas cómo fueron
quedarías espantado (pp. 335-336).

porque a tan nobre muger
bien podéis dar la obidencia

... ...

y es la más merescedora
que ay de leuante a poniente (p. 340).

Nuestrama viene a hablaros
con ganas de motejaros,
porqu'es muy gran dezidora.
Sabelde habrar agora,
pues presumís de señores,
a tan honrada señora
que viene como las flores.
Hazeros ha mil fauores
ora que viene de gana,
chapada, linda, loçana,
para mataros de amores
Pues si sabéis reboluer
Vuestro fuego con su estopa,
Dom' a Dios qu'es buena ropa
y amiga de tal prazer. (p. 354).

Como hemos dicho, los peregrinos deciden ir al encuentro de Divina, al reconocer que el hombre es capaz de ofrecer y recibir el amor y así hace posible la reconciliación de su espíritu con la vida. El amor es así una condición esencial para poder acercarse a la noble dama, a la par que con ella se identifica estrechamente. Sin embargo, además de la efervescencia del sentimiento amoroso en el corazón humano, Divina también impone otras condiciones imprescindibles a los que anhelen su compañía: virtud, bondad, sinceridad. Con estas cualidades, los escogidos reciben de Divina los regalos más deseables que pueda haber en esta vida, aunque ella resida sólo en una «pobre fortaleza». En

efecto, tan inclinada está a favorecer a los buenos, virtuosos y amantes, que ni espera que vengan a solicitar sus favores a la fortaleza, sino que ella misma se les acerca con sonrisa bondadosa. Dice Pagano a los peregrinos:

Y aun, si rescebís pesar
en llegaros hasta allí,
yo le quiero supplicar
que se llegue hasta aquí
... ...
yo se bién sus aquestotros (p. 347).[75]

Con inequívoca claridad, Divina es, tan sólo puede ser la noble, la gloriosa, la magnánima, la hermosa dama que todos veneramos: la *Esperanza*. Todos los detalles de la obra confirman esta conclusión. En efecto, el autor mismo nos brinda una descripción bella de ella y de su ambiente, que se conforma de manera clara y muy gráfica con la iconografía contemporánea:

Divina: ¡Qué buena vista de prados,
qué yeruas tan excellentes,
qué hermosura de fuentes,
qué belleza de ganados,
qué montañas, qué collados,
qué pastura, qué labrança,
qué baruechos, qué senbrados,
qué jardines, que holgança!
¡Quán conplida buenandança
por aquí tenemos nos!
¡Quán obligada es a Dios
la que tanto bien alcança! (p. 356).[76]

Compárense estos versos con la siguiente explicación: «Se la representa [la Esperanza] en forma de bella matrona, apoyándose

---

[75] Gillet observó la relativa frecuencia con que se emplea el verbo «segurar», «asegurar» para describir la función de Divina para con los peregrinos, comentando correctamente: «Apparently we should understand: para darles confianza en lo que quieran hacer» (Vol. III, p. 601).

[76] Este pasaje tan inequívocamente bucólico y reconocido como tal por Gilman, educe no obstante de éste el siguiente comentario: «efusión lírica que el espectador alerta podía interpretar fácilmente como una alabanza de la ciudad y de sus encantos» («Retratos de conversos», p. 38). ¿Necesitamos comentar?

en un áncora, coronada de tempranas flores, con un ramillete de ellas en la mano, y vestida de verde, color del campo y como presagio de abundantes cosechas».[77] Incluso el nombre *Divina* produce una inmediata asociación con *Esperanza* en la mente del lector. He aquí una definición interesante en el *Diccionario de Autoridades*: «Esperanza: la Divina, que es una de las tres virtudes Theologales».[78] De igual manera, es sugestivamente simbólico el nombre de Jacinto. De la mitología sabemos que el joven Jacinto (Ebalos) fue muerto por Apolo o por Céfiro. En ambos casos se le representa como víctima inocente, sea del azar o de la malicia. Después de la muerte se transfiguró en forma de una flor, el jacinto. En la comedia de Torres Naharro, Jacinto, víctima inocente y amargada de las iniquidades humanas, renuncia al mundo, pero, por el poder mágico del amor y de la esperanza, resucita también a una nueva vida, con la lozanía y el fervor de una flor matinal. Queda así explicado también el título de la comedia, porque, como es sabido, la *Hyakinthia* o, en español, las *Jacintias*, eran las fiestas primaveriles que se organizaban en Lacedemonia para lamentar la muerte y celebrar la resurrección de Jacinto.[79] Las observaciones sobre Jacinto se aplican también a Precioso y Phenicio,[80] claro está, porque hemos visto que los tres personajes integran una sola personalidad: la del autor.[81]

---

77 *Enciclopedia universal ilustrada* (Barcelona, Espasa, 1924), vol. XXII, p. 181.

78 Vol. II, p. 599.

79 *Webster's New International Dictionary*, 1952, p. 1.217.

80 Gilman sugiere que *Phenicio* es sinónimo de *judío*. En efecto, hemos visto que para este crítico esta averiguación se convierte en prueba formidable de su tesis («Retratos de conversos», p. 30). ¿Por qué no ver en ese nombre sencillamente una sugerencia de su continua correría por el mundo? Aunque dice venir de España, también implica un movimiento afanoso y frustrado por todas partes. La mención de los *fenicios* evoca en la mente del lector, *ante todo*, los viajes incansables de aquellas gentes por todos los rincones de la tierra que les era conocida. El nombre contribuye así al dramatismo del personaje. Diríamos que el nombre *Precioso* simboliza la *preciosa* amistad.

81 Aunque ofreciendo una interpretación muy diferente de la *Jacinta*, Otis Green vio con perspicacia este problema: «I would argue, rather, that Torres Naharro attributed, in varying degrees, his own inner aches to all three travelers and to the servant Pagano as well».

La identificación de Divina con la Esperanza explica también la relativamente rápida metamórfosis de la congoja y del lóbrego pesimismo en la serenidad espiritual y en el luminoso optimismo de los personajes, porque, como observa poéticamente Shakespeare:

> True Hope is swift,
> and flies with swallow's wings;
> Kings it makes gods
> and meaner creatures Kings.[82]

Debemos ahora analizar a Pagano, personaje sin duda algo difícil de comprender, pero que responde con su conducta, de manera lógica, a lo que ya hemos dicho sobre la *Jacinta*. Lo primero que de él cabe decir es que tiene una naturaleza polifacética. Pagano es criado de Divina o de la Esperanza, a quien asiste en la tarea específica de detener, «a vezes», a los caminantes que la encuentran en su camino. Se debe prestar atención a la extraordinaria asiduidad con que se desempeña su función. Se acerca a los peregrinos con ademán determinado, convidándolos, amable y brusco a la vez, a visitar a su ama. Sabe consolar los infelices, pero al topar con su vacilación y resistencia, se hace aun más insistente y nada dispuesto a ceder en su declarada intención. Arguye con ellos, tratando de disuadirlos a toda costa de continuar el camino emprendido. Ninguna disculpa o explicación le resulta aceptable. A Jacinto habla del siguiente modo:

También queremos subrayar que este crítico estaba muy cerca a la interpretación que ofrecemos en este estudio, con observaciones como la siguiente: «he who seemed closest to despair receives the fairest prize...» (En Gillet, vol. IV, p. 526). Infelizmente, se dejó llevar después por el poder de las sugerencias de Gillet

Por todo lo que hemos dicho, resultará obvio al lector que no aceptamos las sugerencias de John Lihani, según las cuales Torres Naharro debiera identificarse exclusivamente con Pagano. Arbitraria a más no poder nos resulta la afirmación de que Pagano es un moro converso —en esto, como en la interpretación general de *Jacinta*, Lihani sigue a Gilman— y que, por eso, Torres Naharro, quien se representa en el personaje, lo es también. (Véase: «New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro», *Hispania*, 1971, vol. 54, No. 4, pp. 828-835).

[82] *Richard III*, (Act. V, Scene 2).

No os pongáis en debatillo,
porque ansí me lo mandó
la dueña d'aquel castillo
... ...
por tu bien, se me figura
... ...
No te pongas en cuidado,
que me duele tu dolencia,
... ...
Tu vienes muy congoxado,
yo te seré buen amigo.
Bien conozco ya tu mal
... ...
La señora nos espera;
por tu fe, no nos tardemos

Tú la deues saludar
entrando, primeramente;
lo demás, como a prudente,
no te quiero aconsejar (pp. 333, 335, 336 y 337).

A pesar de los argumentos del criado, Jacinto se demuestra vacilante y temeroso:

Digo yo qu'estó dudoso
de saber hablar agora
con una tan gran señora
y ante quien voy temeroso (p. 337).

La persona profundamente desengañada contempla con el mayor escepticismo su capacidad de acercarse otra vez a esa «gran señora». La aprehensión de un casi seguro fracaso produce el temor y la vacilación. Por eso, Pagano considera oportuno aconsejar al desanimado peregrino:

Aprende tú del raposo
que supo al cueruo hablar
diziendo que era hermoso;
¿si sabía bien cantar?
Y él començó de gritar,
y el *queso se le cayó*,
y el raposo lo tomó
por su buen lisonjear (p. 337).

Al interpretar incorrectamente el contexto, es natural que Gilman piense que Pagano está enseñando a Jacinto a lisonjear hi-

pócritamente a Divina.[83] No consideramos necesario repetir aquí las muchas razones que, a nuestro parecer, invalidan la sugerencia de que hay rasgos engañosos en los tres peregrinos, pero debemos subrayar que, contrariamente a lo que afirma Gilman, ni Pagano aconseja con hipócrita retórica, desprovista de sincedad, ni Jacinto la practica jamás. El sentido lógico del consejo de Pagano es más bien el siguiente: La Esperanza deja caer «el queso» al que de veras lo desee, pero es imprescindible que éste se esfuerce en acercársele, que se empeñe en cortejarla y «lisonjearla», aunque en su interior tenga dudas en la eficacia de aquélla. Claramente, el énfasis no está en el engaño, sino en la necesidad de superar el enraizado escepticismo, encarándose con determinación y con disposición anticipadora con lo que quizás puede sólo parecer de dudoso poder. En suma, Pagano aconseja a Jacinto que para poder tener la esperanza, el hombre debe esforzarse, cuando sea necesario, para dejarla entrar en el corazón.[84]

---

[83] «En otras palabras, Jacinto debe por consejo de Pagano, abandonar sus escrúpulos y mirar por sí, tomando una parte de cuanto pase por sus manos, y alcanzando regalos, como Sempronio, por medio de la adulación. Las últimas palabras que dice Jacinto poco antes de comparecer ante la misteriosa Divina nos muestran que ha aprendido, al menos parcialmente, esa cínica lección... Cuando Jacinto saluda a Divina al comienzo de la jornada siguiente observamos que lo hace con una cortesía exagerada, prueba de que los consejos de Pagano han surtido efecto...» («Retratos de conversos», pp. 25-26). «Honni soit qui mal y pense», diríamos. Una de las razones de la interpretación tan radicalmente equivocada de Gilman es su apego constante a la *Celestina,* desde cuyo mundo contempla al de la *Jacinta.* Las dos obras nos resultan *en todo* disimilares.

[84] El tema de la esperanza que encuentra su fundamento en la voluntad humana es ya tratado por los grandes escolásticos desde el siglo XIII. Véase, por ejemplo, S. Tomás, *Summa Theologica,* II-II, q. XVIII, art. I. Entre otras cosas, Pagano dice que Divina viene a hablar con los peregrinos:

> con ganas de motejaros,
> porqu'es muy gran dezidora.
> Sabedle habrar agora

y Gilman comenta estos versos así:

> Dicho de otro modo: Roma es un lugar en que abundan los chismes, pero también las agudezas, y exigirá de cuantos vayan a ella toda su «discreción» y todo su «ingenio» verbales. Y si los que van a ella son capaces —como lo era, evidente-

A Precioso le habla Pagano con igual ademán:

No porfiéis
... ...
Catá, señor, que os requiero
que calléis en ora buena,
no quedéis por el garguero
colgado d'alguna almena
Precioso: ¿Y úsase esso en tierra ajena
con los que van en camino?
Pagano: No con todos, ni contino
más con quien se desordena (p. 340).

La única alternativa a la acogida de la esperanza es, para el «que se desordena», quedar «por el garguero colgado», es decir, una inevitable perdición. Al resistirse todavía Precioso, el criado le reprocha la terquedad, sugiriendo que no tiene más formidable razón que Jacinto, quien ha ya decidido detenerse, de continuar el camino, es decir, de rendirse totalmente a la desesperación:

¿Y estotro, no es vuestro igual?
Y ha por bien de auer paciencia.
No's pongáis en resistencia,
hazeyme tanto prazer,
porque a tan nobre muger
bien podéis dar la obidiencia (p. 340).

Pagano acompaña su consejo con una atractiva promesa:

Mas si tú hueses prudente
más cuerdamente habraras

---

mente, el propio Torres Naharro— de satisfacer esa exigencia, su buena fortuna está garantizada. («Retratos de conversos», p. 37).

A menos de poseer Gilman algún documento que pruebe lo contrario y que ningún otro estudioso de las obras de Torres Naharro parece conocer, causa de veras asombro la sugerencia de la *buena fortuna garantizada* del extremeño en Roma y, además, por medio del *ingenio verbal*... (Véase, por ejemplo, el *Prohemio* de la *Propalladia*).

Del *Diccionario de Autoridades* repreducimos la siguiente definición de *motejar*: Notar, censurar las acciones de alguno, con apodos o motes... Moteja a los pecadores...Un Predicador le motejó de ignorante e idiota... (Vol. II, p. 618). *Decidor-a*: La persona que habla bien y dice gracias...Son festivos y risueños, y por esso decidores... (*Ibid.*, p. 34). Divina o Esperanza viene a *reprender* (motejar) a los peregrinos por estar desanimados, pero siendo quien es, lo hará con gracia, con ademán risueño y festivo (es decidora).

hasta saber en qué paras
con dueña tan excelente (p. 340).

Las importantes decisiones de la vida no se deben tomar con impulso desesperado, sino con prudencia optimista, como dice Pagano claramente. Observe el lector que durante esta conversación interviene también Jacinto con sus consejos a Precioso, dados con la intención de animarle a que se quede. De manera ingeniosa, el autor dramatiza así la contienda entre varias tendencias de la personalidad humana. Jacinto, quien ha superado sus desengaños, sirve de caso ejemplar e imitable a Precioso, quien se debate todavía con respecto a sus propios desengaños:

quanto más que ser podría
siendo dueña tan honrada,
que vuestra dicha y la mía
hiziesen buena jornada (p. 341).

La esperanza puede ofrecer alivio al desengañado, séalo por la razón que lo fuese. Precioso por fin cede:

esperança tengo en Dios
qu'es mi ventura llegada
... ...
Pagano: No cureis, si me escuchais,
que todo se hará bien (p. 341).

Al aparecer por el camino Phenicio, el desengañado del mundo entero, Pagano le echa muchos reproches, afeando y ridiculizando su total desesperación, como hemos ya comentado en las páginas anteriores. Después, amable y conciliador, promete:

Hazme agora tan pagado,
ternéte por buen amigo,
que en plazer y gasajado
burles un poco comigo.
... ...
No cures, que para todo
te sabremos dar abrigo (p. 344).

Siendo Phenicio un desengañado del mundo entero es natural que se muestre más reacio, más vacilante todavía que Jacinto y Precioso —desengañados sólo en aspectos específicos— a escu-

char y obedecer a Pagano. De allí el conflicto casi violento entre Phenicio y Pagano, que Gilman erróneamente interpreta como consecuencia de una sensibilidad racial y religiosa de conversos y moriscos.[85] Al desdeñar Phenicio la ayuda que el criado le ofrece, porque, según él:

> sería nueva primor
> saber vn pobre pastor
> abrigar mi gran tormento (p. 344),

Pagano rebate, advirtiéndole:

> y mi pobre ofrescimiento
> no lo passéis en burletas
> ... ...
> que suelen las piedras chicas
> mouer las grandes carretas (p. 345).

La fe, hasta sólo un poco de fe, mueve las montañas. En el Nuevo Testamento se asegura que la fe del tamaño de un grano de semilla de mostaza lleva a la salvación; la fe produce maravillas. Las «piedras chicas» que mueven «las grandes carretas» es así otra imagen afortunada y bella del mismo pensamiento. La salvación de Phenicio lleva como requisito una cierta confianza inicial. Note por lo tanto el lector cómo los motivos del *amor*, de la *esperanza* y de la *fe* se introducen en todas estas conversaciones, entretejiéndose y sugiriendo así una obligada interdependencia. En efecto, se hace evidente que en la obra se exaltan principalmente las tres virtudes teologales, si recordamos que *charitas* puede ser sinónimo de *amor* en el Evangelio.[86] La *Jacinta* ofrece así posibilidades de interpretación tanto desde el punto de vista religioso como del sencillamente humano, aunque creemos que Torres Naharro quiere implicar simultáneamente todos los aspectos de la condición humana en su relación con la esperanza.

Jacinto y Precioso, cuya conversión anterior representa la

---

[85] «Retratos de conversos», pp. 31-32.

[86] En la *Revised Standard Version* de la *Epístola de S. Pablo a los Corintios, caridad* se traduce con la palabra *amor*, en el sentido de amor a la humanidad.

lógica transformación gradual y parcial de una visión de la vida en otra y también la parte redimida de la personalidad, vienen a asistir a Pagano en su difícil tarea. Recomiendan al amargado Phenicio que considere bien el atractivo de Divina, quien, de no poder serle benéfica, tampoco lo perjudicará:

> Pues, dexad essa tristeza,
> procurad de os alegrar;
> que de aquella fortaleza
> nos han mandado llamar
> vna dueña tan sin par
> y en virtudes tan entera
> que presumo que aunque quiera
> no nos puede mal tratar (p. 346).

Así, por fin, también el obstinado Phenicio se rinde, empezando a anticipar el encuentro con la noble dama:

> Pues tal bien se nos ofresce,
> gran dicha fué de Phenicio
> venir a verse en seruicio
> d'una que tanto meresce (p. 347).

La esperanza de las cosas buenas tan sólo puede nacer en un corazón bueno y en la conciencia limpia. En efecto, ésta y la esperanza se determinan mutuamente. Por esto, Pagano reiteradamente anima y asegura a los deprimidos peregrinos que, siendo ellos buenos y virtuosos, Divina les dará cordial y generosa acogida:

> sé que a los malos desama
> y a los buenos fauoresce (p. 347).

Todos los pasajes que hemos comentado muestran cómo el criado de Divina actúa de barrera eficaz al desmoronamiento espiritual y a las inclinaciones autodestructivas de los peregrinos, sugiriendo a la vez también una clara alternativa redentora. Teniendo siempre en cuenta asimismo el contexto total de la obra, nos resulta lógico concluir que Pagano representa, simbólicamente, entre varias otras cosas posibles, el *Pensamiento* ponderado y positivo. Las discusiones y las rencillas que ocurren entre él y los peregrinos son así una dramatización simbólica del de-

bate, del conflicto interior entre la razón y las emociones escépticas del hombre. La primera y más importante victoria de aquélla consiste en poner rienda a la carrera impulsiva y descabellada de éstas, que conduce, de manera ineludible, al caos y a la destrucción. Su victoria definitiva ocurre al encauzarse todas las inclinaciones emocionales negativas en dirección opuesta. Este Pensamiento, que se nutre de la sabiduría de la vida y de la seguridad en la rectitud, es sumamente más certero que el que sólo deriva de la cultura intelectual quintaesenciada.[87] Precisamente por esto los peregrinos quedan muy sorprendidos al principio por el atinado razonamiento de Pagano. Jacinto observa a propósito:

> Señora, no puede ser
> que sea quien es Pagano,
> porque no son de villano
> su argüir y responder (p. 359).

Divina explica:

> Nunca vistes tal saber
> para grossero pastor,
> que puede dar que hazer
> a qualquier predicador
> ... ...
> Ponelde qualquier questión
> y algunas dudas dudosas,
> y veréis a todas cosas
> cómo os da buena razón (p. 359).

El Pensamiento sencillo y atinado, en suma, cuando el hombre confía en él, tiene una eficacia incomparable para solucionar los

---

[87] Gillet sugiere que con el nombre *Pagano* el autor quiere significar *rústico*, en base a la definición en Covarrubias: «pagano, a semejança del aldeano, que está como desterrado de la Ciudad» (Vol. III, p. 601). Gilman, siempre de acuerdo con su tesis, dice que el nombre simboliza *un converso rural* («Retratos de conversos», p. 35). En el *Prohemio*, Torres Naharro se describe como *semi-paganus*, es decir, sólo modestamente iniciado en la erudición y en la cultura. (Véase la larga explicación de Gillet, vol. III, pp. 19-20), lo cual respalda nuestra sugerencia de que en la *Jacinta* el autor quiso caracterizar al personaje principalmente desde un punto de vista cultural e intelectual (es decir, Pensamiento basado en la experiencia más que en la erudición) y no social o conómico.

achaques espirituales y emocionales. Sabe desdoblarse, además, en fértil y animadora *Imaginación*. En versos bellos, que el lector querrá recordar, Pagano promete, con gran exaltación, a los peregrinos:

> y sé hazer vna estrella
> que os guíe donde queráis
> ... ...
> Pues a más y más me atreuo:
> con mis gritos papillenos
> hazeros ver mundo nueuo
> y andaros los ojos llenos (pp. 360 y 361).[88]

---

[88] Comenta Gilman:

> Lo que Pagano dice es que, si proclamara a voces (con «gritos papillenos») la verdad sobre la ascendencia de Phenicio, esto sería mandarlo a la hoguera —despacharlo—, como él dice, a un «mundo nuevo». Y la expresión «los ojos llenos» ¿no aludirá a los efectos del humo? Esto explicaría también el hecho de que tal experimento dure «poco rato» («Retratos de conversos», p. 34).

Las promesas de Pagano se hacen a *todos* los peregrinos y no sólo a Phenicio, como lo demuestra la lectura de la escena entera. Así, Gilman debiera ofrecernos, *en base al texto*, una buena razón por qué se amenaza también a Jacinto, «cristiano descendiente de cristianos», con la hoguera, si esto es lo que los versos dicen. ¿Sería algún hereje quizás? Nuestra lectura no revela nada «sospechoso» o criminal en su pasado, como hemos ya dicho.

Pagano promete hacer lo que dice: «Pues a más y más me atreuo». De dónde deduce Gilman el condicional: «si proclamara...», con la implicación de que no va a hacerlo, es para nosotros un misterio. Leídos, pues, los versos debidamente en el sentido gramatical y aceptada la sugerencia de Gilman sobre el «mundo nuevo» y los «ojos llenos», se debe concluir que Pagano, en efecto, está amenazando a los peregrinos con llevarlos a la hoguera. Obviamente, esto estaría en grave contradicción con la previa sugerencia de Gilman de que el morisco Pagano está reuniendo a los fugitivos para conducirlos a la salvación que es Roma.

Todo el pasaje indica la exaltación de Pagano, al contemplar las maravillas que él encubrirá ante los ojos de los peregrinos, en cuyos corazones ya se ha anidado la Esperanza. El verbo *andar*, empleado aquí obviamente como verbo activo, tiene, según nosotros, el significado esencial de *hazer*. El autor lo emplearía para evitar la repetición con el *hazeros* del verso anterior. Así, el verso podría leerse: *hazeros los ojos llenos*, lo cual tiene igual significado que *henchir o llenar el ojo*, definido por el *Diccionario de Autoridades* así: «Phrase con que se da a entender que alguna cosa ha contentado mucho, por parecer perfecta y aventajada en su especie» (Vol. III, p. 29). Presentamos esto sólo a título de *hipótesis*, pero la escena entera la hace

El Pensamiento imaginativo, patrocinado por la Esperanza, vislumbra las maravillas más extraordinarias del mundo. Sin embargo, al contemplarlas con exaltación y entusiasmo excesivos, aquél incurre también en el riesgo muy grave de escindirse de la realidad y de su propia esencia. Por esto, es sugestivo que Divina interrumpa con brusquedad el alarde de Pagano acerca de las muchas cosas milagrosas y mágicas que afirma poder realizar, a veces con patente irreverencia por su ama. He aquí cómo reconviene la dama a su criado:

> Si más te siento salir
> de lo qu'es mi voluntad,
> yo te haré, sin mentir,
> que me mires de verdad
> ... ...
> ¿Y estás burlando de mí?
> ... ...
> que tu me tienes por loca (pp. 361 y 362).

Dirigiéndose después a los peregrinos, Divina les aconseja:

> Caualleros, si mandáis,
> dexalde para quien es,
> y vosotros todos tres
> vn seruicio me hagáis:
> que señores, me digáis
> sin ninguna fantasía
> qué pensamiento lleuáis (p. 362).

---

lógica. ¿Por qué no aceptar el significado literal de *mundo nuevo*? Los peregrinos han vivido en un mundo lóbrego, triste, deprimente. El Pensamiento con la ayuda de la Esperanza, a quien sirve, cambiará esa visión en otra, que, en efecto, representará un mundo nuevo.

También, la lectura que hace Gilman de los versos que siguen a los que hemos comentado nos parece equivocada:

> ... ...
> y andaros los ojos llenos,
> y en poco rato, a lo menos,
> con vna yerua que sé,
> si quijerdes, os haré
> que tiréys dozientos truenos (p. 361).

«En poco rato» se refiere aquí exclusivamente a «si quijerdes... truenos» y no a lo anterior, como sugiere Gilman. Este último es un «experimento» aparte, que se haría con «vna yerua». ¿Qué tiene todo esto que ver con el supuesto *auto da fé*?

El servicio de Pagano, en cuanto se conforma a hacer reconsiderar las varias decisiones y actitudes al desanimado, a consolarle y a plantar semillas de entusiasmo en su corazón, recibe la plena aprobación de Divina:

> En casa te pagaré
> por cuenta de tus bondades (p. 362).

Por otra parte, cuando el criado traspasa arbitrariamente la voluntad de su ama, ésta se lo reprocha con severidad. Parafraseando, diríamos que la esperanza es el caudal más precioso del corazón humano; debe acogérsela, por esto, con alegre y buen ánimo, pero también debe cultivar siempre con prudencia, cuidado y tino, porque en el caso contrario, degenera, con inevitabilidad, en extravío, que implica, a la vez, otro desengaño quizás aún mayor. Aceptada y preciada de manera debida, la esperanza se convierte así en el escudo más formidable de que dispone el hombre contra los achaques de la vida.[89]

---

[89] Todo el pasaje en que Pagano hace sus alardes deja la sensación de una alada exaltación del poder mágico del Pensamiento y de la Imaginación que, en cierto sentido y a momentos, nos acuerda de Ariel. Salvadas las obvias diferencias, también evocamos el maravilloso movimiento, con que se manifiesta el entusiasmado recuerdo y la fantasía en la *Balada de la placeta* de Federico García Lorca:

> Se ha llenado de luces
> mi corazón de seda
> ... ...
> y yo me iré muy lejos,
> más allá de esas sierras,
> más allá de los mares
> cerca de las estrellas
> ... ...

Como hemos dicho, la exagerada exaltación, que puede producirse por el estímulo de la esperanza conlleva también el inevitable peligro de perder de vista los límites razonables que ésta impone. Se llega así a dar en el extravío y en el absurdo, lo cual se ilustra en algunas de las cosas mágicas que Pagano se ilusiona de poder hacer. Esto representa, en efecto, una expectativa *gratuita e irreverente* con respecto a la esperanza, que el autor sugiere ingeniosamente en los versos irreverentes que Pagano pronuncia en presencia de Divina: «haré que tyréis dozientos truenos». Esta expresión grosera es la que por fin colma la paciencia de Divina, pero cabe imaginar que ella reacciona

Al resolverse, por fin, todos los conflictos e incomprensiones entre los personajes, los cuales conjuntamente representan las debilidades, las virtudes y las aspiraciones del autor mismo, se vislumbra en el horizonte el alborear de un futuro sereno y risueño que viene a celebrar el triunfo glorioso de la esperanza humana:

Holgaua Dios aquel día
quando a vos os hizo tal,
de tan precioso metal
qu'el mundo no's merescía.
Mayor bien ser no podía
que tener acá entre nos
vna dama tal qual vos (p. 365).[90]

---

indignada también a algunos otros excesos de Pagano. Claro, es imposible asegurar que éste haya sido el *exacto* pensamiento del autor en estos pasajes, pero el lector sin prejuicio reconocerá que el texto justifica plenamente nuestra interpretación, sin consideraciones extratextuales en la lectura básica y con el apoyo completo de todos los detalles. Con esto queremos indicar otra vez al lector, simultáneamente, el hecho de que en las obras de Torres Naharro no hay elementos superfluos o superficialmente teatrales. Todos ellos son estrictamente funcionales con respecto al tema y tienen así su explicación.

[90] Torres Naharro demuestra también en otras obras su inclinación a la representación alegórica. Por ejemplo:

Mi Pensamiento, señor
... ...
passeando vna mañana,
como quien no se temía,
... ...
salióle Amor al través
con harta descortesía
... ...
Y al triste del Pensamiento
... ...
con vn gran puño de tierra,
... ...
cególe entrambos ojos
... ...
Testigo mi Corazón
qu'estaua en su compañía
etc.
(*Romance IV*, Vol. I, p. 226).

La Jacinta es la última comedia incorporada en la *Propalladia* y este hecho nos parece muy sugestivo, porque parece revelar que a pesar de todos los terribles males que Torres Naharro vio y padeció en su vida y que dramatizó en las comedias anteriores, no abandonó por eso su optimismo y su esperanza con respecto al género humano. Este mensaje quiso comunicarnos a todos, con la misma urgencia con que señaló antes todo lo malo que aquejaba al mundo. Nos parece apropiado citar la siguiente observación de Menéndez Pelayo: «Torres Naharro es humanista por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que ... constituye el principal mérito de la *Comedia Jacinta;* por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho mundo y sufrido muchas tormentas en esta vida».[91]

STANISLAV ZIMIC

[91] *Obras completas,* vol. VII, p. 335.

UNA OBRA INÉDITA DE D. RAMÓN DE LA CRUZ: SU «INTRODUCCIÓN» PARA LA TRAGEDIA «NUMANCIA DESTRUÍDA»

INTRODUCCIÓN A LA «INTRODUCCIÓN» PARA LA TRAGEDIA NUMANCIA DESTRUÍDA

El manuscrito que reproducimos a continuación, la *Introducción* para la tragedia de Ignacio López de Ayala *Numancia destruída,* es autógrafo de Cruz y se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid bajo la signatura 1-184-1-D. La aprobación al final es del siete de febrero de 1778. Hay dos copias bajo la misma signatura. Una es la que reproducimos aquí. La otra lleva fecha del 20 de febrero del mismo año, y tiene muchos cambios, de mano distinta de la de Don Ramón, que intentan adaptar la obra para que sirva de introducción a una pieza musical, posiblemente una zarzuela.

El argumento de nuestra *Introducción* es el que sigue: la Granadina, la Raboso y Garrido no saben qué hacer para diversión, cuando aparece Simón, quien les pregunta si van a la tragedia, a lo que contestan con sarcasmo negativamente. Mas Simón los convence del valor de esta tragedia, siendo sus méritos el ser el autor y el tema españoles y ser un caso nuevo y ejemplar. Convencidos los tres, deciden ir a verla y así lo hacen.

La importancia de la introducción dramática como género literario, y de esta *Introducción* para la *Numancia destruída* en particular, ya fueron notadas por McClelland:

> When Leandro Moratín was praised by posterity for what it took to be his original and ingenious idea of wheediling spectators of *La comedia nueva* into believing that their natural taste was good and that the unliterary Don Eleuterio's *El gran cerco de Viena* could not dazzle them with its vulgar glamour, he was merely following, perhaps a little stuffily at that, a very long tradition of spectator-suggestion put over constantly by the *introducciones.* A less priggish and more amusing example than *La comedia nueva* is Ramón de la Cruz's *Introducción* for López de Ayala's *Numancia destruída* in 1778.[1]

Cotarelo, en su estudio sobre Ramón de la Cruz y sus obras, reproduce tres pasajes de la introducción que nos ocupa y comenta a propósito de ella:

> A veces la circunstancia de representar tal o cual obra le daba también al poeta el asunto de su sainete, como hizo en la *Introducción* para la tragedia *Numancia destruída,* de su amigo D. Ignacio López de Ayala, estrenada con éxito en el teatro de la Cruz el 8 de Febrero de 1778. En este prólogo halló D. Ramón el medio de sin renunciar a su sistema dramático, celebrar una obra de corte clásico.[2]

En efecto, Ramón de la Cruz aprovecha la oportunidad para defender desde la trinchera del sainete, la tragedia neoclásica española de tema nacional.

R. P. Sebold, en su reciente edición de *Numancia destruída,*[3] defiende el valor dramático de esta tragedia neoclásica, y la analiza teniendo en cuenta la perspectiva de los valores estéticos neoclásicos. Al sacar a luz esta *Introducción* a la tragedia de Ayala esperamos poder ampliar la perspectiva de una obra importante de una interesante época en la historia del teatro español, al mismo tiempo que dar a conocer una valiosa pieza dramática de la época.

Como es sabido, Ramón de la Cruz acostumbraba usar en sus acotaciones los nombres de los actores y el papel que se les

---

[1] I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos,* 1750-1808 (Liverpool: Liverpool University Press, 1970), vol I, pág. 29.

[2] Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras, ensayo biográfico y biobliográfico* (Madrid: José Perales y Martínez, 1899), pág. 176.

[3] Salamanca: Anaya, 1971.

designaba. Los nombres de las *Personas* que van a continuación corresponden, por lo tanto, a los de los actores que representaron la obra. Para noticias de cada uno de estos actores, cuyos nombres de pila y apellidos aparecen entre paréntesis, véase el Apéndice VII de Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras.*

GARRIDO (Miguel Garrido)
GRANADINA (María de la Chica, la Granadina)
RABOSO (Mariana Raboso)
SIMÓN (Simón Fuentes)

Para facilitar la lectura del texto hemos introducido algunas modificaciones. Se ha modernizado la ortografía (por ej., *sainete* en vez *saynete*) y la puntuación.

EDWARD COUGHLIN
FERNANDO JIMÉNEZ
BEATRIZ JIMÉNEZ

INTRODUCCIÓN PARA LA NUMANCIA DESTRUÍDA.

Para la compañía de Cruz (Manuel Martínez).

Calle pública.

Salen Granadina y Raboso de mantillas y basquiñas, bizarras, y Garrido de majo, decente.

Garrido. Acabad de resolver
donde vamos con los cuerpos.

Granadina. Una tarde que nos toca
aprovecharla en paseo,
si os parece.

Raboso. Yo iré a donde
determinéis; pero creo
que en el campo habrá mal piso
y mucha humedad.

Garrido. Pues eso
ustedes sabrán si puede
hacerlas, y no provecho,
que a mí igualmente me prueban
todos los cuatro elementos.

Granadina. Guía tú donde quisieses,
ya que la dicha tenemos
sin ejemplar esta tarde
de llevarte por cortejo.

Garrido. Esa dicha, como no
me cueste mucho dinero,
o juntas o separadas
la tendréis en todos tiempos.

Raboso. ¿Vamos a tomar café?

Garrido. Mejor será ya que entremos
en la fonda a merendar.

Granadina. Miguel, ¿estás en tu acuerdo?
A más de las dos, ¡y cuánto
aún estábamos comiendo
las dos!, ¿y a las tres y media
quieres merendar?

Raboso. Aún siento
yo la comida en la boca.

Garrido. Pues yo, amigas, como tengo
poco y malo que comer,
brevemente lo digiero
y a la media hora ya estoy
para merendar dispuesto.

Granadina. Entretengamos la tarde
por ahí, y merendaremos
después.

Garrido. Lo que ustedes quieran,
que hace días que deseo

gastar a mi gusto una onza
de oro que en la bolsa llevo 40
para un caso de honra, y éste
merece que la troquemos.

Las dos. ¡Viva Garrido!

(*Sale Simón*).

Simón. ¡Compadre!
Amigas, ¿adónde bueno?

Granadina. Vamos a dar una vuelta 45
por ahí, y en anocheciendo
a merendar, que Garrido
nos convida.

Simón. ¡Qué opulento
estás, hombre!

Garrido. A ningún hijo
de Madrid faltó dinero 50
jamás para galantear
a las mozas, para el juego
de trucos,[1] botillería,[2]
comedias y peluquero.

Simón. ¡Quién fuera hijo de Madrid! 55

Garrido. Es verdad que no crecemos
mucho; mas somos gigantes
de palabra y pensamiento.

Simón. ¿Y no vais a la tragedia?

Garrido. Calla, Simón, y mudemos 60
de conversación.

Simón. ¿Por qué?

Garrido. Pues aunque se hubiera vuelto
el juicio a la compañía,
y a nuestro autor el primero,

---

[1] *Juego de trucos*: forma antigua del juego de billar (Dicc. M. Moliner).

[2] *Botillería*: casa o tienda a manera de café, donde se hacen y venden bebidas heladas o refrescos (D. R. A. E.).

¿se hiciera tal disparate? 65
Funciones que en todos tiempos
si el público las traga,
las traga a trágala perro,
¿se le presenta a la entrada
de un carnaval? Yo no quiero 70
verla, ni oírla; a las seis
los tres nos acercaremos
a la calle de la Cruz,
sin entrar al coliseo
hasta la hora del sainete. 75

Granadina. Y puede ser que no entremos,
porque a esas horas quizás
le habrán dejado desierto.

Simón. ¿Quién?

Los tres. El público.

Simón. Bien puede
suceder; mas yo no espero 80
esa desgracia, porque
el autor y el argumento
merecen más indulgencia
de un público tan discreto.
¿La has leído?

Garrido. ¿Yo tragedias? 85
Me basta con las que veo
repetidas en mi casa
y en las de mis compañeros.

Simón. ¿Y vosotras?

Raboso. No, señor.
Somos muy poco sujetos 90
nosotras para lo heroico.

Granadina. Somos del bando plebeyo
nosotras; pero no importa;
que una vez que me metieron
en esa clase de hipar, 95
de gemir y de hacer gestos,
me quedó una perlesía
que me duró mes y medio.

Simón. Hablemos de veras; esta
tragedia tiene muy serios 100
motivos para esperar
que la admita bien el pueblo.

Garrido. (*Burlándose*).
¿Pues qué méritos tiene ésa
más que otras?

Simón. Es el primero
ser el autor español, 105
que ha empleado su talento,
no en traducciones de casos
de la historia de los griegos,
los persas o los egipcios,
sino en el más estupendo,
el más prodigioso, el más
glorioso que para ejemplo
del valor de España cita
la memoria de los tiempos.
El segundo es ser un caso 115
en el teatro tan nuevo,
y en las historias de España
tan constante y verdadero,
que nadie podrá dudarle;
y muy pocos podrán verlo 120
sin admiración y llanto,
al ver en aquellos tiempos
cómo eran los españoles,
y cómo somos en éstos.
(*Serio*). *Numancia destruída* siempre 125
dará más honor al suelo
español, que todas cuantas
ciudades, cuantos soberbios
edificios adornaron
y adornan hoy este reino. 130
Los valientes numantinos,
pobres, desnudos, hambrientos
y fatigados, serán
esta tarde el más severo
juez del fausto[3] y las delicias 135
que todos apetecemos

[3] *Fausto*: lujo extraordinario (D. R. A. E.)

a poca costa. Y, en fin,
cuando por algún defecto
desagrade al auditorio
la función que le ofrecemos 140
aquí, no podrá dejar
de celebrar a lo menos
tres cosas: en el autor
lo original del empeño,
en la obra las noticias, 145
y en nosotros el esfuerzo.

Garrido. Hombre, lo has dicho de modo
que me has erizado el pelo
y me has dejado temblando.

Granadina. Yo, si hubiera un aposento[4] 150
desocupado me iba
a ver ese fenómeno.

Raboso. Yo, aunque sea a la cazuela,[5]
he de ir, porque me muero
por novedades.

Garrido. A mí 155
juzgo que los mosqueteros[6]
me darán lugar adonde
poner los pies. Mas te advierto
que soy un camaleón
que de su aire me mantengo. 160
Si la tragedia les pasma,
¡me quedaré como un hielo!
Si se ríen, me reiré.
Si lloran, haré pucheros.
Si os aplauden, quedarán 165
mis manos como un pimiento.
Pero si por la contraria,
decretan un palmoteo
de moda, yo he de seguirlos,
porque con quien vengo, vengo; 170

---

[4] *Aposento*: cada una de las piezas pequeñas de los antiguos teatros, equivalentes a las que ahora se llaman palcos (D. R. A. E.).

[5] *Cazuela*: sitio del teatro a que sólo podían asistir mujeres (D. R. A. E.).

[6] *Mosqueteros*: En los antiguos corrales de comedias, los que la veían de pie desde la parte posterior del patio (D. R. A. E.).

y estaré dale que dale
hasta que os entréis adentro
todos, se apaguen las luces,
y se cierre el coliseo.

Simón. A trueque de que veáis
la función, yo me convengo
a pagarte a ti la entrada
y a vosotras aposento
si lo hay.

Garrido. Si no, mañana
quizá podrán escogerlo
a gusto.

Raboso. ¿Qué determinas
por fin, Mariquita?

Granadina. Esto
de ser el caso español
me ha tentado; lo confieso.

Garrido. ¿Hace majo en el sainete?

Simón. ¿Majo? También el ingenio
que lo ha escrito ha ido buscando
un caso entre blanco y negro,
quizá porque ha discurrido
que después de haber expuesto
un ejemplo tan ilustre
de las virtudes y alientos
de nuestros antepasados,
no era bien dar otro ejemplo
de las costumbres modernas
y de los vicios del pueblo.[7]

Granadina. En fin, allá se verá.

Raboso. Quiera Dios que no apestemos.

Simón. Los tres cuartos. Yo, aunque no
salgo hasta el acto tercero
voy a prevenirme.

---

[7] Versos 185-196 se refieren al sainete *La cesta del barquillero*, según nos informa Cotarelo en su mencionado estudio (pág. 306).

Granadina. Vamos
todos allá.

Raboso. ¡Qué silencio
había en el patio!

Granadina. Ojalá
que es señal que está contento.

Raboso. Dios lo quiera.

Simón. Y quiera Dios 205
que corresponda al esmero
de nuestra parte . . .

Los cuatro. La dicha
de que a servir acertemos. 208

Madrid, 7 de febrero de 1778.
Apruébese y represéntese.
Armona

LA POLÉMICA ENTRE IGNACIO DE LUZÁN Y EL «DIARIO DE LOS LITERATOS DE ESPAÑA»

La reseña que hizo el *Diario de los Literatos* de *La Poética* de Ignacio de Luzán dio lugar a una polémica entre este autor y el Bibliotecario real don Juan de Iriarte, que se encargó de la parte crítica.[1] La controversia estuvo motivada por los distintos puntos de vista que los dos eruditos tenían sobre el *Arte Nuevo* de Lope de Vega, la poesía culterana de Góngora, las comedias en prosa, la tragicomedia y la unidad de tiempo.

Aunque Juan de Iriarte reconocía «las flores de elogios» que, dedicadas a los más célebres poetas españoles, se encontraban en *La Poética*, lamentaba que a veces fueran entretejidas «con las espinas de una rigurosa y algo apasionada crítica, la que principalmente se manifiesta contra Lope de Vega y Góngora».[2]

---

[1] IV, I, 1-113. El extracto estuvo a cargo de Juan Martínez Salafranca (M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, ENOC, XXXV, p. 234), diarista que tenemos que dejar al margen de la polémica, porque el preceptista no contestó al único reparo que hizo a *La Poética*: «En quanto á los *Autos Sacramentales*, si bien es este un genero de Drama, que mereciera especial examen, por ser un Sagrado en donde nuestros Comicos Españoles, sin temer la Justicia de las leyes poeticas, se han atrevido á los mayores excessos: unicamente nota el señor D. Ignacio, que es una especie de Poesia Dramatica, solo conocida en España, la qual por ser pura alegoria, está libre de la mayor parte de las reglas de la Tragedia» (p. 62).

[2] No he podido manejar la primera edición de 1737 para el estudio de la polémica; he utilizado la edición de Luigi di Filippo (Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1956, 2 tomos). Prescindo de la segunda edición de *La Poética* (1789), porque las variantes que en ella se encuentran no fueron hechas por Luzán, sino por Eugenio Llaguno

No le faltaba razón; Ignacio de Luzán hace grandes elogios de las letras españolas anteriores al siglo XVII, y sus juicios sobre los poetas dramáticos de ese siglo, incluído Lope, y de algunos que escriben a principios del XVIII, son más favorables que críticos; pero aun estos últimos son siempre sensatos y van acompañados por razonamientos que, en la mayoría de los casos, puede aceptar la crítica moderna. El preceptista aragonés sólo abandona su moderación cuando trata del Lope autor del *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo* y de la poesía del barroco, pronunciando juicios durísimos contra Góngora, principalmente, y sus imitadores. Luzán, de la poesía del siglo XVII, sólo respeta la de Luis de Ulloa y «algún otro», que no nombra.

En la aprobación de *La Poética*, fray Miguel Navarro manifiesta serios temores por la acogida que le dispensarán los partidarios de Lope de Vega, Calderón y Solís cuando los vean censurados al principio; pero, sorprendentemente, les ruega «que contengan o suspendan el disgusto, si le padecieren, hasta leer los singulares elogios con que ensalza a esos y a otros cómicos españoles».

Fray Manuel Gallinero, el censor, defiende de las críticas extranjeras a los mismos dramaturgos, aunque, en parte, las encuentra justificables en Lope de Vega:

> Sin embargo de que nuestros poetas españoles han desempeñado con la práctica toda la pefección a que conducen las reglas de la teórica, la crítica emulación de las naciones condena sus obras por poco ajustadas al arte, siendo tan rígida su censura, especialmente contra las comedias, que las trata como despreciable objeto de su crítica y su risa, sin perdonar la injusta severidad a un Lope de Vega, a un Solís, ni a un inimitable Calderón. En cuanto al primero, pudiera ser la censura más tolerable, a no ser la risa y el desprecio del todo insufrible, porque este autor, condescendiendo con la ignorancia del vulgo, se vio precisado a escribir en otro método, desviándose alguna vez de los preceptos del arte, por acomodarse al gusto de los pocos inteligentes, como el mismo poeta declara en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

---

y Amírola (Gabriela Makowiecka, *Luzán y su poética* [Barcelona, Ensayos Planeta, 1973], 151-238).

Tanto la aprobación como la censura reflejan con bastante exactitud la postura de Luzán respecto al teatro español. En *La Poética* critica: 1.°) Las costumbres dañosas al público, porque todos los galanes están falsamente enamorados y las damas olvidan su recato para arrojarse a toda suerte de aventuras galantes; 2.°) El caso omiso que se hace de las tres unidades; 3.°) La falta de verosimilitud en la fábula de algunas comedias; 4.°) El número excesivo de personajes en los dramas; 5.°) La forma de expresarse los personajes, que en medio de sus pasiones, celos, enojos y desgracias, se expresan en general con tantas sutilezas y un estilo tan culto, que hace imposible que se tomen por reales sus sentimientos, y 6.°) El abuso y ostentación de sentencias morales y «noticias eruditas». Pero si Luzán censura, tampoco es parco en alabar los aciertos de los dramaturgos españoles; en la cita que sigue encontramos reunidas las «flores de elogios» y los nombres de los autores que las reciben a lo largo de *La Poética*:

> En todos hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas y dignos de admiración; y añado que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el *carácter* de algunas personas; en Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante; y especialmente me parece digna de mucho encomio la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprehender y mucho que admirar y elogiar: tales son las comedias *Primero soy yo, Dar tiempo al tiempo, Dicha y desdicha del nombre, Cual es mayor perfección, De una cosa dos efectos, No hay burlas con el amor, Los empeños de un acaso* y otras. Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancia y nobleza de su estilo; ha escrito algunas comedias, dignos partos de tan elevado y culto ingenio, como *La gitanilla de Madrid, El Alcázar del secreto, Un bobo hace ciento;* merecen también aplauso algunas de Moreto, y especialmente *El desdén por* [*sic*] *el desdén.* Porque la buena crítica (como enseña Horacio) no ha de llevarlo todo con tanto rigor, ni con tan escrupulosa nimiedad, que repare en algunas faltas pequeñas, cuando lo demás de una obra es bueno: *ubi plura nitent in carmine non ego paucis offendar maculis. El hechizado por la fuerza,* de don Antonio de Zamora es una de las

> comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática, siéndolo asimismo, con poca diferencia, *El castigo de la miseria,* del mismo autor. También don Francisco de Candamo es digno acreedor de los elogios y de la estimación, con que ya el público ha recibido sus obras, por su ingenio, su elegante estilo, sus noticias no vulgares y por el cuidado grande que manifestó en la verosimilitud, decoro y propiedad de los lances y de las personas. Finalmente, don Josef de Cañizares, tomando como prudente acuerdo una derota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron, ha escrito muchas dignas de singular aplauso. En *El dómine Lucas,* en *El músico por amor* y en otras, he visto, con particular gusto, costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de la comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no (como comunmente se ve practicado en las comedias de otros autores) en los dichos de los criados, circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos (I, 124-125).

Luzán cree que si Lope, Calderón y Solís hubieran unido a sus elevadas cualidades el estudio y aplicación de las reglas poéticas y no hubieran pretendido que sólo su «ingenio» bastaba para acertar en todo, España habría tenido comedias tan bien escritas que «serían la envidia y admiración de todas las naciones, cuando ahora son el objeto de sus críticas y de su risa». El autor de *La Poética* añade que sólo dos españoles, Juan Antonio González de Salas y Francisco Cascales:

> ...sé que hallan escrito con algún fundamento de los preceptos poéticos y de la tragedia, siguiendo en todo y comentando la *Poética* de Aristteles; de otros españoles no he visto tratado alguno, ni sé que lo haya con la perfección que se requiere. El *Arte Nuevo,* que escribió Lope de Vega para apoyar la novedad de sus comedias, es tal, que no lo juzgaron digno de la compañía de las demás obras del mismo autor cuando se imprimieron todas juntas. Fuera de que mal puede suplir la falta de semejantes tratados un libro, cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas de Aristóteles, que han sido siempre la norma más venerada de todos los buenos poetas (I, 34).

Considera al Fénix el principal causante de que la poesía dramática perdiera en la lengua española «su natural belleza y majestad»:

> Lope de Vega (a quien nadie puede con razón negar las alabanzas debidas a las raras prendas de que le adornó naturaleza, a su feliz y vasto ingenio, a su natural facilidad y a otras

> muchas circunstancias que se admiran en sus poesías y se admirarían aun mucho más, si hubiera querido arreglarlas a los preceptos del arte) inventó no sé qué nuevo sistema, o arte de comedias, contra las reglas de los mejores maestros, y el vulgo, llevado de una y otra novedad, que es su mayor añagaza, acostumbró sus oídos, su discurso y sus aplausos a lo irregular y a lo extravagente (I, 45).

Juan de Iriarte iniciaba la reseña de *La Poética* con unas palabras de bienvenida en las que reconocía la necesidad que el país tenía de una «entera y cabal poética»:

> Haviendose propagado tanto en estos Reynos las Colonias del Parnaso, y hallándose la poderosa nación de los Poetas en la pacífica possessión de su natural libertad, sin reconocer mas leyes que los dictamenes de su fantasia, ó los antojos del gusto dominante en cada siglo: parecía tan precisa como acertada providencia, que se formase un cuerpo bien ordenado de sabias y justas leyes, para contener los sediciosos animos de tan imperiosa República, é introducir en su govierno la mas sana, y prudente politica. A la verdad no han faltado en diversos tiempos zelosos Legisladores, como el *Pinciano, Lope de Vega, Cascales, Carvallo, Pellicer, Salas,* y otros, que han publicado varias Ordenanzas, y Estatutos dirigidos á este fin; pero fuera de que en algunos de estos se echa menos el rigor, y severidad proporcionada á los abusos, y desórdenes de aquel estado, ninguno de estos ha llegado á su buen govierno. Por lo que hasta ahora se deseaba una obra que fuera una aspecie de Codigo Poetico, cuya falta ha procurado finalmente suplir el señor D. Ignacio de Luzán, con la nueva Poetica que publica (IV, I, 1-3).

Si Lope de Vega es citado aquí entre los «celosos legisladores», no debe extrañarnos que Iriarte impugne la interpretación que Luzán hace del *Arte Nuevo*. El diarista niega que Lope escribiera para acreditar la novedad de sus comedias: muy al contrario, dice, en varios lugares se alaban las reglas de los antiguos y sus obras, y se desprecian los autores contemporáneos. Para ilustrar su teoría cita los siguientes versos:

> [40] Y quando he de escrivir una Comedia,
> Encierro los preceptos con seis llaves:
> Saco á Terencio, y Plauto de mi estudio,
> Para que no me dén voces, que suele
> Dár gritos la verdad en libros muchos.
>
> [133] Porque veais que me pedis que escriva
> Arte de hacer Comedias en España,
> Donde quanto se escrive es contra Arte,

Y que decir, como se harán agora
Contra el antiguo que en razón se funda,
Es pedir parecer á mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice.

[140] Que el ignorante vulgo contradice.

[362] Mas ninguno de todos llamar puedo,
Mas barbaro que yo, pues contra el Arte
Me atrevo á dár preceptos, y me dexo
Llevar de la vulgar corriente, adonde
Me llaman ignorante Italia, y Francia (IV, I, 81).

El Bibliotecario no pone en duda que en el *Arte Nuevo* se explican las propiedades y requisitos de la verdadera comedia según la doctrina de Aristóteles; Lope, «al paso que refiere los preceptos ajustados a la novedad dramática de su siglo, acuerda y contrapone casi siempre las más sanas máximas del arte de los mejores maestros». Iriarte percibe en todo admiración por las reglas antiguas y desdén por el uso de los modernos. Los versos en que Lope parece preferir el uso moderno, por ejemplo:

[157] Elijase el sugeto, y no se mire
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes (p. 82),

no son sino «elegantes rasgos de ingenioso despejo y bizarría con que monejó un asunto académico» o razonamientos falsos con que quiso «dorar el error del vulgo». Lope nunca dice que sus comedias sean buenas en sí, sino respecto al vulgo a quien se ve forzado a complacer:

[45] Y escrivo por el arte que inventaron
Los que el vulgo aplauso pretendieron:
Porque como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto (p. 83).

Para el diarista no ofrece dudas de que al Fénix le era forzoso complacer al público, porque éste, con sus silbidos y aplausos, podía decidir el éxito o el fracaso de una comedia. Le recuerda a Luzán que los poetas de aquel tiempo se vieron obligados a buscar la amistad y el favor «de cierto zapatero, llamado Sánchez, caudillo de los *mosqueteros* y formidable juez de los corrales». Como argumento final, esgrime los versos del *Arte Nuevo* en que

su autor se excusa, diciendo que escribe por mandato de la Academia Matritense:

[1] Mandame, ingenios nobles, flor de España
Que un Arte de Comedias os escriva,
[10] Que al estilo del vulgo se reciba.
[147] Si pedís parecer de las que agora
Están en possessión, y que es forzoso,
Que el vulgo con sus leyes establezca
[150] La vil Chimera de este monstruo Cómico,
Diré el que tengo, y perdonad, pues debo
Obedecer á quien mandarme puede (p. 85).

Juan de Iriarte concluye que si se presta atención a las expresiones y al sentido del *Arte Nuevo* se ve claramente que Lope no quiso establecer preceptos y reglas para apoyar sus comedias; su única intención fue censurar la irregularidad y la extravagancia que reinaba en el teatro de su tiempo y «su obra, en realidad, más es *Arte Nuevo* de criticar comedias que de hacerlas». Finalmente, desautoriza todas las críticas que Luzán hace a Lope por no respetar las reglas de los antiguos, afirmando que carecen de valor, porque los ejemplos que cita no están sacados de las seis comedias famosas:

[370] Porque fuera de seis, las demás todas
Pecaron contra el Arte gravemente (p. 86).

Ninguno de estos argumentos convenció a Luzán, que contestó con un *Discurso apologético*[3] en el que mantenía todo lo dicho en *La Poética* y justificaba sus críticas a Lope:

> ...porque ocupando [este autor] *el primero sin disputa por otras obras* uno de los mejores lugares de nuestro Parnaso, no era de cordura dexar de prevenir a los Lectores los defectos de su Arte y sus Comedias, con el riesgo de que se encontrassen á estas obras, como á modelos de un celebrado Maestro (p. 26).[4]

---

[3] *Discurso apologético de Don Iñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre la Poética de Don Ignacio de Luzán* (Pamplona, 1740). Iñigo de Lanuza es pseudónimo de Luzán.

[4] El subrayado es mío.

Tampoco aceptaba los razonamientos de Iriarte, porque:

> Si Lope escribio tantas comedias y solo seis según las reglas de Aristóteles, no es fuerte la presumpcion que resulta, de que haya escrito el Arte Nuevo, para apoyar sus novecientas, o mil comedias, pues las seis yá estaban bastantemente apoyadas en las reglas de Aristóteles, y en la comun aprobacion que estas reglas tienen. No es natural que haviendo Lope escrito tantas Comedias por las reglas de su *Arte Nuevo*; y aviendo escrito el *Arte Nuevo* por el modelo y exemplar de tantas Comedias suyas; no es natural, digo, que su Arte, y sus Comedias se den la mano, y los preceptos del uno y ejemplos practicos de las otras reciprocamente se apoyan, y se sostengan? (32-33).

El erudito aragonés, después de lamentar que «un hombre de las prendas y calidades de Lope» se hubiera dejado llevar de la corriente vulgar y «pretendido dorar el error del vulgo», confesaba con mucha ingenuidad no haber visto ninguna de las seis comedias, pues no habría silenciado sus virtudes si las hubiese conocido. Lanuza terminaba negando que las críticas del Sr. Luzán fueran apasionadas, porque alabó mucho a este autor, limitando sus censuras al *Arte Nuevo* y las comedias que escribió en perjuicio de las costumbres.

Las protestas de Luzán eran bastante justas. En Lope había criticado severamente los malos ejemplos que ofrecían al público algunas de sus comedias[5] y la doctrina del *Arte Nuevo;*

---

[5] Al tratar del carácter de los personajes, Luzán había señalado lo poco provechosas que eran al público las costumbres de algunas comedias de Lope: «¿Qué concepto podemos creer que habrá formado de la perfección de un príncipe el pueblo español, cuando habrá asistido a la representación de la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega Carpio? No me parece que se puede imaginar idea de príncipe más baja ni más indigna de la que allá se propone en la persona del príncipe don Juan, que da principio a sus perfecciones y hazañas con un homicidio que comete rondando de noche, a fuer del matón más plebeyo y haciendo de vil tercero y cómplice en los amores de un criado suyo. No menos errada idea de amistad habrá dejado impresa en el auditorio la comedia *Amigo hasta la muerte,* del mismo Lope, donde don Sancho mata a Federico, hermano de su amigo don Bernardo, y entrambos amigos cometen mil yerros contrarios a la razón y a la verdadera amistad. ¿Qué diremos del *Arenal de Sevilla,* y de *El acero de Madrid,* comedias del mismo autor? En la primera, las costumbres de Laura y Lucinda, en la segunda las de Belisa (que

pero le admiraba, como hacían todos sus contemporáneos, incluso sus detractores, por su fecundidad, la facilidad de su estilo y la belleza de su poesía.[6] De haber sido las críticas del preceptista a Lope tan «apasionadas», Iriarte no se habría limitado sólo a impugnar su interpretación del *Arte Nuevo*, que, al fin y al cabo, en nada se apartaba de la corriente en la época, que sólo veía en esta obra aquello de que las comedias

> ...como las paga el vulgo, es
> justo hablarle en necio para darle gusto.[7]

El diarista no debió ver en *La Poética* nada ofensivo al célebre poeta (o nada con lo que él no estuviera de acuerdo), porque su crítica sólo consistió en proponer una distinta interpretación del *Arte Nuevo*; sin embargo, tampoco él comprendió esta obra, pues si Luzán pretendía que Lope sólo buscaba autorizar sus comedias, lo cual era erróneo, no era menos falso que quisiera criticar las comedias de su tiempo. Iriarte, no obstante, notó con acierto que el Fénix escribió por mandato de alguien al que no podía desobedecer, y también tuvo razón al decir que Lope sentía admiración por el arte de los antiguos; quizás todavía podríamos añadir en su favor que vio la picardía que escondía el *Arte Nuevo*, aunque no adivinara por dónde iban los derroteros del humor de su autor.[8]

---

no se suponen rameras) y el feliz éxito que logran sus desenvolturas y tropelías, son en verdad ejemplos poco provechosos para las costumbres» (II, 84-85). Aunque notara algunos defectos más en el teatro de Lope, eran muy pocos y no les concedió gran importancia (p. e., el número excesivo de personajes en algunas de sus comedias (II, 101). De su poesía lírica sólo criticó cuatro metáforas (I, 187-190).

6 Para su popularidad ver el trabajo de Joaquín de Entrambasaguas, *La valoración de Lope de Vega en Feijoo y su época*, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 4 (Oviedo, 1956).

7 José F. Montesinos, «La paradoja del *Arte Nuevo*», *Revista de Occidente* (Febrero 1964), 302-330.

8 R. Menéndez Pidal, *De Cervante y Lope de Vega* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943), 67-138. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio de Juana de José Prades (Madrid, CSIC, 1971), 1-274.

La alusión de Juan de Iriarte a las famosas seis comedias, y la sinceridad con que contestó Luzán, es una muestra de la seriedad con que el siglo XVIII tomó los versos de Lope:

> [370] ...porque, fuera de seis, las demás todas
> pecaron contra el arte gravemente,

y que motivaron una intensa búsqueda, que llevaría a *El Censor* a pregonarlas burlonamente:

> Item: las seis comedias arregladas de Lope de Vega Carpio, que nadie ha visto hasta ahora. Quien las hubiera encontrado acuda con ellas al colector del Teatro Español; pues aunque no parecen pertenecer sino a los herederos del señor Lope, es no obstante muy justo se le entreguen a fin de que acabe de persuadir a su nación, que es imposible que agraden las comedias arregladas (artículo LXXIX).[9]

Lope no quiso «dorar el error del vulgo», como pretendió el diarista y aceptó Luzán, porque estaba convencido de que la verdad del teatro de su siglo estaba precisamente en el nuevo arte que él practicaba, su arte[10]; quizás pecó, si es que hubo pecado, por haber querido dar gusto al público, pero se le puede absolver, porque sólo cumplió con lo que creyó justo. Luzán hizo mal en criticar al Fénix por «dar gusto», porque él mismo, según cuenta su hijo Juan Ignacio, también incurrió en este pecado al escribir, en 1742, sólo cinco años después de publicarse *La Poética,* una comedia titulada *La virtud coronada,* en la que faltó a los cánones clásicos por «dar gusto» al público:

> En esta comedia, sin duda por condescender al gusto de los que habían de ejecutarla, no observó las reglas del arte con aquella exactitud que se había [de] esperar de quien las había enseñado y defendido con tanta inteligencia y constancia.[11]

---

9 *El Censor* alude irónicamente a Vicente García de la Huerta y sus diecisiete volúmenes (1785-1786). Agustín Montiano y Luyando afirmó que las seis comedias escritas «según arte» eran: *El Duque de Viseo, Roma abrasada, La bella Aurora, El castigo sin venganza, La inocente sangre* y *El marido más infiel* (*Discurso sobre las tragedias españolas* [Madrid, 1750], p. 50).

10 R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 83.

11 Juan Ignacio de Luzán, «Memorias de la vida de don Ignacio

Sin lugar a dudas, Ignacio de Luzán dejó caer todo el rigor de su crítica sobre la poesía culterana de Góngora, a quien acusó de haber sido el principal causante de que la poesía lírica española hubiera perdido «su natural belleza y majestad»:

> Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desarreglada, y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad de su estilo, que en todas sus obras (excepto los romances y alguna otra composición, que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras) es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer de el todo nueva y extraña para nuestro idioma (I, 45).

Su poesía pecaba contra los principios generales de la belleza (variedad, unidad, regularidad, orden y proporción), que aplicados a la obra poética hermoseaban la verdad, que era su fundamento. La falsedad, para Luzán, ostenta siempre la fealdad, y la obscuridad se opone a que la verdad muestre toda su belleza:

> ...frustrando todos los buenos efectos que puede producir en nuestros ánimos las circunstancias de lo grande, de lo nuevo y de lo vario. En las *Soledades* de Góngora habrá sin duda muchas verdades o muchos conceptos verdaderos que tendrán todas estas circunstancias, pero ¿quién podrá desemboscar de tan enmarañadas cláusulas alguna verdad o algún concepto que llene la curiosidad concebida? (I, 121).

Aunque aprueba el uso de la metáfora en poesía, porque cuando proporcionadas y juiciosas la agracian, recomienda mucho tiento, porque «otro tanto la afean y deslucen usadas sin regla ni moderación». Como ajemplo de desproporción y extravagancia pone a Góngora:

> Don Luis de Góngora, cuyos versos están llenos de tales excesos, alabando la grandeza y dilatación de Madrid en un soneto dice:
>
> Que a su menor inundación de casas
> ni aun los campos del Tajo están seguros.

---

de Luzán», en *Poetas líricos del siglo XVIII,* edición y estudio del Marqués de Valmar [BAE, 61], p. 102.

> Siendo tan diversas y desemejantes en efectos, en circunstancias, en movimiento, en figura, en fin, y en causas la inundación de un río y la dilatación de una ciudad, no es dable que un juicio arreglado y prudente apruebe a la fantasía semejante translación. Aun más extravagante es otra del mismo Góngora en otro soneto donde dice:
>
> Hilaré tu memoria entre las gentes.
>
> No sé qué justa proporción pudo descubrir este poeta entre *hilar* y celebrar la memoria de un sujeto. Su fantasía desarreglada, habiendo empezado la metáfora o alegoría de *gusano,* sobre el equívoco del apellido de *Mora,* quiso continuar la metáfora sin atender a la desproporción e impropiedad, y, buscando aplauso en la extravagancia y novedad de la locución, dijo: *Hilaré tu memoria,* en vez de *cantaré* o *celebraré,* etc. (I, 180).

Para mostrar mejor la «fantasía desordenada» de este poeta, Luzán analiza uno de sus sonetos, «Para la cuarta parte del *Pontifical* del Doctor Babia»:

Este que Babia al mundo hoy ha ofrecido
poema, si no a números atado,
de la disposición antes limado,
y de la erudición después lamido,

5 historia es culta, cuyo encanecido
estilo, si no métrico, peinado,
tres ya pilotos del bajel sagrado
hurta al tiempo, y redime del olvido.

Pluma, pues, que claveros celestiales
10 eterniza en los bronces de su historia,
llave es de los tiempos, y no pluma.

Ella a sus nombres puertas inmortales
abre, no de caduca, no, memoria,
que sombras sella en túmulos de espuma.[12]

En los cuartetos de este soneto encuentra extravagantes la paranomasia de *limado* y *lamido,* que se llame *poema* a una *historia,* y *poema lamido de la erudición,* y que se diga *estilo encanecido y peinado,* lo cual «se mete a ladrón de pilotos» (alusión al *hurta* del v. 8 y a los *pilotos del bajel sagrado* del v. 7). Las

---

[12] Es el 232 de las *Obras poéticas de Luis de Góngora,* edición de R. Foulché-Delbosc, 3 tomos (New York, 1921), II, p. 5.

críticas de Luzán adquieren mayor dureza al comentar los tercetos:

> Llamar *claveros celestiales* a los Papas, *bronces* a los escritos de una historia, y *llave de los tiempos* a la pluma, son también excesos de una fantasía que delira sin miramiento ni acuerdo. Pero especialmente los *bronces de la historia* son insufribles. Horacio dijo que había levantado con sus versos un padrón a su fama más duradero que el bronce: *Exegi monumentum aere perennius,* de donde quizás nuestro poeta tomó su metáfora, pero con poco acierto, porque Horacio solamente compara sus versos al bronce en la duración. Pero el que quisiese imitar la expresión de Góngora, en vez de decir que las odas de Horacio son muy dulces, podría libremente decir que *los bronces de Horacio son muy dulces.* Por donde se echa de ver los excesos en que puede caer el poeta que sigue ciegamente los caprichos de su fantasía, sin descernimiento y sin juicio, y sin atender a la debida y justa proporción de las cosas... Remata aquí el soneto con un embolismo de imágenes, a mi parecer, en extraño monstruosas. Porque, ¿qué imaginación, si no es frenética, puede concebir aquellas *puertas inmortales de memoria abiertas con una pluma?* Pero el último verso, sobre todo, es un espantajo raro, y tan ruidoso y resonante, que parece que quiere significar algo; y confieso que al principio no le entendía; pero me reí muchísimo cuando con algo de trabajo llegué a desentrañarle el sentido y apuré que *sellar sombras* quiere decir escribir, o imprimir, y los *túmulos de espuma* son el papel en que se escribe o imprime. Qué relación, ni que semejanza razonable y justa tengan entre sí las letras y el *sellar sombras,* el papel y los *túmulos de espuma,* yo, por mí, no lo alcanzo (I, 181-182).

El preceptista concluye que los «monstruos diformes» y los «vanos fantasmas»» que creó la fantasía de Góngora, sin seguir los consejos de la razón y del juicio, son objeto de risa que nos lleva

> a otro objeto de admiración y de sentimiento, viendo que tales monstruos y tales fantasmas han sido, con mucha mengua y desdoro nuestro, adorados en España y celebrados como milagro de poesía, y, lo que es más, han adquirido a su autor (a lo menos entre los ignorantes, que son muchos) el glorioso dictado de príncipe de los poetas líricos, usurpándole injustamente a un Garcilaso, a un Lupercio Leonardo, a un Herrera, a un Camoes y a tantos otros ilustres poetas españoles que con más justicia lo merecían (I, 182).

Para Iriarte, las censuras de Luzán al poeta cordobés son mucho más severas que las hechas a Lope, pero no quiere entrar en la «polémica general» sobre el estilo de Góngora, por-

que sería encender de nuevo aquella «más que literaria guerra» en que se vieron envueltos los poetas españoles del siglo XVII; no obstante, dice, no puede pasar por alto lo injustos que son algunos defectos que en *La Poética* se atribuyen a «aquel famoso lírico». El Bibliotecario real impugna algunos comentarios de Luzán al soneto a Babia. Empieza afirmando la validez de la metáfora *claveros celestiales* aplicada a los papas:

> De ningun modo parece reprehensible; antes bien es muy loable, por ser muy conforme á la razón, y aun á la fee: pues se funda no menos que en una locución Evangelica, y una metaphora usada por el mismo Christo, quando dixo al Apostol S. Pedro, para significar la suma potestad de Vicario suyo, y de Cabeza de la Iglesia que le conferia, estas palabras: *Tibi dabo claves regni coelorum* (IV, I, 89).

Son varios los poetas cristianos y autores eclesiásticos, añade, que llamaron *claveros celestiales* a San Pedro (Arator, Alcuino, Rabano Mauro); no debe sorprender, por tanto, que se haya aplicado este título a sus sucesores y extendido hasta alcanzar a obispos y sacerdotes:

> No dudamos, pues, que á haver tenido presentes el señor Luzán estas razones, y exemplos, no hubiera aventurado una condenacion tan absoluta de la expression de Gongora, colocandola entre los *excessos de una fantasía, que delira sin miramiento ni acuerdo* (p. 93).

Iriarte considera igualmente válida la metáfora *bronces* aplicada a los escritos de la historia, porque Horacio antepuso sus versos al bronce en la duración:

> Qué razon havrá para que Gongora no pueda llamar *Bronces* los escritos de la Historia, limitando tambien el sentido á la duracion, pues en este solo usa el Lyrico Español la referida metaphora, como lo convence la palabra ETERNIZA que le aplica..., y assí parece no fue excesso, ni capricho de la fantasía de Gongora, como quiere el señor Luzan; sino alusión muy verisimil, y proporcionada el decir *Bronces de su historia,* para dár á entender la immortalidad de los escritos historicos del Doctor Babia (93-94).

Tampoco encuentra tanta desproporción entre la *pluma* y la *llave* que la una no pueda poéticamente mudarse en la otra «ya que la *pluma* es un instrumento tan pequeño y casi tan

manejable como la *llave*». Una vez, pues, aclarado que la *pluma* se halla convertida en *llave* por el poeta, no es producto de una «imaginación frenética» concebir que pueda abrir puertas en el segundo terceto, principalmente si son *puertas de memoria,* «cosa tan delicada y espiritual», que no serán tan fuertes y difíciles de abrir como las *puertas de la guerra,* que pinta Virgilio en la *Eneida.*

El diarista termina su defensa de Góngora rechazando la interpretación que Luzán da al último verso del soneto:

> Por poco que se reflexionen los terminos de esta expression Poetica, luego se descubrirá la alussion á la fabulosa caída de Icaro en el mar; que en memoria de aquel extraño sucesso se llamó despues *Icario.* La inteligencia, pues, ligitima, y natural del verso de Góngora, parece ser ésta: la pluma del Doct. Babia, siendo llave de los tiempos, abre á los nombres de los Papas puertas immortales, no de caduca, ó perecedera memoria, *que sombras sella,* esto es, que guarda fingidos nombres, ó ficciones (que estas respecto de la verdad no son mas que sombras) en *tumulos de espuma,* quiere decir evidentemente *en las honduras del mar,* donde quedo sepultado el referido Icaro. Assi lo entiende su erudito comentador D. Garcia Coronel y lo entenderá qualquiera Interprete dessapassionado.
>
> Por otra parte, si Góngora quiso decir lo que discurre nuestro Autor, es preciso suponer que incurrió en una especie muy repugnante á su intento; pues siendo este, celebrar la immortalidad del nombre del Doct. Babia, por haver escrito, y dado á la prensa la continuacion de la Historia Pontifical, el llamar caduca, ó perecedera la memoria que escrive, ó imprime caracteres en papel, es un desproposito sumamente contrario al elogio con que pretende obsequiar á aquel Escrito y que no cabe sospechar de la acreditada discreción de tan celebre ingenio. Fuera de que en esto mismo contradixera una verdad tan notoria, como que los nombres de los insignes Varones se eternizan con los escritos, especialmente despues de la invencion de la Imprenta (96-98).

Las restantes críticas que se hacen de la poesía gongorina en *La Poética* son ignoradas por Iriarte, que se limita a negar que el verso «ardiendo en aguas muertas llamas vivas» sea del poeta cordobés, y así «no se le puede atribuir como defecto propio el que fue ajeno, ni como fantasía voluntaria la que fue forzada».

Después de tan apasionada defensa, que sigue a la del *Arte Nuevo,* el Bibliotecario modera el tono y precisa mejor su acti-

tud hacia los dos grandes poetas y a las críticas que contra ellos se hacen en la obra que reseña:

> Con la defensa de los referidos puntos en que Lope, y Gongora no deben la mas favorable censura al señor Luzán no se pretende canonizar generalmente todo lo que han escrito estos dos celebres Poetas; ni condenar tampoco todos los juicios que sobre la calidad de sus obras, y caracter de sus conceptos forma nuestro Autor: no pudiendo negarse, que muchos de ellos son hijos de la mas sana critica, y muy conducentes al desengaño publico. La estrañeza, y excesso de algunas proposiciones, que acaso le dictó el demasiado zelo de la perfeccion, ó de una idéa sobradamente philosofica de las materias Poéticas, ó en fin algun particular empeño, assessor de sus dictamenes, han sido el unico motivo que ha forzado nuestra pluma á darse por entendida, especialmente en orden á D. Luis de Gongora: con cuyo poetico espiritu parece no congenia el del señor D. Ignacio, segun la poca afabilidad, y agrado que le muestra, y los continuos desayres á que le expone, sacando siempre sus versos para exemplo de imperfecciones, y nunca para dechado de aciertos (99-100).

La reseña termina con un juicio global de *La Poética*, la cual «es no sólo muy recomendable, sino muy superior a cuantas [poéticas] se han publicado en el día de hoy en España».

En el *Discurso apologético*, Iñigo de Lanuza juzga que los diaristas llaman sin razón «rigurosa y apasionada» la crítica que en *La Poética* se hizo a Góngora:

> De Gongora me parece, que censura poco el Señor Luzan para desengaño de los muchos, que no entendiendo lo que dice idolatran sus enigmas, y de otros que gustan desenmarañar sus confusiones. En los Poetas la naturalidad y la facilidad aparente es para mi el mas hermoso atractivo...y el fin de sus obras debe ser enseñar *fácilmente con deleyte y diversion*...y no hallando en Gongora sino obscuridad y artificio del todo contrario, las que he leido me han dexado muy cansado...Será efecto de mi inadvertencia; pero es tal el tedio, que me causa su lobreguéz, que muchas veces le aplico lo que se refiere, dixo de Persio *S. Geronimo, que debia ser olvidado quien no quiere ser entendido* (26-28).

El apologista se extraña de que en el *Diario de los Literatos* se defienda a Góngora, cuando sus redactores parecen participar de la misma opinión que el Sr. Luzán, aunque lo disimulen diciendo: «no pretendemos entrar en la disputa general acerca del estilo de este autor». No acepta ninguno de los argumentos

en favor del soneto a Babia. La expresión *claveros celestiales,* dice, no se puede admitir porque sea una metáfora evangélica latina y la lengua latina no tiene autoridad para probar la bondad de una expresión castellana; sólo tendría valor si se hubieran citado para autorizarla un par de buenos escritores nacionales «o no los hallando dejar indefenso a Góngora en punto que hace sudar con menos suceso a todo el ingenio de los señores diaristas».

El que la *llave* sea la *pluma del historiador,* sigue, no es gran defecto y puede tolerarse si consideramos otros mayores que tiene este poeta, pero si esta interpretación se somete a una crítica seria, no puede pasar, porque carece de «buen gusto y fineza»; no obstante, Luzán termina por aceptarla, no sin advertir que:

> aunque una metaphora en si sea tolerable añadida a otras, y a varias figuras en un solo verso, yá no lo es sino Manticho-na, ó ruido confuso de voces de diversos animales (p. 60).

Don Ignacio niega que Góngora usara la expresión *bronces de la historia* para comparar los escritos del Dr. Babia al bronce en la duración, no hubo tal comparación:

> porque dice absolutamente *en los bronces de su historia*: con que no debe passar por comparacion, pues no tiene seña alguna de serlo; y así se deberá entender que es un objeto de una comparación (que podia hacerse entre los Escritos, y el bronce) puesto como nombre propio de los Escritos: y en este sentido la ha censurado nuestro Autor...
>
> No dudo pues que a haver tenido presentes estas razones y reflexiones no huvieran los Señores Diaristas tachado y rephehendido la Critica, que hizo del primer terceto, en el qual todos los dessapassionados, que busquen propiedad en las metaphoras y delicadeza en las expressiones, hallaran sin duda mucho excesso en los bronces, poco miramiento en los Claveros, y nada de acuerdo en la pluma llave de los tiempos (62-64).

En el segundo terceto los diaristas encuentran natural que la pluma abra las *puertas de la memoria,* pero su razonamiento parte de un supuesto falso, «quizá por yerro del impresor del *Diario*», puesto que Góngora no dice *puertas de la memoria,* sino *puertas de memoria*:

> Por lo primero se puede entender facilmente las Puertas de un Templo dedicado a la Diosa *Mnemosyne,* ó memoria; ó bien los conductos, por donde se introducen las especies de nuestra memoria; y esto es fácil de concebir... Pero *Puertas de memoria* (que es lo que dice Gongora) suena lo mismo, que Puertas hechas de memorias: y esto es no solamente dificultoso, sino imposible de imaginar; porque quien ha visto hasta ahora puertas, ni ventanas de semejante material? (67-68).

Del último verso del soneto hace una explicación más extensa para que se comprenda mejor cómo entendió éste y todo el terceto en *La Poética*:

> Construye [Luzán] pues á mi ver todo el terceto de ésta manera; *Ella* (esto es la pluma) *abre á los nombres de los Papas puertas immortales de no caduca,* esto es de eterna *memoria que sombras sella en tumulos de espuma,* esto es de aquella *memoria que se conserva eterna por medio de la Imprenta*: que memoria no caduca sea lo mismo que eterna, no creo se pueda dudar, y que el relativo *que* se haya de referir al proximo substantivo que es *memoria,* es tambien innegable, según reglas de Gramatica (p. 69).

Entendido así el último verso y todo el terceto, es evidente que no hizo incurrir a Góngora «en una especie muy repugnante a su intento»; no obstante admite que la interpretación de García Salcedo Coronel «es bastante defensa para excusar aquel verso contra la censura» que le hizo. Pero, a pesar de esta pequeña concesión al comentador del poeta cordobés, no admite la alusión a la fábula de Icaro, porque por *ficciones guardadas en las honduras del mar* y los *túmulos,* que parecen indicar muertes fabulosas, lo mismo podría haberse referido a Icaro, que a Helios, que a Lichas y a otros:

> Pero tampoco esto embaraza para la defensa de Gongora en orden á el ultimo verso: qualquiera escusa probable, qualquiera razon aunque no evidente es bastante motivo para que el Abogado defienda al Reo del rigor de quien la fiscaliza, y para que el Juez inclinado mas á la piedad que al rigor, le absuelva de un delito dudoso, o no bien probado. Esto mismo han hecho en nuestro caso los Señores Diaristas, juntando con singular discrecion, el justo afecto de Abogados, y la prudente equidad de jueces (70-71).

Don Ignacio dice que si en el siglo pasado, cuando el mal gusto era más «despótico y general», Góngora fue ya objeto de mu-

chas críticas y sátiras, nadie se debe sorprender de que se le censure «en este siglo, en el cual, gracias al cielo, vemos ya amanecer para las buenas letras un sereno y resplandeciente día». En *La Poética* se vio forzado a ser duro con él, porque su propósito era desterrar de la poesía española su estilo, «que todavía tiene algunos imitadores»; no obstante admite que quizás se extralimitó:

> Entrose la censura de Luzán [dice por boca de Lanuza] (digamoslo assí) espada en mano, y bayoneta calada por el estilo de Gongora: en el calor de ésta acción, no era facil contener tan á raya todas las expressiones, y voces, que alguna desmandandose de las demás, no excediesse tal vez algun tanto, ó en el obgeto, o en el modo. Pero esto qué es del caso? Lo que importa es que se gane la Plaza, y que se desaloje de ella al enemigo: quanto a lo demás, no hay razón, á mi ver, para que por leves excessos de algun soldado (acabada felizmente la Campaña) se le paguen á un General sus servicios, sus fatigas y sus mismas victorias con las mas severas residencias» (p. 76).

La honradez del preceptista aragonés le lleva a aceptar que el espíritu poético de Góngora y el suyo no «congenian»; sus gustos son tan opuestos que se le hace difícil simpatizar con el estilo del autor de las *Soledades* y el *Polifemo*; a él le gusta un estilo sencillo, natural y fácil, mientras que el del vate cordobés:

> cuando se remonta (y esto lo suele hacer aun quando la materia no lo pide) podemos decir que casi siempre *nubes et inania captat*: si quiere afectar grandeza, y sublimidad, entre sombras y obscuridades, le conviene lo que de la Sibila dixo allá Virgilio, que *horrendas canit ambages, autroque remugit. Obscuri falsa involvens.* Diganlo sus Soledades, y su Poliphemo (p. 77).

Durante el siglo XVIII sólo se publican de Góngora las *Poesías coleccionadas por Ramón Fernández* (1789), o sea, el P. Pedro Estala, y algunos romances y letrillas que se hallan en el *Parnaso español* (1770-1782), de Francisco Cerdá y Rico y Juan José Sedano. El hecho de que se editara tan poco en esta centuria no significa que decreciesen su popularidad y el número de sus imitadores; ya en el siglo pasado Menéndez Pelayo y el Marqués de Valmar probaron que su fama se mantenía; modernamente son varios los críticos que han estudiado con más profundidad su

fortuna en el setecientos y han señalado que su poesía todavía contaba con gran número de devotos. Se puede afirmar que hasta la aparición de *La Poética* no se encuentra en la España del siglo XVIII ninguna crítica directa a Góngora, aunque sí muchas a sus seguidores, que no dejan de ser vituperados por los primeros académicos, Mayáns, Feijoo, Torres Villarroel, etc.[13] Los diaristas se encuentran en este grupo de literatos que distingue perfectamente entre Góngora y sus imitadores. En la reseña que hacen del lamentable poema de Pedro Nolasco Ocejo, *El sol de los anacoretas, la luz de Egipto, el pasmo de la Tebaida, el asombro del mundo, el portento de la gracia, la milagrosa vida de San Antonio Abad*, escriben:

> Muchos, y muy felices ingenios, agradados de la novedad del estilo de Góngora quisieron imitarle, pero con tanta desgracia que sólo consiguieron desacreditar a su inventor y hacerse objetos de la risa y el desprecio (IV, XVI, 349).

Lógicamente lo defenderán al verle tratado peor que a sus seguidores y puesto como el ejemplo más desenfrenado de la secta culterana. No es que desautoricen los preceptos que propone Luzán; por la reseña de *La Poética* vemos que los aceptan como necesarios para frenar los abusos de la poesía española y para devolverle su antiguo esplendor; los diaristas creen, al igual que el preceptista, que el fundamento de la poesía es la verdad, y su fin la utilidad y deleite de los hombres; no dudan que el poeta, para conseguir su objetivo, tiene que hermosear la verdad por medio de imágenes y metáforas proporcionadas, juiciosas y claras, que no entorpezcan la comprensión de la enseñanza que contenga el poema. La diferencia entre los redactores del *Diario* y el autor de *La Poética* en cuanto a Góngora es puramente de apreciación en el grado de proporción y claridad de sus metáforas. Luzán les niega estas cualidades; los diaristas,

---

[13] Nigel Glendinning, «La fortuna de Góngora en el siglo XVII», *Revista de Filología Española*, 44 (1964), 323-350. Emilio Orozco Díaz, *Porcel y el barroquismo literario*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 21 (Oviedo, 1969). Nicolás Marín, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode* (Granada, 1971).

o mejor dicho, el diarista Iriarte, sostienen lo contrario. Es cierto que Juan de Iriarte no defiende las *Soledades* o el *Polifemo*, que se escuda en un «no pretendemos entrar en la disputa general, etc.», y podríamos añadir nosotros que en sus epigramas se burlará del cordobés:

Epigrama CDXLVII

In Gongorae Carmen Polyphemum
Quam canis obscura Cyclopem, Gongora, Musa.
Unum Heros, nullum carmina lument habent.

Góngora, tu oscura Musa
A Polifemo celebra:
Si el cíclope ve de un ojo,
tu poema está en tinieblas.

Epigrama XII

SOBRE LA OSCURIDAD DE LOS VERSOS DE DON LUIS DE GONGORA

De oscuro Licofrón
Mereces, Góngora, el nombre;
Que si él fue Griego entre Griegos,
Tú eres Griego entre españoles.[14]

Pero, sin embargo, no es tan rígido en su postura que no admita la justicia de alguna de sus metáforas, tachadas, por extravagantes, por Luzán.[15] La defensa que hace Iriarte indica un profundo

---

[14] *Obras sueltas de don Juan de Iriarte,* publicadas por su sobrino don Bernardo de Iriarte (Madrid, 1774), I, p. 128 y p. 248.

[15] Luzán debió pensar que los diaristas participaban de su propia opinión sobre Góngora, porque nunca dejan de censurar el estilo culterano. Ya he citado el poema de Ocejo, pero donde se ve mejor la posición del *Diario* es en la inflexibilidad que muestran al reseñar sermonarios, sirva de ejemplo el fragmento siguiente del artículo sobre la *Oración panegírica a el grande apóstol de Navarra San Saturnino* (Madrid, 1737), del predicador gerundiano Isidoro Francisco Andrés: «Por lo que mira al estilo, abunda en vozes, locuciones, figuras y descripciones poéticas, para cuya demostración bastarán los siguientes exemplos: *Tiñó el humo las bovedas celestes, y el grato olor de las virtudes, atraxo suavemente á los azules Orbes. Entoldó de Astros el Cielo de Pamplona, exhalando alientos, y embidiaron sus alfombras los superiores Zaphiros. Aleen las racionales aves sus plumas. Venir á arrollar los negros tafetanes de Luzbél. Ya sé que no llegan á la cumbre Celestial grosseros vapores de emulación, ni torbellinos de terrenas opacas ambiciosas nubes, enmarañán al Olympo su despejada frente.* Entre las descripciones, o pinturas poéticas de la Noche, de los Templos de

conocimiento de la poesía de Góngora y una mejor comprensión de su espíritu poético. Nigel Glendinning afirma que el Bibliotecario era uno de los pocos estudiosos serios de la poesía de don Luis de Góngora y que incluso «parece haber entrevisto la importancia de los problemas textuales en su obra».[16] Iriarte poseía una copia manuscrita de las *Soledades* con correcciones hechas posiblemente por el propio poeta[17] y en septiembre de

---

Salomón, y Diana, de la tempestad, de la contienda de la Luna, ó Diana con Saturnino, y del Monte Tabór, eligirémos, por mas breve, la de la tempestad, que es como sigue, y de passo advertimos, que el texto dice era una navecilla. *Nadante buque de ordenados leños, sirvió da alvergue portatil á los alumnos de Christo en las temibles inclemencias del golfo. Apenas brumó su pesadumbre la cana espalda al Mar, se reveló soberbia su altivéz, las olas se desmandaron, los vientos se enfurecieron, fracasaba el baxél, y más zozobraba el vaso del corazón.* La descripción de esta tempestad se parece á la que imaginó Juvenal en aquel Hemistichio:

...Si quando Poetica surgit
tempestas...

Pero no solo está lleno el discurso de semejantes licencias, también rematan algunas clausulas con versos enteros hendecasilabos como son los que siguen: *Porque haviendo venido Saturnino / Cessa la ley del barbaro rigor. Hizo más apreciable á su placer / Violenta duración de su pesar. Solicitamos un rayo de la gracia, / Para admirar tus luces en la gloria.* Pudiera assimismo notarse la demasiada repeticion de unas mismas voces, ó de cosas semejantes, pues solo en la descripción del Templo de Salomon, y cotejo de sus circunstancias, se halla repetida doce veces la voz *Cadenas*; otras tantas las palabras *Azucenas* y *Lilios*, y trece el termino *Redes*. La Salutación está hecha un Cielo: allí no se vén sino Espheras, Astros, Sol, Estrellas, Planetas, Iris, Aurora, Lumbrera, Fanal, Fuego, Llama, Ardor, Brillantéz, Claridad, Luces, Rayos, Destellos, y Esplendores, contrapuestos á la noche, al caos, al humo, y frialdad, á las nieblas, vapores, sombras, y obscuridades: de lo que se infiere ser muy verdadera la consequencia, que casa al fin de la Salutacion el mismo Orador, concluyendo, *que todo es luces el assunto, todo luminarias el objeto.* Acerca de la afectacion en la uniformidad del numero y semejanza de los acentos, cadencias, y anthitesis, no nos ocurre mas de un exemplo, que es todo el Sermon. Estos, y otros defectos se hallan agradablemente disfrazados con una harmoniosa afluencia de voces, y con el brillante de la viveza de su espiritu, con lo que esperamos haga en adelante ventajosos progressos, justamente dignos de los elogios de un Orador, que debe distinguirse en la estimación pública, por su fervoroso zelo y aprovechamiento universal» (II, XXIII, 357-361).

16 «La fortuna de Góngora», p. 335.

17 N. Glendinning y J. A. Valente, «Una copia desconocida de las *Soledades* de Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (1959), 1-14.

1743 terminó de cotejar otro tomo manuscrito de obras de Góngora con un tercer manuscrito que tenía a la vista.[18] Puede deducirse por estos datos que el diarista, por la época en que reseñó *La Poética*, estaba dedicado al estudio de la obra del gran poeta.

No obstante su superioridad en el conocimiento de la poesía gongorina, los reparos que pone el Bibliotecario son moderados y se limitan a la interpretación de los tercetos del soneto a Babia.[19] No creo que se mostrara benévolo con Luzán por razones de amistad, como ha sugerido alguna crítica, pues todavía no le conocía, el autor de *La Poética* aún vivía en Monzón y todavía no se haba trasladado a la Corte.[20] Las razones del diarista eran de otra índole: su gusto por la poesía de Góngora no era tanto que le arrastrara a «canonizar generalmente» todo lo que había escrito ni a «condenar tampoco todos los juicios que sobre la calidad de sus obras y carácter de sus conceptos forma nuestro autor»; Iriarte admitía que los defectos que señalaba Luzán en Góngora eran «hijos de la más sana crítica y *muy conducentes al desengaño público*». Don Juan conoce y estima la poesía de Góngora, pero no parece participar *enteramente* de su espíritu poético, aunque admire su genio y su habilidad; de no ser así, no habría dudado en rechazar por falsos todos los ejempios que cita Luzán para probar lo extravagante de su estilo y habría demostrado, como quiere el *Discurso apologético*, que el estilo de don Luis de Góngora es obscuro, latinipardo, vanamente hinchado y sin solidez de pensamientos y con exceso en las sutilezas y agudezas.

---

18 Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (Valencia, 1872), I, 238-240.

19 El mismo Juan Pablo Forner, que tanto se burló de Juan de Iriarte por haber defendido el soneto de Góngora, tuvo que restringir sus mofas a la defensa de los tercetos (*Los gramáticos, historia chinesca*, edición de J. H. R. Polt [Madrid, Castalia, 1970], 70-74).

20 Luzán ingresó en la Real Academia de la Historia el 27 de diciembre de 1745; por esa época conoció y trabó amistad con Iriarte y Martínez Salafranca (G. Makowiecka, op. cit., p. 49).

Es curioso que el soneto a Babia sirviera a dos aragoneses como modelo para demostrar dos cosas opuestas. En 1648 escribía Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenios*:

> Hay también correspondencia y proporción entre las dicciones y sus significados, correspondiéndole la una a la otra, como se logra en este panegírico de tan gran poeta a tan gran historiador, don Luis de Góngora a Luis de Babia (Discurso XXXII).

En 1737 dice Ignacio de Luzán:

> Veamos en este ejemplo [el soneto a Babia] cuán diformes monstruos puede concebir una fantasía desordenada y en que derrumbaderos puede caer (I, 180).[21]

Iriarte, aunque defienda el soneto a Babia, parece situarse a mitad de camino si consideramos que se limita a impugnar únicamente la interpretación que hizo Luzán de los dos tercetos: ni una palabra en favor de los cuartetos, pues acepta sin ningún comentario la frase «aquella fría paronomasia de *limado* y *lamido*», lo cual puede interpretarse como que estaba de acuerdo con el preceptista, porque no podía ignorar, siendo tan buen conocedor de la poesía gongorina, que esta paronomasia la volvió a usar el poeta más adelante en un soneto escrito en ocasión tan poco festiva como impetrar salud para Felipe III.[22] Tampoco discute que sea extravagante llamar *poema* a una *historia* y, sobre todo, *poema lamido de la erudición*; y pasa por alto el comentario de don Ignacio a los dos últimos versos: «[estilo encanecido y peinado] que se mete a ladrón de pilotos».

Esta actitud pasiva cambia totalmente en los dos tercetos. El diarista rebate con pleno acierto los argumentos del autor de *La Poética*. Luzán en el *Discurso apologético*, aunque trate de justificarse, concede que no es gran defecto que la *llave* sea la

---

21 Debió elegir a propósito este soneto, porque es precisamente Gracián en su *Agudeza*, el que merece el honor de formar con Lope de Vega y Luis Góngora el triunvirato corruptor de las letras españolas.

22 «O mas limada oi o mas lamida» (ed. Foulché-Delbosc, II, 346, soneto 350, v. 11).

pluma del historiador; sin embargo, es sorprendente que no admita los argumentos en favor de la metáfora *claveros celestiales*, cuando en *La Poética* continuamente se recurre a la lengua y literatura latinas para alabar las virtudes o censurar los defectos de los poetas españoles. Igualmente maravilla que rechace los autores latinos que alega el diarista para probar la antigüedad de la metáfora, pues su intención al citarlos era sólo ésta, y no autorizarla, que ya lo estaba por las palabras evangélicas sin necesidad de recurrir a los autores españoles; mas si quería autoridades podía haber consultado el Diccionario de dicho nombre:

> *Clavero*: El que tiene en su poder las llaves de algún lugar de confianza. Es formado del nombre *Clave*. Lat. *Clavicularius*.

Esta definición, unida al argumento del Bibliotecario, es suficientemente elocuente para ver que no había extravagencia en el vate cordobés, que también usó esta metáfora en otras ocasiones.[23]

La actitud de Luzán respecto a la metáfora del v. 10 del soneto es un tanto bizantina ya que admite que los *bronces* de la historia son los *escritos históricos* (o las «páginas de la historia», según Alemany Selfa), que es lo que defiende el diarista (aunque precise más el sentido de la metáfora para demostrar que Góngora no cometió exceso) y lo que él mismo ya había dicho en *La Poética* al escribir con mucha sorna, cosa que raramente se encuentra en esta obra, «el que quisiere imitar la expresión de

---

[23] Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1930):

Claveros celestiales: Veneciana estos días arrogancia,
de vana precedida preeminencia,
al sacro opuesta *celestial clavero*
esgrimió casi el obstinado acero.
(Foulché-Delbosc, II, 280).

Generoso mancebo
... ...
tú en tanto esclarecido
del rubí en hilos reducido a tela,
dignamente serás oi agregado
al Colegio sagrado,
fecundo seminario de *Claveros*
(II, 405-406).

Góngora, en vez de decir que las odas de Horacio son muy dulces, podría libremente decir que *los bronces de Horacio son muy dulces*».

No menos decepcionante es su respuesta a los argumentos de Iriarte para probar la verosimilitud de que la *pluma* abra las *puertas de la memoria*, la presencia o ausencia del artículo no varía nada. El erudito Bibliotecario está muy acertado al esgrimir los argumentos de Salcedo Coronel en favor del último verso; la alusión a la caída de Icaro da sentido a las dos metáforas y a todo el terceto. El diarista apenas se aparta del comentarista de Góngora:

> No de caduca memoria, que guarda sombras: esto es, fingidos nombres en túmulos de espuma. Alude Don Luis al sucesso de Icaro, el qual, como ya diximos en la Primera Soledad, cayendo al mar, le dio el nombre que después conservó en memoria suya, llamándose mar Icario. Quiere, pues, decir nuestro poeta, que pluma que eterniza en sus durables escritos la fama, y acciones de los Claveros del cielo: esto es, de los Pontífices de la Romana Iglesia, no se debe llamar solamente pluma, sino llave, que abre las puertas de la inmortalidad a sus gloriosos nombres, no dexando vinculada su memoria en el mar, como la de Icaro, que ésta en fin es perecedera, sino en tan culta, y elegante Historia, donde vivirá segura del olvido y de la injuria de los tiempos.[24]

Iriarte podía haber añadido que el tema de Icaro era uno de los favoritos de Góngora y de los poetas españoles desde que Garcilaso lo tratara en el soneto XII.[25]

Sin embargo, la interpretación que del segundo terceto hizo el Bibliotecario real, o García Salcedo Coronel, no ha satisfecho a algunos críticos que han tratado esta polémica, criticando los dos últimos versos y la alusión a Icaro.[26] Esta última queda clara

---

[24] *Obras de Luis de Góngora comentadas*, II (Madrid, 1645), 158-159.

[25] John H. Turner estudia el mito de Icaro en la poesía gongoriana en «Góngora y un mito clásico», *Nueva Revista de Filolofía Hispánica*, 23 (1974), 88-100. En el momento de escribir este artículo se anuncia la obra de este autor, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry* (London, Tamesis Books, Ltd.).

[26] El Marqués de Valmar dice: «Tan fuera de sazón parece la alusión a la caída de Icaro que no es dable admitirla» (op. cit., p. 184). R. Pellissier: «We leave the discussion feeling that, if Luzán was too

si se nota el distinto significado de la palabra pluma en los versos 9 y 11. En el verso 9 *pluma* significa *escritor,* mientras que en el v. 11 es la «*pluma* que le sirve al ave para volar..., pues alude en los siguientes [versos] al suceso de Icaro» (Alemany Selfa, *pluma*). Iriarte no hizo referencia a este segundo significado, quizás porque le pareció evidente, siendo su descuido el motivo de que no todos captaran su interpretación. En cuanto al último verso no veo nada censurable en la explicación del diarista, los túmulos de espuma son, como él dice, «las honduras del mar»,precisando más que Salcedo Coronel, que sólo dice «el mar».[27]

Luzán se vio forzado a aceptar la interpretación de don García Salcedo Coronel, aunque lo hiciera a disgusto y quisiera probar que no hizo incurrir a Góngora en ninguna «especie repugnante a su intento». Uno no puede menos que preguntarse si un hombre tan sensato como Ignacio de Luzán estuvo cegado por su antipatía a Góngora o, simplemente, por alguna oculta razón quiso mantener su criterio contra viento y marea. A mi entender tuvo un motivo claro: la conciencia de responsabilidad de probar a los imitadores y admiradores del poeta cordobés la extravagancia de su poesía. Me inclino por esta explicación: 1.°) Porque Luzán, hombre de muchas y buenas letras, tenía en lógica que comprender los argumentos del diarista; 2.°) Porque en el *Discurso apologético* ni un solo instante deja de justificar los ataques a Góngora, alegando siempre su estilo enrevesado e incongruente, que tanto daño ha causado y causa entre sus se-

---

severe in condemning the poem as a whole, the writer of the essay reviewing Luzán failed disastrously in picking aut any flaw in his interpretation of the last two lines of the sonnet» (*The Neo-classic movement in Spain during the XVIII th Century* [California, 1918], p. 42).

[27] Góngora también usó esta metáfora en otro poema: '*Túmulos de espuma*: loc. «onda espumada»:

> Campo ia de sepulchros, que sediento,
> quanto en vasos de abeto nuevo mundo,
> tributos digo Américos, se beve
> en *túmulos de espuma* paga breve (II, 101).

Sea *el mar* o *onda espumada* es lo mismo.

guidores, y 3.º) Porque no deja de insistir hasta el último momento en la obligación que tienen las personas de *buen gusto* en combatir, sin dar cuartel ni mirar los medios, los males de la poesía de su tiempo, atacándola en su origen: ¿y no era acaso su origen don Luis de Góngora? Si aceptamos esta explicación, es indudable que los motivos de Luzán fueron muy nobles, pero desgraciadamente, su crítica *rigurosa y apasionada*, como con razón la calificaba Iriarte, fue la causa principal de que la fama del poeta cordobés empezara a decrecer hasta desvanecerse totalmente en el siglo XIX y de que no se le restituyese hasta el homenaje que le dedicaron los poetas de la llamada generación del 27.[28]

Luzán definía poesía como:

> Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos; para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente (I, 58).

Para que no ofreciera dudas la necesidad del verso como instrumento poético, explicaba que decía *hecha con versos* porque:

> es mi intención excluir con estas palabras del número de poemas y privar del nombre de poesía todas las prosas, como quiera que imiten costumbres, afectos o acciones humanas (I, 58-59).

Sin embargo, al disertar «De la sentencia y la locución de la tragedia» (cap. XI), autoriza el uso de la prosa en la comedia, porque bastantes buenos autores, nacionales y extranjeros (Nicola Amenta, Octavio Disa, Juan Bautista la Porta, Lope de Vega y Lope de Rueda), han escrito sus comedias tanto en prosa como en verso:

> Habiendo, pues, ejemplos y razones por una y otra parte, no se puede con justicia condenar absolutamente ninguna de es-

---

[28] Para el daño que Luzán hizo a Góngora ver Antonio Iglesias Laguna, «Luzán ante Góngora», *Poesía española*, 107 (1961), 20-32. Dámaso Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1955), 532-579.

> tas dos opiniones, y será lícito al poeta escribir sus comedias en prosa o en verso como mejor le pareciere (II, 97).

Iriarte enseguida notó la contradicción que había entre la definición de poesía, con la exclusión expresa del género poético de las obras en prosa, y la posterior aceptación de las comedias así escritas:

> Siguese evidentemente, que la Comedia, aunque sea una composición que imite las costumbres, y acciones humanas, siendo escrita en prosa, dexara de ser Poesía, y que para merecer tal nombre ha de ser precisamente en verso: consequencia que debia determinar á nuestro Autor, á no permitir Comedias en prosa, sino á condenarlas absolutamente: bastando para contrarestar el exemplo de algunos modernos, oponer la contraria autorizada practica de todos los Antiguos.
> Pero advertimos, que el señor D. Ignacio anduvo perplexo en este punto, y que el rezelo de establecer alguna maxima que le perjudicasse, le obligó assimismo á omitir en la definicion de Comedia, en qué estilo se ha de escrivir esta, si en verso, ó en prosa: circunstancia por la qual se hace diminuta la expressada definicion, respecto de no ser el verso, en la sentencia del señor Luzán, accidental, ó indiferente, sino essencial á toda especie de Poesía. Con este silencio pretendió sin duda salvar los varios inconvenientes que le cercaban; porque si afirmaba que la Comedia se ha de escrivir en prosa, se veía precisado en virtud de sus principios á excluirla de la classe de Poesía; si por otra parte declaraba que debe ser necessariamente en verso, le era indispensable condenar absolutamente las Comedias en prosa. Y en fin sentado en su defiicion que se podia escrivir yá en verso, yá en prosa, no solo contradecia el principio establecido en la definicion general de la Poesia, sino tambien passaba á hacer de la Comedia una nueva especie de composicion ambigua, que yá sería Poema, yá dexaria de serlo, segun el antojo de su escritor (IV, I, 101-103).

En el Discurso *apologético* Luzán negó que hubiera estado «perplejo» y que su definición de comedia fuera «diminuta» porque:

> diciendo que [comedia] es representacion (esto es imitación) de un hecho, etc., denota el genero, por el qual conviene la Comedia con las demas especies: diciendo representacion dramatica distingue la Comedia de la lyrica, y de la epica: diciendo de un hecho particular con los demás que se sigue, distingue la Comedia de la tragedia. Pues una definicion, que tiene su genero y sus diferencias tiene yá lo que ha de menester, para no ser diminuta. El no haver declarado en la definicion el estilo, ésto es, el instrumento con que se havia de hacer la representacion comica, fué porque declararlo huviera sido superfluo: porque haviendo dicho Luzan en el libro

> primero que toda Poesia requiere necessariamente el verso; siendo la Comedia una especie principal de Poesia; era ocioso decir de nuevo, mayormente en la definicion que la Comedia havia de ser en verso...Se infiere claramente, que el haver dicho ser licito al Poéta escrivir sus Comedias en prosa, ó en verso, fue haver dado una licencia para las Comedias en prosa, y haver permitido una excepcion á la regla general, y finalmente haver dado á los Poetas la opcion o libertad de seguir en esto la opinion que mas les guste, ó que sea mas conveniente segun el genio de la Nacion, yá sea la opinion comun, yá la de algunos Autores de mucho credito (82-84).[29]

Es posible que el preceptista, como pretende Iriarte, tratara de escurrir el bulto, eludiendo tomar posición en un punto tan delicado; sin embargo, con la aclaración que aquí hace, queda claro su sentir, evidenciando un criterio menos rígido que el de su oponente. Aristóteles en su *Poética* sólo dice que la imitación es esencial a la poesía, cosa que Luzán mantiene en su definición de comedia, y que hay versos que no son poesía. El diarista quizás anduvo un poco «perplejo» al no recordar esto y que al estagirita le siguieron Pinciano, Cascales y otros de sus comentaristas.[30]

Aunque la discusión entre los dos eruditos en torno a la tragicomedia fuera breve en cuanto al espacio que ocupó en la polémica, es quizás la parte de mayor interés, porque presenciamos la primera escaramuza en la guerra literaria que durante un siglo enfrentará a dos bandos irreconciliables: en uno vamos a ver la sumisión neoclásica a las reglas dramáticas, en el otro la rebelión contra todo lo que atente contra lo natural.

Luzán criticaba duramente en *La Poética* a los dramaturgos españoles por haber mezclado en sus comedias damas, caballeros

---

[29] En *La Poética* había definido comedia como: «una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste» (II, 114).

[30] Para la imitación en la comedia ver Juan Cano, *La Poética de Luzán* (Toronto, 1928), 18-19. Para el Pinciano y Cascales ver Salford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro,* (Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1970), 51-53 y 151-158.

particulares, lacayos, criados, etc., con príncipes, reyes, emperadores y otras personas de alto origen, que sólo eran aptos para la tragedia, porque sólo ésta podía representar «las fortunas y caídas de personajes ilustres». El preceptista citaba a Francisco Cascales que había dicho «que tales comedias *ni son comedias ni sombra de ellas; son unos hermafroditas, unos monstruos de la poesía*» (II, 115). No obstante su aversión por el híbrido que resultaba de la mezcla, Luzán admitía que algunos poetas habían llamado tragicomedias a sus dramas y que algunos autores creían que se debían llamar así a todas aquellas obras teatrales que participaban de las dos clases, ya por la mezcla de sucesos serios y alegres, ya por la de personas ilustres y plebeyas:

> Y en este sentido la mayor parte de nuestras comedias serían tragicomedias. Pero si hemos de atender a los fundamentos y razones con que discurren los entendidos y los más eruditos en el arte poético, la tragicomedia es un nuevo monstruo no conocido de los antiguos (II, 136).

La mezcla de reyes y príncipes con hombres vulgares, las penas con las bromas y lo trágico con lo cómico malograba los fines y destruía recíprocamente los efectos de una y otra especie dramática.[31] Luzán terminaba diciendo que si Plauto llamó tragicomedia a su drama *Anfitrion*, fue sólo para hacer reir al pueblo, porque en el prólogo daba a «entender que entonces no se conocían más dramas que las tragedias y comedias».

Juan de Iriarte no aceptó que los antiguos desconocieran la tragicomedia, porque Esquilo, Sófocles y Eurípedes escribieron dramas de este género inventado por Pratinas:

> *Pratinas*, inventor de este genero de espectaculo, que segun Suidas llegó á componer treinta y dos poemas de esta especie. Fuera de que Horacio en su Arte Poetica (desde el verso 220

---

31 Su definición de tragedia era: «Una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y lo curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder» (II, p. 6).

hasta el 250) trata largamente de la naturaleza de este Drama, yá con el nombre de *Satyros*, yá con el de *Tragedia*: y nos enseña que en el entraban Reyes mezclados con Satyros, y que en medio de su chiste, y graciosidad no perdia la gravedad Tragica, ni debia apartarse del todo de la nobleza de su estilo. Todo lo qual parece convencer, que la expressada especie de Drama, medio Tragico y medio Comico, no era desconocida de los Antiguos, como pretende el señor Luzán.

Considerando por otra parte la naturaleza, y verisimilitud de las cosas, no parece tan extraño, ni tan violento el Drama que une lo serio con lo jocoso, porque no siendo el Poema Dramatico mas que una imitacion, ó representacion de las acciones, y sucessos humanos, y encontrandose no pocos de estos mezclados de lances serios, y grave, como de fetivos, y graciosos chistes, con la intervencion de personas grandes, y plebeyas, de que aquellos se valen para el logro de sus empressas de amor, de zelos, de ambicion, de crueldad, etc., qué repugnancia tan monstruosa puede haver para que las acciones, y sucessos de esta calidad no se representen? y si en el Theatro de la vida humana passan, y suceden verdaderas *Tragicomedias*, porque razon no las podrá haver fingidas, ó imitadas en el Theatro de la Poesía, suponiendo que en su representacion se observen las condiciones, y leyes del decoro, y de la propiedad?

Ni obsta el inconveniente, que se opone de que los donayres Comicos interrumpen, y destruyen la fuerza de los afectos tragicos; porque lo mismo sucede dentro de la Tragedia, y de la Comedia, en donde los afectos de lastima, de ternura, y de amor, destruyen los de la ira, furor, y odio; y assimismo una scena graciosa suele malograr el fruto de otra seria, y doctrinal.

Estas, y otras reflexiones abren la puerta á un dilatado discurso, en que se pudiera demostrar, que muchas de las maximas que los Criticos establecen por leyes generales de la razon en punto de *Dramatica*, no son mas que fueros particulares del genio, y gusto de cada siglo, y de cada nacion, como lo acredita la historia del Theatro antiguo, y moderno (IV, I, 104-106).

El diarista considera suficientes estas razones para probar el error de Luzán y «para templar la fuerza de los argumentos con que los críticos extranjeros impugnan nuestras comedias en esta parte». En su opinión, fuera excesivo añadir la *unidad de especie* a las tres unidades, de manera que sólo hubiese una especie de comedia, no ignorándose que los romanos tuvieron diferentes clases (pretextatas, togatas, atelanas, tabernarias, etc.), según los temas, los personajes y la combinación de lo serio y lo jocoso.

La respuesta de Luzán a estos argumentos está puramente basada en el principio de autoridad. En el *Discurso apologético*

cita a Cascales, Cervantes, Vico, Dacier, Aristóteles, Escaligero, Benio, Donato y Cantelio, autores que han calificado de *monstruo* a la tragicomedia y, por tanto, no se le puede criticar a él que en *La Poética* aceptara el juicio de tan famosos autores. No admite que Pratinas y otros poetas antiguos sirvan para autorizar la tragicomedia, porque su teatro no se ha conservado y, por consiguiente, no podemos juzgarlo. El que algunos dramas griegos mezclaran lo serio y lo jocoso se debió a circunstancias especiales de la época en que se compusieron y que hoy no se dan. El preceptista cuenta que los griegos eran aficionados a celebrar certámenes de un día de duración en los que se representaban doce o dieciséis tragedias de tres o cuatro poetas competidores:

> Pero como la experiencia les huviese enseñado, que hasta los mas aficionados se cansaban de estar todo un dia aplicados á cosas de tanta seriedad, y gravedad como la que tenian las tragedias antiguas; juzgaron ser conveniente que la quarta y ultima tragedia de cada Poéta tuviese algo de jocosa para divertir, y detener al Pueblo ya cansado de tal seriedad; y para este fin introdujeron el coro antiguo de los Satyros, papeles ridículos y jocosos, no perjudicando á la fabula ni á las personas del Drama: por lo que dixo Horacio, que *incolumi gravitate iocum tentavit*. Y además de que lo jocoso de tales tragedias satyricas estaba solamente ceñido a lo que decia, ó cantaba el coro: bien se echa de ver, que aora no assiste el Pueblo á quatro tragedias en un dia; y aun quando asiste á una representacion por seria, que sea; tiene yá para descansarle de aquella seriedad el Entremés, y el saynete. Por lo que no pueden servir de exemplo en nuestros tiempos las antiguas tragedias Satyricas para abonar las tragicomedias (100-101).

A don Ignacio no le parece que los sucesos trágicómicos que ocurren en la vida cotidiana sean motivo suficiente para autorizar la tragicomedia, porque muchas veces no se pueden llevar al teatro por ser inverosímiles, y tanto Aristóteles como sus comentaristas enseñan que en la poesía dramática debe preferirse lo verosímil, aunque sea falso, a lo inverosímil, aunque sea real. Dice la Real Academia Francesa que el poeta dramático preferirá para sus dramas lo verosímil a lo verdadero y trabajará con mayor diligencia un argumento fingido, pero que se ajuste a la razón y a lo verosímil, que otro verdadero, pero que no se acomode a la razón ni sea verosímil:

> de manera que aunque se lean en las historias y se vean tal vez en el mundo sucessos, en los quales entren Reyes, y Lacayos, y se mezclen lances serios y ridiculos: no por esto el Poeta tiene facultad de echar mano para sus dramas de qualquiera de estos casos. Yá las reglas del Arte le prescriben los que debe elegir, y estos han de ser aquellos casos que tienen las debidas circunstancias, yá sea quanto al assunto, yá sea quanto á las personas: y los que no tienen las requeridas circunstancias, o tienen circunstancias opuestas a las reglas del theatro, los debe dexar como impropios, segun aquel aviso de Horacio: *et quae desperat tractata nitescere posse reliquit*. Y supuesto que lo dicho es a mi ver conveniente, y conforme, á lo que todos los buenos Autores, y Maestros de Poetica enseñan; siguese por natural consecuencia, que no es alegable la razon de los Señores Diaristas, y que aunque en el theatro de la vida humana sucedan verdaderas tragicomedias (si bien dudo mucho, que sucedan dentro de la unidad de una accion) no por esso hay razon para que en el theatro de la Poesia haya tragicomedias imitadas: quando ésta imitacion se opone directamente á las reglas del arte (105-106).

Es cierto que ningún preceptista anterior a Luzán había aprobado la tragicomedia, el aragonés no inventa nada; las razones que alega en *La Poética* para rechazarla son prácticamente las mismas que las de Cascales:

> Si otra vez tomais en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo Tragicomedia, y si el *Amphitrion* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. Vos no sabéis que son contrarios los fines de la Tragedia y de la Comedia? El Trágico mueve a terror y misericordia: El Cómico mueve a risa. El Trágico busca casos terríficos para conseguir su fin: el Cómico trata acontecimientos ridículos: cómo quereis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa Tragicomedia: que es imposible en ley del arte haverla. Bien os concedere yo, que casi quantas se representan en esos Theatros, son de esa manera: mas no me negareis vos, que son hechas contra razón, contra naturaleza, y contra el arte.[32]

Más o menos con los mismos argumentos que Cascales y Luzán, Montiano no admite el género inventado, según él por Cristóbal de Virúes:

---

[32] Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (Madrid, Antonio Sancha, 1779), 167-168.

> No son en realidad Comedias, por las pesadumbres, agravios, desagravios, desmentimientos, desafios, cuchilladas, y muertes, de que están sembradas; ni Tragedias, por la graciosidad, y baxeza de las Personas, desaliento de las sentencias, elección vulgar en las expressiones, y fines siempre alegres, con que las visten.[33]

Desde Cascales a Montiano, pasando por Luzán, se niega que fuera un género conocido por los antiguos y se niega incluso su misma existencia por ser inconcebible en el arte; sin embargo una cosa es el arte y otra la realidad de la escena española en donde los tres preceptistas, aunque no admitan la tragicomedia, tienen que claudicar y aceptar que la mayor parte de nuestras obras teatrales participan de lo trágico y de lo cómico. Por eso la defensa que del género hace Iriarte es sumamente meritoria en su simplicidad: prescindiendo de si los antiguos conocían o no esta especie, el diarista considera que la mezcla de lo serio y de lo jocoso en un drama no va contra la naturaleza ni atenta contra la verosimilitud de las cosas, porque al ser el poema dramático una imitación de las acciones y hechos humanos, y encontrándose muchos de estos mezclados de lances serios y jocosos, cuyos protagonistas son tanto personas grandes como plebeyas, no repugna que se lleven a escena estos sucesos reales, y no hay razón que impida que se inventen siempre que en su representación «se observen las condiciones y leyes del decoro y de la propiedad». El erudito Bibliotecario se hace paladín de la tragicomedia española, o mejor del teatro nacional, al afirmar que muchas leyes generales que los críticos han dado «en punto de dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación». Con este último argumento Iriarte se enfrenta abiertamente a Luzán, a sus seguidores españoles y a aquellos extranjeros que critican el teatro del siglo de oro, e inicia la lucha contra la rigidez neoclásica en favor de la libertad y el gusto.

La respuesta del *Discurso apologético* es una muestra de servilismo a la autoridad y a las reglas. Luzán no puede oponer nin-

---

33 Op. cit., p. 69.

gún razonamiento a la lógica del diarista y se limita a citar autoridades, dando mayor crédito a éstas que a la verdad de la vida diaria. El autor de *La Poética* no contesta directamente a los argumentos de Iriarte, pero es evidente que niega al poeta la facultad de tomar para sus dramas los casos de la vida real en donde aparezca mezclado lo trágico y lo cómico, porque «las reglas del arte le prescriben lo que debe elegir».

Esta rigidez en la obediencia a las reglas le llevó a Luzán a interpretar la unidad de tiempo con un rigor exagerado. En *La Poética* pretendió que la representación dramática durara el mismo tiempo que se suponía duraba la acción. El preceptista sabía muy bien que con su severidad se apartaba de los principales comentadores de Aristóteles, que en su mayoría entendían por *período de sol,* «que este maestro señala a la tragedia», un día natural de veinticuatro horas; otros un día artificial de doce horas, y algunos, los menos, treinta y dos horas o dos días. En su opinión, ninguno de los comentaristas había acertado a interpretar correctamente el pensamiento del estagirita:

> Hay varias conjeturas para creer que la mente de Aristóteles fue conforme a nuestra opinión. Basta que por un período de sol se entienda un giro entero, sino una parte del giro solar, lo cual me parece muy probable. Porque si se ha de entender por el espacio de doce horas, como muchos pretenden, este no es un giro entero, sino parte de él; habiéndose, pues, de entender en este sentido, por qué no podrá significar un espacio de tres o cuatro horas, que también es parte del giro solar? Y por qué ha de ser este período precisamente de doce horas y no menos? Si algún poeta hiciese una comedia con la más exacta verosimilitud, reduciendo la fábula al espacio de tres o cuatro horas, cuantas suele durar la representación, no creo yo que alguno le censurara de haber faltado al precepto de Aristóteles sobre la duración de la fábula. Luego parece claro que Aristóteles no entendió señalar para la unidad de tiempo el término preciso de veinticuatro horas o de doce, y sólo habrá querido decir, a mi entender, que lo más que podía alargar el poeta el tiempo de su fábula era este espacio. Luego la mente de Aristóteles, en este lugar, era decir que la verdadera y exacta unidad de tiempo fuese aun menos de doce horas y que el poeta, cuando más (hoti malista), pudiese alargarse hasta doce horas o algo más (p. 39).

Al comentar esta opinión de Luzán, Iriarte se limita a decir que es «una pretensión voluntaria» del autor de *La Poética,* que

sólo sirve para oprimir y sofocar el ingenio, pues la brevedad del tiempo hace que la fábula pierda calidad.

En el *Discurso apologético* Luzán mantiene su interpretación del *período solar* y repite los mismos argumentos, a los que ahora añade una explicación de lo que los hebreos, griegos y romanos entendían por *día* y *noche*.

La postura de Iriarte respecto al teatro no significa que los diaristas fueran partidarios de la entera libertad poética, pues si bien es verdad que defienden la tragicomedia, también tienen buen cuidado en afirmar que la representación dramática debe observar siempre «las condiciones y leyes del decoro y la propiedad». Aunque en la reseña de *La Poética* no nos digan en qué consisten estas leyes, podemos ver en otros artículos del *Diario* que son prácticamente las mismas que predica Luzán:

> Pareciendo á nuestro Autor que accion tan ilustre [la conquista de Sevilla por Fernando III] debía estar comprehendida en todo género de Poesías, la acomodó á la Comica; pero con tal desgracia, que para la Epica es oprobio, y monstruosidad para la Comica. Este sucesso se pueden prometer los que sin la instruccion de las Reglas Comicas, y Poeticas, se arrojan temerariamente á deslucir las acciones ilustres, que solo deben escribirlas las mas delicadas Musas. La Historia, que es el alma de la Comedia, está tan mezclada con las Fabulas; y estas tan inverosimiles, que en vez de servir á la diversion ,y á la noticia, fastidian, y enojan. El estilo, ni puede ser mas impuro, ni mas impropio; concurriendo en él los defectos de aspereza, vulgaridad, indecencia, confusion, desorden, frialdad, y ninguna agudeza (II, X, 197-198).[34]

Este juicio, que podría firmar el mismo don Ignacio, no es un caso aislado; el *Diario* es defensor también de las tres unidades y crítico feroz de aquellos dramaturgos que no las siguen:

> En lo que toca á los aciertos de lo comico, observará qualquiera, que no se hallan en esta Comedia ninguna de las tres unidades que manda el Arte; ni cabe en tanta variedad de sucessos, poder observar ninguna de ellas, sin exponer la Historia Sagrada á muchas repugnancias, que la Doctrina de la Iglesia contradice. No dexamos de considerar quan felicissimo será el siglo en que se halle persona que pueda admi-

---

[34] Reseña de la *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* (Madrid, 1737), de Manuel Durán.

> nistrar tantos materiales necessarios para las tramoyas, y adornos scenicos, que se necessitan para su execucion: en lo que manifiesta nuestro Autor lo fecundo, y magnanimo de su fantasía (IV, XVIII, 359-360).[35]

La diferencia entre Luzán y los diaristas es que, para éstos, las reglas poéticas son una guía para el dramaturgo, a quien están dispuestos a conceder cierta autonomía, mientras que Luzán quiere aplicarlas en toda su rigidez; por eso protestan ante la estrechez del autor de *La Poética* al abogar que el tiempo de la acción se ajuste a las cuatro horas que dura la representación, reduciendo así el ingenio del poeta con la consecuente pérdida de calidad en la fábula, que es lo «substancial del drama». Iriarte tiene razón al juzgar «pretensión voluntaria» la interpretación que de la unidad de tiempo hace don Ignacio: lástima que no nos diga lo que según él debería durar la acción.

Hoy, cuando algunos críticos han opinado que el filósofo griego no conoció la unidad de tiempo,[36] puede sorprendernos la interpretación que hace Luzán del «día solar» de Aristóteles; pero para él las tres unidades son la base en que cimenta su concepción del teatro futuro (casi siempre se muestra comprensivo con algunos defectos del pasado, pero inflexible con los dramaturgos venideros); por eso, cuando más adelante escribió las memorias de su estancia en París, lamentó que los «modernos» franceses no guardaran a las unidades la fidealidad que debían:

> En algunas Piezas Dramáticas hubiera algo que decir sobre la unidad de accion; en otras lo desproporcionado de la accion para el tiempo, y para el lugar.[37]

---

35 Reseña de la *Comedia de la tutora de la Iglesia y doctora de la ley* (Madrid, 1737), de Tomás de Añorbe y Corregel.

36 J. E. Spingarn es de esta opinión; según él, los comentadores y los autores de poética italianos del siglo XVI fueron los primeros en establecer y discutir esta unidad (*A History of Literary Criticism in the Renaissance* [New York, 1925], p. 90 y p. 290). En España el primero que formuló la unidad de tiempo fue el Pinciano en 1596 (H. Breitinger, *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille* [Ginebra y Basilea, 1895], p. 20). Para la unidad de tiempo en Alonso López Pinciano ver S. Shepard, op. cit. 103-105.

37 *Memorias literarias de París. Actual estado y método de sus estudios* (Madrid, 1751), 84-85.

Algunos críticos han visto en esta polémica cierta aspereza en la forma en que se desarrolló; todavía es reciente el libro de la profesora Gabriela Makowiecka:

> El *Diario de los Literatos*...publicó una crítica justa, pero no muy agradable para don Ignacio. Quisquilloso y testarudo como suele ser la gente de su tierra se defendió con bastante habilidad en el *Discurso apologético*.[38]

En mi opinión, el tono educado que siempre mantuvieron los dos polemistas y los mutuos elogios que se dedicaron hacen de esta polémica un modelo de cortesía único en una época en que ésta se olvida aun entre los más eruditos. Si Iriarte censuró algunas de las opiniones de Luzán, lo hizo siempre con corrección y conocimiento de la materia, y aunque estuvo en casi todo más acertado que el autor de *La Poética* (tendríamos que conceder al aragonés haber autorizado el uso de la prosa en las comedias), nunca se mostró irónico ni pedante, defectos principales de la crítica del *Diario de los Literatos*, y el juicio general que hizo de esta obra fue indudablemente el más favorable que se dio en los siete tomos que publicaron los diaristas:

> Estos reparos nos ha ofrecido la particular atencion, que merece obra tan notable, desvaneciendo el escrúpulo de referirlos con toda sencilléz, la confianza de que no podrán ofender la ingenuidad que su discreto Autor manifiesta en todo este escrito, y mucho menos deslucir el verdadero merito, y apreciables circunstancias, que le distinguen de las obras vulgares. La eleccion de Autores, y noticias, la novedad, y solidez de las reflexiones, el acierto de la Critica (aunque algo severa para con algunos ingenios Españoles), y finalmente el methodo claro, y el estilo corriente, ameno, y florido con que logran los preceptos participar de la dulzura de la materia, concurren á hacer la Poética del señor D. Ignacio Luzán, no solo muy recomendable, sino muy superior á quantas se han publicado en el dia de hoi en España (IV, II, 112).

Luzán no se debió molestar en absoluto por las críticas que le hicieron, porque el *Discurso apologético* lo empezó agradeciendo el juicio favorable que los diaristas habían hecho de *La Poética*:

---

38 Op. cit., p. 47.

> Fue tan honroso [el juicio] para Don Ignacio, que podrá dár por bien empleado su trabajo, viendolo calificado y aprobado por tan Sabios, y discretos Jueces (p. 2).

Que estas palabras no encerraban ironía es evidente por la defensa que sigue del *Diario* y de sus redactores y las duras palabras que tiene para sus enemigos, que no comprenden la importancia y la necesidad de la labor crítica que realizan los diaristas, quienes sólo reciben en pago insultos y vituperios:

> Esta es la estima, y éste el galardón y el aprecio, que logran en nuestro Siglo las personas mas aplicadas, que á costa de estudiosas fatigas y develos nos comunican las noticias literarias de toda España, reduciendo lo substancial de grandes volumenes á un breve extracto acompañado de una juiciosa y erudita crisis: fatiga, que en todas las Naciones donde se practica, ha sido recibida con estimacion y aplauso, y solo aqui parece que pocos la atiendan, según merece su utilidad, que no es poco considerable para quien sepa hacer buen usso de ella; pues se escusará de gastar tiempo y el dinero en libros inutiles, que tal vez con la apariencia de un titulo raro engañan á los curiosos, y los atraen á feriarse lo falso por lo real, quiero decir á comprar y á leer las necedades, y vulgaridades de algunos que sin principios y sin arte se ponen á escrivir lo que no entienden (p. 6).

Para que no cupieran dudas de su estima por el *Diario* y de su estado de ánimo al contestar a las observaciones que se le hicieron, Luzán hace un nuevo elogio de la reseña de *La Poética* y declara su propósito de mantener la elegancia y moderación que en ella se encuentran, cosa que cumplió:

> Los reparos de los Señores Diaristas sobre la Poetica de Luzan [dice Lanuza], aunque, como he dicho, no llegan á herirla en parte alguna principal; son tales y tan adornados de urbanidad y modestia (circunstancias que resplandecen singularmente, no solo en esta censura, sino en todas las demás del Diario) que merecen con justa razon, sea publico el agradecimiento, como ha sido publica su moderacion: yo procuraré satisfacerlos ajustandome á las leyes que he insinuado. Y quizá por medio de este pequeño trabajo mio, por el tratado de nuestro Autor, por las doctas y juiciosas reflexiones de los Señores Diaristas, y finalmente por lo que tal vez contribuirá a este assunto otros Literatos de España, lograrémos ver algun dia perfeccionada nuestra Poesia Española, á influxos de la mejor, y mas solida Crítica (19-20).

JESÚS M. RUIZ VEINTEMILLA

LA TÉCNICA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA: «NUBES DE ESTÍO», NOVELA DE PERSPECTIVAS

En el conjunto de la novelística perediana, *Nubes de estío* (1891) ocupa un lugar que la crítica ha venido considerando como claramente menor. «Sería la novela de menos mérito de cuantas escribió Pereda —decía *Clarín* en su reseña para «La Correspondencia de España»—[1] si no anduviese en letras de molde *El buey suelto.*»[2] Naturalmente Alas no conocía aún *Al primer vuelo,* que se publicaría en ese mismo año; ya desde entonces ha sido lugar común el considerar estas dos novelas de 1891 entre lo menos valioso de cuanto salió de la pluma del novelista de Polanco. Así opina Montesinos, quien en su admirable *Pereda o la novela idilio* dice de ambas: «Son libros tan endebles, y en muchas cosas tan semejantes, que podemos reseñarlos conjuntamente y con gran rapidez, pues no justificarían un examen demorado».[3]

Quisiera mostrar en estas notas lo poco acertado de este juicio (probablemente uno de los pocos discutibles de ese clásico es-

---

1 *Nubes de estío.* Novela de D. J. M. de Pereda, *La Correspondencia de España,* 22 y 29 de marzo de 1891. Tomo este dato del libro de Anthony H. Clarke, *Manual de bibliografía perediana,* Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1974, pág. 123.

2 La mencionada reseña fue posteriormente recogida por su autor en su libro *Ensayos y Revistas. 1888-1891,* Madrid, M. Fernández Lasanta editor, 1892. La cita, en la pág. 81.

3 José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio,* editorial Castalia, Madrid, 1969, pág. 225. A lo que añade líneas después que *Nubes...* es para su gusto la menos buena de las dos.

tudio), en especial por lo que se refiere a los merecimientos de esta novela para justificar un *examen demorado*. Porque considero que, independientemente de sus logros, *Nubes de estío* es una de las más interesantes obras de su autor, desde el punto de vista de los problemas técnicos que plantea, precisamente por la novedad de alguno de sus procedimientos narrativos.

No se le escapó al sagaz crítico que fue Montesinos lo que en esta novela había de utilización de técnicas nuevas; sólo que, en su opinión, el novelista montañés fracasó en tales ensayos. «Si estos libros —dice refiriéndose a los dos de 1891, aunque pienso que sus observaciones convienen más al que aquí nos ocupa— fueran obra de la juventud de Pereda, nos explicaríamos con facilidad muchas de sus faltas evidentes como el resultado de la inexperiencia de un autor que se debate por primera vez con las técnicas novelescas modernas. Nunca ha estado el autor tan dentro de la novela, según la fórmula concebida por el siglo XIX: asunto cotidiano, poca acción, que progresa con gran lentitud, el interés concentrado en los personajes, cuyas reacciones se investigan y exponen por todos los medios posibles».[4]

Precisamente en estas últimas frases que constituyen una sumaria caracterización de técnica narrativa está lo que a mi juicio supone el aspecto de más interés de la novela que nos ocupa. Ello no es otra cosa que lo que se denomina perspectivismo narrativo, entendido como la posibilidad de narrar un suceso (o mostrar un personaje, o describir un escenario, o exponer un asunto) desde uno o varios puntos de vista, según la visión subjetiva y *parcial* —en los dos sentidos de este adjetivo— que sobre ello tengan uno o varios personajes del relato.[5] Que el resultado dista

---

[4] *Op. cit.*, pp. 227-228.

[5] No nos es posible teorizar aquí con detenimiento acerca de este problema, muy probablemente uno de los más estudiados en los últimos tiempos en cuanto a teoría narrativa. Me remito a los estudios más conocidos, en los que la cuestión se ha tratado con cierta profundidad. Entre otros: Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Jonathan Cape, Londres, 1965; Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago University Press, 1961; Norman Friedman, «Point of view in fiction: the development of a critical concept», *PMLA*, LXX (1955); una breve

mucho de ser un acierto era de esperar, entre otras razones por la relativa novedad del experimento. Pero ello no impide que aquél tenga un notable interés en la historia de la narrativa española de finales del XIX.

El asunto de *Nubes de estío* es muy simple («cabe en un dedal», dijo de él Pardo Bazán[6]): una familia madrileña, los Casa-Gutiérrez, perteneciente a la aristocracia y políticamente influyente, aunque en difícil situación económica, está a punto de emparentar con otra provinciana, los Brezales, de ninguna alcurnia, pero económicamente muy próspera. Responsable de tales proyectos es el provinciano Roque Brezales, tan vanidoso como estúpido, quien, viendo en tal oportunidad la de adquirir el brillo social que su dinero no le ha dado, compromete el matrimonio de su hija Irene con Nino Casa-Gutiérrez, sin que la muchacha sea consultada, pues se supone que no habrá por su parte ninguna objeción a tal boda. Con ocasión del veraneo, y para formalizar públicamente el compromiso, la familia madrileña se desplaza a la villa provinciana,[7] en la cual los proyectos de boda son ya cono-

---

pero clara exposición de la cuestión, con historia del concepto crítico de punto de vista y valiosos comentarios sobre la bibliografía correspondiente puede encontrarse en el libro de Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, en su «Introducción», pp. 13-27.

[6] Emilia Pardo Bazán, «Pereda y su último libro», artículo publicado en *Nuevo teatro crítico*, núm. 3, 1 de marzo de 1891, pp. 25-60. Recogido posteriormente en *Polémicas y estudios literarios, Obras completas*, VI, Madrid, 1892, de donde tomo la cita, pág. 92.

[7] Un claro trasunto del Santander de entonces. Cfr. el testimonio y los datos que aporta José María de Cossío: «Era la novela del Santander de entonces, y sin duda por tener el modelo tan a la vista el resultado pareció a los contemporáneos demasiado fotográfico, y pronto en corrillos y cuchicheos fueron dándose nombres de personas vivas a los que designaban seres novelescos que solamente debían vivir en el mundo de la ficción». Tales correspondencias entre personajes, lugares, instituciones, etc., de la novela y los modelos santanderinos son comentados y explicados por Cossío en los párrafos que siguen al transcrito. Vid. José María de Cossío, *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica*, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1934; incluído, junto con otros estudios del mismo autor, en el tomo III de: J. M.ª de Cossío, *Estudio sobre escritores montañeses*, Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1973. De esta edición tomo las citas, pp. 249-250.

cidos y comentados, al tiempo que la muchacha muestra su más intransigente negativa. El conflicto novelesco así planteado se resolverá con la ruptura definitiva del compromiso, el desengaño y escarmiento del provinciano y el inevitable final feliz para la joven.

Parece claro que con tan sencilla trama sólo podría escribirse una novela corta. De ahí el reproche de quienes han visto en la extensión el principal yerro de *Nubes de estío*. No otra cosa significan estas palabras de Pardo Bazán: «Para cuerpo de novela, de novela de quinientas páginas, no es bastante quizá (...) la pequeña tribulación de la niña santanderina, las minúsculas vanidades de su padre, las microscópicas ambiciones de su pretendiente».[8]

En contra de lo que los reproches de Pardo Bazán[9] parecen dar a entender, no creo que *Nubes...* sea una novela artificialmente alargada, como lo está *Al primer vuelo*[10]. La razón es precisamente lo que aquí vamos a analizar: si es más extensa de lo que su asunto exigiría se debe a que es una novela de perspectivas, esto es, una historia muy simple, contada pormenorizadamente, a tra-

---

8 Pardo Bazán, *op. cit.*, pp. 93-94. Esta objeción se reitera en otros momentos de la crítica de la escritora coruñesa; cfr.: «si cuando sus padres la proponen el novio, Irene constestase esto mismo, que no la gusta, la novela tendría que acabarse allí, hacia la págica 180; pero (...) el libro llega como puede a las quinientas...» (pp. 92-93). También al comentar *Al primer vuelo* reitera su juicio sobre la extensión desmesurada de *Nubes...*: «Lo que veo en ella [se refiere *Al primer...*] es, como en *Nubes de estío*, un error de dimensiones: la mitad que sobra. (...) mucha agua para poco chocolate.» (pp. 103-104). Leopoldo Alas, en su crítica arriba citada, discrepa de estas objeciones de la Pardo Bazán: «No opino yo como una ilustre *crítica* que no haya bastante argumento para una novela en *Nubes de estío*, ni que sea baladí el asunto por lo que toca a la *forma* y por lo que importa al *fondo*». *Op. cit.*, pág. 82.

9 Y de otros críticos de la época; cfr. el testimonio que aporta y comenta Cossío en su libro arriba citado, páginas 257 y 258: «Zeda» (Francisco Villegas) al hablar tardíamente de la novela en «La Libertad» (9-4-91) se desentiende de esta polémica (...) calificando el libro, y no muy descaminadamente, de «un átomo de acción novelesca, disuelto en un volumen de 500 páginas».

10 Por razones de compromiso con el editor, que explica Cossío, *op. cit.*, pp. 261-262, y que Montesinos comenta así: «En su edición original, *Al primer vuelo* debía constar de dos tomos, y en consecuencia el autor hubo de estirar el argumento hasta los últimos límites de su elasticidad»; *op. cit.*, pág. 226.

vés de los diversos puntos de vista de quienes en ella intervienen o de ella son testigos.

Para mostrar cómo el asunto arriba resumido se va desarrollando y exponiendo mediante diferentes perspectivas, es necesario que pasemos revista con algún detalle a la trama novelesca, a lo largo de sus veinticinco capítulos. Dicha exposición intentará analizar dos cuestiones conexas que importan para el propósito de este estudio: cómo se organiza y desarrolla el argumento y, a la vez, cuál es el punto de vista a través del que se muestra en cada capítulo el asunto relatado.

El inicial, esto es, el proyecto de boda entre Irene Brezales y Nino Casa-Gutiérrez queda enunciado en el capítulo I, mediante la transcripción de una carta de aquél *a un su amigo*.[11] Se abre, pues, el relato con la adopción de una perspectiva parcial: la visión que el supuesto pretendiente tiene de la boda que le preparan; el punto de vista del narrador desaparece, pues se limita a la mera función de transcriptor de un texto ajeno.[12] Ahora bien, dado que, para algunos pormenores de lo relatado es conveniente aducir algunos datos o testimonios ajenos a la perspectiva de Nino, éste los introduce en su carta, empleando el estilo indirecto libre[13]: «Según refiere mi padre, el buen señor no podía ni quería disimular el regocijo que la ocurrencia le causaba. Mis prendas personales, el apellido que llevaba, mi título nobiliario..., ¡oh, qué fortuna para su hija primogénita, tan superior a cuantos hombres pudieran inútilmente ambicionarla en los mezquinos ámbitos de su pobre ciudad!» (p. 763 b).[14] Y, tras seguir reprodu-

---

11 Según la expresión del título de este capítulo I: «De Nino Casa-Gutiérrez a un su amigo».

12 Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, Madrid, 1973, capítulo II, «Autor y fautor», especialmente el punto titulado «El autor-transcriptor» (pp. 37-63).

13 Sobre el estilo indirecto libre, vid. Guillermo Verdín Díaz, *El estilo indirecto libre en español*, R.F.E., anejo XCI, Madrid, 1970.

14 Esta y todas las demás citas de *Nubes de estío* corresponden a la edición de *Obras completas*, tomo II, de editorial Aguilar; utilizo la octava edición (1965). A partir de ésta, las restantes citas de la novela indicarán la página o páginas y mediante las letras *a* - *b*, las columnas, izquierda o derecha, respectivamente, en que se encuentre el texto citado.

ciendo algunas expresiones más del provinciano, comenta lo dicho con estas palabras (que son una clara prueba de que el autor es consciente del recurso que emplea): «Aún creo que dijo el satisfecho señor mucho más que esto que yo te transmito casi en los propios términos en que me refirió mi padre, pero que no te doy cuenta de ello, porque no vale la pena de recordarse y para muestra quizá sobra con lo apuntado».

Los siguientes datos relativos a estos planes de boda se nos dan en el capítulo II; a través de una conversación entre dos personajes de la ciudad (que por ello representan el punto de vista de la sociedad local con respecto al asunto tratado), el lector advierte que parece que haya problemas con la joven prometida. Y digo *parece* porque los datos que esa conversación proporciona no son nada precisos. El autor, con un hábil dominio de los recursos para apuntar y no decir, interrumpe una y otra vez el diálogo, precisamente cuando el informante, el cronista de sociedad Casallena,[15] está a punto de decir qué es lo que le sucede a Irene. Veamos algunos fragmentos de esta conversación raiteradamente interrumpida:

«Oiga usted lo que se dice, y es la pura verdad...

Pero no pasó de aquí la historia, porque aparecieron delante de los dos interlocutores, y en el vano de la puerta del café, hasta tres amigos de ambos, concurrentes infalibles a la mesa a aquellas horas.» (p. 772 a).

(...)

«—Venga ahora eso que iba usted a contarme cuando entró esta gentezuela.

Pero también esta vez se le atascó la historia en la garganta, y fue causa de ello la presencia de un nuevo personaje que se acercaba entonces a la mesa desde el fondo del café.» (p. 773 a).

(...)

---

[15] Transparente alusión a Enrique Menéndez Pelayo; cfr. Cossío, *op. cit.*, pág. 250: «*Casallena*», médico, escritor y cronista de salones, nadie dudó que era traslado afectuoso de Enrique Menéndez Pelayo, que firmaba sus gacetillas de sociedad con el pseudónimo "Casa-Ajena"».

«Vamos, continúe usted ahora, o, mejor dicho, comience usted con mil demonios. ¿Qué es lo que le pasa «de una temporadita acá» a la chica mayor de...?

Indudablemente, estaba de malas aquel asunto tan apetecido por la curiosidad de su interpelante, porque ni siquiera le fue dado a éste terminar su interpelación. Impidióselo un su amigo y coetáneo que se plantificó de golpe y porrazo, como llovido de las nubes, delante de la mesa, por el lado de la calle.» (p. 774 a).

La siguiente mención a los problemas de Irene aparece en el capítulo IV, localizado en su casa. El título, «Vista interior de don Rque», nos indica ya cuál sea la perspectiva aquí adoptada: mediante un largo monólogo interior del personaje y el empleo frecuente del estilo indirecto libre, expone el narrador una nueva perspectiva de la cuestión; la que corresponde al responsable de tales planes. Pero también, como toda perspectiva, la suya es parcial: no sólo porque no expone objetivamente el asunto, sino porque desconoce uno de sus datos fundamentales: la opinión de su hija. («Y a todo esto, Irene, callada como un marmolillo, comiendo poco más que nada y reflejando en su cara que tenía la consideración puesta en asuntos bien extraños a los que se ventilaban allí», p. 795 a).

El capítulo V, además de ofrecer nuevas alusiones a la actitud de Irene, desde el punto de vista de su padre («Al despertarse don Roque al día siguiente (...), no quiso pensar, por de pronto, en las murrias de Irene ni en lo que con estas murrias se eslabonaba por detrás y por delante...», p. 801 b), plantea un interesante aspecto con respecto a las posibilidades del perspectivismo narrativo. Este recurso no sólo sirve en *Nubes*... para exponer, desde diversos puntos de vista, el conflicto que constituye la trama novelesca, sino que también puede utilizarse para otras funciones, como la descripción de escenarios. Así sucede en este capítulo, dedicado en su mayor parte a describir el casino local, pero no a través de la perspectiva del narrador impersonal, sino que éste asume la del mismo don Roque, de modo que tal escenario no se nos muestra tal como es, sino tal como lo ve y valora el personaje: «Desde luego, entendía por casino, no las salas de

juego, ni los gabinetes de lectura, ni el amplio vestíbulo, ni tantas otras piezas «secundarias» del local: a todo esto lo miraba él con una indiferencia que rayaba en menosprecio. El verdadero casino, el único casino, lo que por casino entendía y reverenciaba don Roque, era el salón «principal...» (p. 796 b).

Incluso la pura descripción pormenorizada del escenario: salones, mobiliario, etc., queda reservada al personaje mediante un hábil artificio. Supone el narrador una hipotética visita de algún personaje ilustre y transcribe las palabras con las que don Roque le mostraría el casino: «Había que verle cuando presentaba en el casino a algún *personaje* de su amistad, o que le estuviera recomendado: le llevaba a trote vivo, como toro entre cabestros, de sala en sala y de pasillo en pasillo (...) ¡Mire usted qué hermosura de utensilio! Todo porcelana de la misma Inglaterra, con su tablero de alza y baja. ¿Ve usted? (...) Este es el recibimiento por donde entramos antes..., bien espacioso: aquí para los abrigos; esto para los paraguas...» (p. 800).

Cabría que nos preguntásemos qué razón justifica el empleo de este procedimiento perspectivista al tratar sobre el casino; en mi opinión, si consideramos estas páginas en el lugar que ocupan dentro del desarrollo de la trama, su función no es otra que perfilar el carácter de don Roque, verdadero protagonista de la novela. Su visión del casino interesa no tanto por el casino mismo como por lo que descubre del modo de ser del personaje, cuya caracterización puede lograrse también a través de una perspectiva.

Otra ya apuntada en el capítulo II reaparece en el VI: la de la sociedad local, representada ahora a través de un recurso que podemos calificar de documental. El narrador cede la voz a los cronistas de sociedad de los periódicos locales,[16] en unas lí-

---

[16] Recurso que, por otra parte, es una muestra más de perspectivismo: mediante tales textos trata el novelista de reflejar el impacto que en la sociedad provinciana producen sus ilustres veraneantes. Y, muy acertadamente, prefiere ceder la voz a los propios afectados por tal impacto, en vez de al narrador objetivo. Ello permite ironizar sobre un tema —el del papanatismo provinciano ante los visitantes de

neas en las que Pereda, gran conocedor del género, parodia el cursi estilo de tales escritos:[17] «¡Ah, si lo que está todavía oculto, aunque en transparentes cendales, en gasas sutiles, como ángeles entre arreboladas nubes, no lo estuviera, qué grata, qué dulce, qué arrobadora noticia daríamos hoy a nuestras bellas y elegantes lectoras!» (p. 805 b). Si bien el asunto que tan pudorosamente se vela no es desconocido para el lector, pues se trata de los planes matrimoniales tratados en la carta del capítulo I, este VI insiste, unos párrafos después, en lo que se refiere a la actitud de Irene, quien se ha negado a acudir con su familia a recibir a la familia de los Casa-Gutiérrez. Y no sólo eso, sino que por estas palabras de sus padres, comentando tal negativa, podemos deducir que hay algo más grave: «¿Hemos de traerla en camilla y con la Guardia Civil? ¡Buenos alientos me das, en gracia de Dios! Ten, ten un poco de correa, y atrévete a mentir con arte, como tendremos que mentir nosotras. Pues si todos los malos pasos fueran como éste... Harto peor es el otro, y no te apura tanto.

—¡*El otro*! —exclamó don Roque con espanto—. Porque le veo más lejos...» (pp. 807 b-808 a).

La perspectiva que llamo «de la sociedad local», utilizada en los capítulos II y VI se prolonga, con significativos matices, en el VII y en el VIII; de esa sociedad se eligen unos personajes muy significativos: las tres hermanas Sotillos —características tipos de solteronas murmuradoras— y dos jóvenes periodistas locales (uno de ellos, el ya mencionado Casallena), tal vez responsables de los textos transcritos en el capítulo VI. Una conversación de las hermanas entre ellas, en el VII, y otra de las mismas con los cro-

---

la Corte— en el que no podía ser objetivo. Volveremos más adelante sobre este punto.

[17] Recordemos la etapa periodística del joven Pereda, estudiada por Cossío en su libro citado, pp. 140-146, y por Montesinos en el capítulo I del suyo, «Iniciación literaria», pp. 1-19. Algunas muestras de esa época bajo el título de *Escritos de juventud* fueron seleccionadas y publicadas por Cossío en la editorial Aguilar, Madrid, 1942, e incluídos en el tomo I de la edición de *Obras completas* de la misma editorial, a partir de la 4.ª edición, de 1945. En la edición que utilizo ocupan las páginas 49 a 200.

nistas, en el VIII, tratan —entre otras cuestiones— la que al parecer se ha convertido en comidilla local: los planes de boda de Irene y Nino y la muy probable (*probable*, para el lector, quien de los datos hasta aquí mencionados puede fácilmente deducirlo) negativa de aquélla a tal enlace.

Señalemos también, pues importa al problema de técnica narrativa que aquí comentamos, cómo se utilizan tales recursos para mencionar algunos hechos relacionados con el asunto que en aquellas conversaciones se trata. Así sucede en este texto, en el que el narrador, mediante el estilo indirecto libre, cuenta un suceso, según los informes de un personaje secundario: «Aún no les habían dado el último toque, cuando llegó *la* Cándida trasudando y con fuelle. Espera que te espera, no había salido Rita. Tuvo ella que subir y colarse, bien armada de disculpas por si acaso. Pero no hubo necesidad de ellas. En el mismo recibimiento, sin ser vistas ni oídas las dos pudieron enterarse de todo. La señorita no había pegado ojo en toda la noche (...)». Y concluye así el resumen del informe: «Y no sabía más la buscona de los demonios». (p. 815 b).[18]

Lo que tal actitud de la hija de don Roque significa, se aclara definitivamente en el capítulo IX, titulado «Lo de Irene». La frase que lo inicia revela bien a las claras que el narrador ha decidido desvelar, al fin, el secreto: «No era broma, como a verse va.» (p. 825 a). Para ello el relato da un pequeño salto atrás en el tiempo, rememorando una escena muy importante para comprender la verdadera dimensión del problema: la conversación mediante la que sus padres informan a Irene de su proyecto matrimonial. La escena aparece claramente situada en el tiempo, con respecto a lo hasta el momento narrado, al calificarse tal entrevista como «aquella ocasión tan señalada, que es la que dio origen a la carta de don Roque que se reproduce en la escrita

---

[18] Obsérvese que en este texto el estilo indirecto libre reproduce el cruce de tres voces, la de la criada, Cándida («Espera que te espera...»); la de quien comenta el insomnio de Irene («La señorita no había pegado ojo...»), y la de las hermanas Sotillo («...la buscona de los demonios.»).

por Nino Casa-Gutiérrez a un su amigo». (p. 828 b). El *flash-back* no concluye con esa conversación, sino que se prolonga en el relato de lo sucedido en los días siguientes, hasta enlazar con el momento en que se interrumpió el curso lineal del tiempo del relato, esto es: la llegada por ferrocarril de la familia madrileña y la negativa de Irene a acudir a recibirles, pretextando una indisposición.

En realidad, el juego con los distintos planos temporales del relato es algo más complicado de lo que la anterior explicación pueda indicar. Esto introduce un problema de técnica narrativa (el que se refiere a la organización temporal de los sucesos relatados) cuyo análisis en esta novela desborda los propósitos y el tema de este artículo; pero que, de otro lado, creo útil mencionar —e incluso esbozar con algún detalle— en la medida en que participa de ese perspectivismo narrativo que vengo estudiando en *Nubes de estío.*

Para nuestro propósito, puede ser suficiente establecer el curso temporal de la novela, mostrando los artificios mediante los cuales elabora el novelista su tiempo narrativo, adaptando su secuencia a las necesidades internas del relato.

La novela se inicia con una referencia temporal concreta: el 30 de julio, que es la fecha de la carta transcrita en el capítulo I. El siguiente es también preciso en su localización temporal, pues se inicia con estas palabras: «Mientras la carta precedente corría su destino por la línea de Francia...» (p. 765 a): lo que es lo mismo que decir «en los primeros días de agosto»; o, más precisamente, en uno de esos primeros días, pues el capítulo relata una conversación concreta que ocurre en una determinada tarde. Al anochecer de ese mismo día corresponde la reunión en la *Alianza Mercantil, etc.,* que cuenta el capítulo III; y a las reflexiones de don Roque, consiguientes a tal reunión, así como a la cena en su casa esa misma noche, lo narrado en el IV. El V, además de describir, como hemos visto, el Casino, cuenta lo sucedido al siguiente día. A algunos después se refieren las palabras que comienzan el VI: «Aquel día rebasó los límites de lo empalagoso *La estafeta local* de *El Océano.*» (p. 805 a). Lo que tales empalago-

sos artículos anuncian es la llegada, en el *exprés* del mismo día, de la familia Casa-Gutiérrez; llegada que se describe en la segunda parte de ese mismo capítulo.

A partir de aquí, y para relatar algunos sucesos de ese día, se sirve el novelista de esos recursos perspectivistas que antes mencioné (y que justifican este excurso). La entrada del tren en la estación es mostrada a través del punto de vista de don Roque; el cual «sintió también unos pitidos muy lejanos hacia el Oeste; luego, más próximo, el son clamoroso de una bocina; después, por encima de una peña, vio unas guedejas flotantes...» (p. 808 a).[19] Y, con algunas intromisiones del narrador (que refleja subjetivamente algunos de los prejuicios peredianos contra la aristocracia madrileña[20]) ese mismo punto de vista del personaje expone el recibimiento de los cortesanos y su salida hacia la ciudad en los carruajes prevenidos por el mismo don Roque Brezales.

El capítulo VII nos sorprende en su principio con una serie de explicaciones del narrador acerca de las tres hermanas Sotillo, que aparentemente poco tienen que ver con lo que se nos viene contando, pero que van a desempeñar una notable función perspectivista: en efecto, desde su ventana y a través de sus comentarios, ve el lector los carruajes de la familia Brezales, cuando se

---

[19] La subjetividad de esta perspectiva se manifiesta también en la *visión* del tren como si fuera un animal monstruoso: «... la faz monstruosa, negra como la pez y con un ojo solo hacia la frente, como los cíclopes de la fábula, llamados *ojáncanos* por Brezales, del monstruo que conducía en el buche lo que el pobre hombre aguardaba con descomedidas emociones. (...) En esto el monstruo se iba acercando, arrastrándose, arrastrándose con un fragor sordo y profundo...» (p. 808-809). La imagen se prolonga en los párrafos siguientes, en un texto que constituye a mi juicio, una de las mejores descripciones de esta novela (aunque demasiado extenso para transcribirlo aquí). Hay que señalar, por otra parte, que ese subjetivismo a que me refiero en el simbolismo monstruoso del tren no descubre sólo una perspectiva de personaje, sino, probablemente, también la del autor; en efecto, son conocidos los prejuicios peredianos con respecto al tren, símbolo inequívoco del progreso que, a su juicio, destruía todas las entrañables tradiciones.

[20] El tema ha sido estudiado por Concepción Fernández-Cordero y Azorín en su libro *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José María de Pereda*, Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1970; en especial, pág. 157 y ss.

dirigen a la estación a recibir a los Casa-Gutiérrez (pp. 814 b-815 a); y, más tarde, el regreso de los mismos carruajes, con las dos familias que vienen de la estación; (escena que ya se nos había descrito, desde otro punto de vista, en los párrafos finales del capítulo precedente). Desde el mismo mirador al que están asomadas, ven las tres de Sotillo a los dos cronistas de la prensa local, Casallena y Romero, a quienes invitan a subir a su casa para recibir noticias sobre *lo de Irene.*

La frase inicial del capítulo VIII («Jadeaban Casallena y Romero cuando llegaron a la meseta del piso de las de Sotillo», p. 817 b) indica que la invitación ha sido aceptada; el resto del capítulo recoge la conversación entre los cinco personajes, y concluye cuando los visitantes abandonan la casa. El curso temporal se interrumpe aquí al centrar el relato su atención en Irene y su conflicto (capítulos IX, X y XI), con las consiguientes evocaciones a que me he referido. Tras de lo cual, vuelve el relato al punto en que se había interrumpido: «Después de convenir Casallena y Juanito Romero en que a las de Sotillo, tan buenas en el fondo, tan honradas y cariñosas, les faltaba en la máquina del meollo lo menos, lo menos la rueda *catalina,* torcieron por la primera bocacalle en busca de la gran arteria de la ciudad...» (p. 851 b). Estas frases que inician el capítulo XII nos sitúan claramente en el momento en que concluía el VIII; lo que sigue es el relato de un paseo sin rumbo («De brujuleo» se titula el capítulo) por la ciudad; paseo cuya función es eminentemente descriptiva: recoger y mostrar el ambiente de la ciudad veraniega;[21] recurso éste que, por supuesto, es básicamente perspectivista.

Creo que las observaciones que este análisis han mostrado justifican el excurso hecho a propósito de la utilización de diversos puntos de vista en cuanto a la ordenación de la secuencia temporal. Volvamos ahora al análisis de estos mismos re-

---

[21] También aquí repite el autor asuntos ya tratados en textos anteriores. Montesinos, *op. cit.,* pp. 229-230 ha comentado la relación que hay entre los *Tipos trashumantes* y las páginas que en *Nubes...* se refieren a los veraneantes, mostrando cómo en todos esos textos se reitera la actitud y los prejuicios del novelista polanquino contra ese fenómeno.

cursos en lo que atañe al desarrollo del conflicto argumental, en el punto en que lo habíamos interrumpido.

Dado el juego de perspectivas que hasta este punto ha utilizado el relato, parece lógico que, al llegar al momento en que el conflicto debe plantearse con claridad, el narrador asuma el único punto de vista que ha soslayado: el de la propia Irene. Así se hace, en parte, en el capítulo IX, mediante las confidencias de la muchacha a su hermana (pp. 831-832), la exposición, en estilo indirecto libre, de su opinión sobre el proyectado enlace (p. 833) y algunos otros sucesos en los que se muestra claramente su actitud. Pero es sobre todo el capítulo X el que desarrolla, desde dentro, la perspectiva de Irene; desde dentro, porque el capítulo comienza con la exposición de las ideas del personaje (introducidas por un texto que es una clara muestra de incapacidad de Pereda para servirse de la introspección como recurso para explicar desde dentro un carácter: «La lámina de un aparato tan ingenioso que nos diera estampadas en ella las evoluciones del pensamiento humano sería cosa bien digna de verse en determinadas crisis de la vida. Allí aparecerían, en caracteres *legibles* los derroteros del discurso, en medio del vertiginoso rodar de las ideas; el hilo sutil que enlaza las más mezquinas con las más sublimes, las lúgubres con las dramáticas; la gran lógica, en fin, de lo que nos parece, a la simple observación, génesis estrafalaria de los pensamientos incongruentes que centellean en el fragor de las borrascas del cerebro.

Por carecer de un utensilio semejante que, al fin inventará el Edison menos pensado, se llamó loca a sí misma Irene varias veces, mientras permaneció en la postura descrita al final del capítulo precedente. Tales y tan inconexas fueron las ideas que iban desfilando por su cabeza enardecida» (p. 836).[22] Las tales ideas se exponen a continuación mediante el monólogo interior y, más extensamente, mediante el estilo indirecto libre. (Cfr. pp. 836-839 y 843).

---

[22] Este texto no es el único en el que Pereda evidencia escasa confianza en su capacidad como analista de caracteres. Hay unas frases en *La Montálvez* que son extraordinariamente significativas; también allí

Además de mostrar una de las fundamentales perspectivas para la comprensión del asunto, estos capítulos aportan datos valiosos en cuanto al conflicto; así, por ejemplo, la conversación de Irene y su hermana confirma algo que, desde algunas alusiones en capítulos precedentes, se podía sospechar: la negativa de Irene a su compromiso con Nino no obedece sólo a repugnancia por tal enlace, sino a que sus preferencias van por un joven de la sociedad local, quien también muestra por ella un cierto interés; un tal Pancho Vila.

El *climax* (si puede emplearse este término en un conflicto nunca excesivamente dramático —no en vano, como con las nubes de estío, hay aquí una tormenta que no llega a estallar y se diluye en un ligero chaparrón—) deberíamos señalarlo en el capítulo XIV, como siempre en Pereda, de título harto significativo: «Palabras mayores»; éstas se refieren a una muy violenta discusión entre don Roque y su esposa, quien le obliga a tomar la decisión de romper el compromiso concertado. A partir de ese momento, el conflicto se encaminará a su solución, no sin sufrir algún momento crítico, como tendremos ocasión de mostrar.

Pero antes de resolverlo, el autor parece comprender que, pues ha utilizado hasta el momento casi todas las perspectivas posibles en su exposición, falta una no menos importante que las otras y que tal vez sitúe el problema en su justa dimensión. Me refiero, claro, al punto de vista de la familia Casa-Gutiérrez. Ya tuvo el lector ocasión de conocerlo en el primer capítulo, en el que se explicaban los términos del compromiso; lo que a partir de aquí (capítulo XVII, «Esas gentes», y los dos siguientes) se nos muestra es cómo ven tales gentes el asunto desde su llegada a la ciudad, y cómo interpretan algunas actitudes inesperadas pa-

---

trata el novelista de retratar *por dentro* un carácter femenino y su análisis se pierde entre las imágenes y los símbolos, como él mismo comenta: «Hay que decir algo sobre la realidad envuelta en estos simbolismos de jardinería, para que el lector no extravíe su juicio sobre el carácter que debe conocer a fondo entre la hojarasca de las imágenes» (*O. c.*, tomo II, p. 504 a). Y añade más adelante: «No sé si el lector habrá comprendido bien todo cuanto llevo dicho, o si yo no habré sabido explicarme, para llegar a conocer el fondo del carácter de Luz» (p. 507 a).

ra quienes parecían llegar dispuestos a una fácil conquista: «Evidentes y notorios eran todos estos y otros muchos síntomas tan anormales como ellos en la familia Brezales. Pero, ¿y qué? La duquesa vieja desde las alturas en que tenía el castillo de sus vanidades no alcanzaba a ver esas pequeñeces...» (p. 891 a). La expresión es muy significativa, como índice de las limitaciones de una perspectiva; expresiones similares, también empleando el verbo *ver* hallamos en otras frases del mismo capítulo: «Pero Nino, que, con excepción de su padre, era entre todos los de su casta el que menos turbia veía la realidad de las cosas (...) llegó a caer en la cuenta de que en aquella familia pasaba algo...» (p. 891 a.) «Apurando más la materia de sus recelos, y exprimiendo y comparando síntomas y cataduras, llegó a ver claro...» (p. 891 b).

A decir verdad el punto de vista que en este capítulo se adopta es el de Nino (pues él es el único que ve claro: «Admirado de que las gentes de su familia no hubieran caído en las mismas sospechas, sacólas a relucir él en ocasión de hallarse todos reunidos; pero ninguno participó de sus aprensiones.», p. 892 a), exponiendo el narrador no sólo sus pensamientos y sospechas, sino relatando desde su perspectiva determinados sucesos. Así hace con la visita que realiza a casa de la supuesta prometida, en presencia de la madre y hermana de aquélla, y, ya al final, de don Roque. (pp. 892-898).

Las páginas que relatan esta entrevista merecen una detenida atención; su análisis nos mostrará cómo en todo momento se mantiene el narrador atento a la perspectiva elegida. Así, por ejemplo, cómo se nos describe la entrada y recibimiento de Nino en la casa desde su aprensiva visión («Lo primero que observó fue que le pasaban a la sala, como de costumbre en aquel verano, y no al gabinete de confianza...», p. 893 a); cómo Irene nos es descrita tal como él la ve («¡Cómo se afilaron los dientes al encanijado madrileño delante de aquel manjar exquisito! ¡Cáspita, qué real moza le pareció...!, p. 892 a);[23] cómo desde

[23] Frases en las que hay expresiones que traducen fielmente el punto de vista y las apetencias del personaje (*manjar exquisito, real moza*), pero también el del narrador, nada imparcial en este caso (*encanijado madrileño*).

esa perspectiva subjetiva las cosas se manifiestan no como son, sino como el visor las interpreta («Ello fue que tradujo así los síntomas observados en Irene, y que a la luz de estos síntomas todo lo vio de color de rosa...», p. 893 b). Cómo, en resumen, todo cuanto en la entrevista se dice, se hace o se silencia es expuesto a través del personaje, aun hechos tan intrascendentes como el simple de la elección de asiento («Irene y su hermana se fueron dejando caer maquinalmente en el sofá, pero eligiendo Irene el más cercano a su madre; elección que halló Nino muy en consonancia con el estado de espíritu en que suponía él a la garrida moza», p. 893 b), o el tono de voz empleado en la conversación («Mayor impavidez y frescura hubo, a juicio de Nino, en la voz y en el acento de doña Angustias y de Petra...», p. 893 b; «Se le agradeció la felicitación, pero con demasiada etiqueta, a juicio del felicitante», p. 895 b).

Pero, sobre todo, es la exposición de los pensamientos del personaje —que, mediante el estilo indirecto libre, interrumpen la conversación en diversos momentos— lo que traduce mejor que otra cosa su punto de vista: «¿Se habría equivocado él en sus primeras indagaciones (...)? Pero, ¿cómo se compaginaba esto con la fruición (...)? ¡Ah!, si hubiera podido hablar a solas con Irene (...). Sin embargo, ¿no era él oficialmente, según lo tratado y acordado entre su padre y don Roque, con aquiescencia y beneplácito de ambas familias el novio de Irene?», (p. 895).[24]

Creo que todas estas citas evidencian la habilidad del novelista en la utilización de un procedimiento perspectivista que resulta totalmente adecuado para sus fines: tengamos en cuenta que lo que este capítulo cuenta pudiera haberse mostrado desde el punto de vista de Irene, o del de su madre o hermana; o desde la imparcialidad de un narrador objetivo; pero, dentro de la dinámica interna del contraste de perspectivas que ha venido mostrando, parece preferible que esta importante entrevista se relate precisamente desde la de Nino.

---

[24] A estas frases sigue, líneas más abajo, el siguiente comentario del narrador: «... y después del brevísimo tiempo que necesitó para pensar todas estas cosas...». Nos encontramos pues con un ejemplo de lo que pudiera denominarse *estilo indirecto libre explicado.*

La llegada del *prócer* (así se le llama en la novela a su padre), anunciada en los párrafos finales del capítulo XVII, se relata en el XVIII y XIX e introduce una nueva faceta en la resolución del problema. También aquí el prespectivismo juega un notable papel, pues el nuevo personaje en escena nos mostrará una visión de lo que en ella ocurre totalmente distinta de las demás: es el cinismo de un aristócrata semiarruinado, político intrigante, para quien las cosas no tienen más sentido que el de lo que puedan reportar a sus ambiciones. De ahí que la noticia del fracaso del proyectado matrimonio de su hijo con Irene Brezales es analizada en la medida en que incida en tales ambiciones y en ese mismo sentido irán sus proyectos de resolución: «Abstente de ver a esa familia en estos días, y deja a mi cargo lo que queda de tratar con ella, a fin de que no se pierda todo en la jugada; ya que se nos queme la casa, salvemos siquiera... las chinches.» (p. 905): éstas son sus primeras órdenes a Nino.

En efecto, el compromiso queda definitivamente roto en el capítulo XXI, tras una larga conversación entre don Roque y el Duque, quien, según anunciaba a su hijo en el texto que acabo de citar, logra saldar el compromiso obteniendo del provinciano una fuerte suma en calidad de préstamo (aunque para Brezales no lo sea, pues se niega a aceptar un recibo). Esta entrevista se nos relata preferentemente desde la perspectiva de este último: «Notó, sí, que el duque le miraba con risueña faz (...) vio, con los ojos de sus preocupaciones, una rendija muy ancha, algo como boca de sima que acababa de abrirse cerca de sus pies (...) vio, al oír esto, que la rendija cercana a sus pies se cerraba poco a poco, al mismo tiempo que iba abriéndose en el cielo un agujerito por donde salía un rayo de luz que le templaba la sangre (...). Al oír esto, vio don Roque que el agujerito de antes se dilataba desmesuradamente en su cielo de esperanzas (...) vio don Roque todo este cuadro; y no bien le hubo visto, respondió a su interlocutor...» (pp. 918-920).[25]

---

[25] Me limito a señalar algunas de las frases más significativas, en las que notamos de nuevo la reiteración de formas del verbo *ver*, como signo indicador de una perspectiva. La lectura detenida de estas pági-

Concluída la entrevista, y tras un breve monólogo interior de don Roque reflexionando sobre lo ocurrido, conocemos la perspectiva del otro interlocutor, también mediante un monólogo interior, que traduce mucho mejor de lo que haría la voz del narrador la catadura moral del jefe de la familia Casa-Gutiérrez, la opinión que tiene de Brezales y la verdadera fisonomía del enlace frustrado: «Yo no sé (...) si esto que acabo de hacer será enteramente correcto o un punible abuso de fuerza mayor; porque el dichoso don Roque no tiene ni pizca de sentido común (...) ¡Si supiera qué peine es mi hijo y qué ganga se pierde con no echárselo de yerno y mi mujer de consuegra...! (p. 922).

Este conflicto está ya resuelto, por lo que hace referencia al compromiso matrimonial; pero quedan una serie de cabos sueltos que el novelista procura atar en los capítulos que restan:[26] fundamentalmente, la relación de Irene y su pretendiente local; alguno sasuntos del ambiente provinciano que, aunque no directamente implicados en aquel conflicto, inciden en él, siquiera sea en cuanto a marco ambiental; y, sobre todo, el escarmiento de la víctima, don Roque, quien, por supuesto, deberá conocer finalmente las verdaderas dimensiones de lo sucedido. A todo ello se dedican los capítulos que restan; y, como no podía ser menos, también en ellos deberemos dedicar alguna atención a problemas de perspectiva narrativa.

Tal vez el capítulo más notable de la novela, por lo que se refiere a las posibilidades descriptivo-narrativas de la adopción de unos determinados puntos de vista, sea el XXII, «La jira elegante». Se trata, a mi juicio, de uno de los fragmentos más logrados de *Nubes de estío,* no sólo por las razones técnicas que aquí nos

---

nas, en especial de los textos del narrador, mostraría cómo éste asume la perspectiva del personaje, especialmente mediante el uso del estilo indirecto libre, y el uso de expresiones y términos característicos del personaje. Vgr.: «Cascabeles, si había cambiado el *simen* de las cosas en poco tiempo», p. 290.

[26] Esto de ocupar los últimos capítulos de la novela en «atar cabos sueltos» es usual en Pereda (y, por supuesto, en una gran parte de la novelística de la época). Por lo que al autor de *Nubes...* se refiere, he estudiado este recurso organizativo en mi artículo: «Notas sobre la estructura de la novela de Pereda: la organización del argumento».

importan, sino porque el magnífico costumbrista que fue siempre Pereda evidencia aquí, una vez más, sus poderosas cualidades de observación, captación de ambientes, tipos, fiestas, etc.[27] Sin que pueda comentar aquí todo esto que apunto, sí nos será útil paar los fines de este estudio analizar con algún detenimiento esas páginas.

El asunto del capítulo es la descripción y relato de una excursión marítimo-fluvial por la bahía y el río que en la novela se llama Pipas (y que evoca indudablemente el río Cubas, que desemboca en la bahía santanderina y por el que aún ahora se realizan excursiones no muy distintas de la que leemos en *Nubes*...). En cuanto tal excursión, no se trata tan sólo de uno de los elementos costumbristas que en la novela tratan de recrear el ambiente de una ciudad veraniega en los últimos años del XIX, sino que cumple una clara función narrativa en relación con el asunto que se cuenta en el libro. En efecto, aunque de modo incidental, en el bullicio de la jira, el relato sorprende dos importantes fragmentos de conversaciones de Irene, una de ellas con Nino, en la que le confirma definitiva e indiscutiblemente la ruptura del compromiso y de cualquier posible relación entre ambos (p. 929); y la otra con Pancho Vila, ésta en un sentido radicalmente distinto, pues reafirma la muy buena disposición con que acepta sus atenciones (p. 933).

En cuanto a los recursos técnicos que en este estudio venimos comentando, el capítulo en cuestión utiliza diversas posibilidades de perspectiva; en efecto, la excursión no se nos relata a través de un narrador imparcial y omnisciente, sino que, según en qué momentos, se sirve el narrador de puntos de vista diferentes.

---

[27] No puedo sino aludir aquí a uno de los problemas básicos en el estudio de la narrativa perediana: las relaciones entre costumbrismo y novela (o cuento): aspecto que, a pesar de haber sido tocado tangencialmente por casi todos los que se han ocupado de la obra del autor montañés, aún está a la espera de ser correctamente planteado y estudiado en profundidad. En este sentido, *Nubes*... es una de las novelas en las que el elemento costumbrista presenta un más notable interés; en especial en todos aquellos textos que tienen como función el reconstruír el ambiente de la villa provinciana.

Tan sólo los párrafos iniciales, que describen los preparativos e inicio de la excursión, se sirven de perspectiva del narrador imparcial. Pero muy pronto se selecciona a uno de los excursionistas, Fabio López, a través de cuyo punto de vista se relatará la mayor parte de la jira.[28] (No es injustificada esta elección; ya en un capítulo anterior, el XIX, se había servido el relato de este mismo personaje para mostrar el ambiente veraniego de la ciudad, a través de un extenso monólogo interior (pp. 908-909) en el que se traslucían muchos de los prejuicios peredianos contra los veraneantes).[29] Pero no se limita la narración a esa perspectiva, que, si puede serle útil para exponer determinadas actitudes, no lo sería tanto para describir otras cosas, como por ejemplo la belleza del paisaje. Para esto se sirve de otro punto de vista, el de un palentino que participa del paseo, a través de cuyas explicaciones a los demás excursionistas se nos van mostrando la desembocadura del río, sus márgenes, el ceremonial de la propia jira, etc. (pp. 929-932). Por supuesto que el paisajista de *Peñas Arriba* y *Sotileza*[30] también reclama su derecho a mostrar su propia visión, aunque, a mi juicio, con escasa fortuna, tal vez a causa de la propensión del autor a caer en un trascendentalismo que en este caso re-

---

28 Si bien será el narrador omnisciente el que se encarga de subsanar las limitaciones de esa perspectiva; cf.: «Desde allí vio, entre otras cosas que le llamaron tanto la atención, que Irene Brezales aceptaba la ayuda de Pancho Vila para bajar (...). Y dijo Pancho Vila a Irene entonces, muy bajito y con cara de decirla cualquiera insustancialidad de las obligadas en tales casos (y esto no lo supo Fabio López, aunque taladró con los ojos a la *Africana*).» (p. 933 a).

29 En esos textos, el recurso es una muestra más del perspectivismo aplicado a las descripciones, como tuvimos ocasión de observar en la del casino del capítulo V. También aquí el narrador prefiere ceder sus prerrogativas descriptivas a un personaje que, como he dicho, es fiel portavoz de la actitud del autor; actitud que también asume el narrador, al juzgar acertadas algunas de las opiniones del personaje: «Y con esto torció Fabio López el rumbo que llevaba, dirección a lo más despejado de aquellas espesuras domingueras, pensando muy juiciosamente que el pueblo...» (p. 909 b). Y sigue un párrafo en el que se evidencian esos prejuicios peredianos de que se hizo mención en la nota 21.

30 Aspecto estudiado con detalle por Anthony H. Clarke en *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1969.

sulta totalmente extemporáneo: «... como siempre que la Naturaleza se ofrece en su espectáculo; ella lo canta, ella lo dice, ella lo expresa todo; y ella sola es el rumor y la armonía, y el estruendo, y la luz, y la elocuencia, y la poesía, y el arte, y la hermosura; ella lo absorbe y lo domina y lo produce todo, y es fuente y objeto a la vez de la inspiración y del sentimiento de los hombres, por livianos que sean de meollo.» (p. 928 a).

El relato de la excursión termina de modo harto significativo para la cuestión que estudiamos aquí. En efecto, el capítulo se interrumpe sin que nos cuente cómo concluye aquélla, por una razón puramente perspectivista: el personaje que nos servía de punto de mira en la mayor parte de la narración del paseo, Fabio López, decide abandonarlo y regresar a la ciudad a pie. Por lo que el narrador, que tiene poderosas razones de trama novelesca para hacerlo, también «abandona» el escenario, cerrando el capítulo en este punto.

Las razones de trama novelesca a que he aludido se evidencian en el capítulo siguiente, que, como el primero, transcribe una segunda carta de Nino al mismo amigo a quien remitía aquélla, carta en la que le informa ahora de la evolución del asunto que entonces le anunciaba. Como corresponde a un documento epistolar, escrito en primera persona, todo el capítulo es una expresión subjetiva y parcial de un determinado punto de vista. Su función es, fundamentalmente, precisar desde esta nueva perspectiva, algunos hechos anteriormente relatados (así, las visitas y entrevistas que se mencionaron en el capítulo XVII; el sablazo de su padre al de Irene, etc.). Pero también —y a ello me refería antes— completar mediante algunas alusiones el interrumpido relato de la excursión. La carta se refiere a tal episodio, evitando repetir en ella lo ya contado en el capítulo precedente, para lo cual el autor-transcriptor ofrece no la carta completa de Nino, sino un fragmento, lo que le permite justificaciones como ésta: «Y esto fue lo que me movió a asistir a la expedición de ayer al Pipas, y a acercarme a Irene, y a hablar con ella (...) Para escuchar de su boca (...) la media docena de claridades que te dejo reproducidas textualmente unos renglones más atrás» (p. 936 a). (Renglones que se supone escritos en

el fragmento no transcrito de la carta y que se refieren a la conversación que se nos relataba en el capítulo precedente). En cambio lo que el capítulo en cuestión no contaba, es decir, lo ocurrido en la excursión tras el abandono de Fabio, lo relata Nino a su amigo (pp. 937-938).

En medio de todas estas informaciones, la carta confirma —y ello será fundamental para lo que se relata en el siguiente capítulo— la verdadera catadura de Nino y de su familia, la opinión que les merece la de Brezales, principalmente el padre, las motivaciones del proyecto matrimonial entre ambas familias, etc. En rigor, nada de ello constituye información imprescindible para el lector, que ya ha tenido ocasión de conocer tales puntos de vista; pero tiene una función primordial en cuanto al escarmiento de don Roque, como vamos a ver.

Casi en su final, la carta de Nino dice que en cuanto la firme, va a comenzar otra para Irene. El capítulo siguiente se inicia con estas palabras: «A media lectura de la carta, ya tuvo don Roque que dejarse caer en la butaca, empapado el cuerpo en sudor frío.» (939 b) ¿Qué carta es esa que tales efectos produce? Precisamente la que inmediatamente antes ha conocido el lector; por una casualidad Nino confunde los sobres de sus dos misivas y llega a casa de Irene la destinada a su amigo. Tal casualidad no sólo es útil para el desenlace de la trama, en cuanto al escarmiento de don Roque («¡Qué casualidad, Angustias!... —exclamó don Roque llevándose las manos a la cabeza. —Di mejor ¡qué providencia! —contestó su mujer—. Porque este cambio ha sido providencial para que acabes de caer de tu burro», p. 941 a), sino que tiene un sentido muy preciso dentro de lo que vengo estudiando como *novela de perspectivas*. En efecto, finalmente se han cruzado las dos que, de haberlo hecho al principio del relato, hubieran evitado todo el conflicto. Todo él no es otra cosa que una cuestión de perspectivas: Roque Brezales tenía su punto de vista en relación con la boda de su hija; la familia a que iba destinada, otro muy distinto. El escarmiento llega al conocer Brezales cuál era el de la otra parte y, en consecuencia, la verdadera dimensión de todo el asunto.

Con ello, que es —ahora sí— la definitiva conclusión del con-

flicto, la novela puede darse por terminada. Queda no obstante un último capítulo que, además de informar de algunos cabos sueltos que pudieran importar (vgr. el compromiso matrimonial de Irene con Pancho y el de su hermana con el pretendiente que la rondaba; el notorio cambio en el comportamiento y aspiraciones de Roque Brezales, etc.), desempeña una última función perspectivista: insertar todo el relato, o mejor, su asunto en lo que pudiéramos llamar *perspectiva literaria*, considerándolo como «materia novelable», esto es susceptible de ser contado en una hipotética novela que alguien pudiera escribir. Ya en el capítulo II, en aquella tertulia de escritores y periodistas en la que se anunciaba el conflicto de Irene, el personaje sin nombre que reiteradamente insiste en ser informado del asunto (y que, indudablemente, es irónico trasunto del propio Pereda[31]), exclama cuando su intelocutor alude a que «hay en el caso para un comienzo de novela»: «¡Para un comienzo de novela! ¡Y se lo callaba usted! ¡Ni que anduvieran tiradas por los suelos esas cosas!» (p. 772 a). Pues bien, la novela termina con este párrafo, en el que se recoge una reflexión de este mismo personaje: «El cual otro continuó su interrumpido andar hacia su domicilio, admirándose, por casualidad, de lo que abundaba en el mundo la *materia novelable* y deplorando amargamente al mismo tiempo que no le hubiera dotado Dios a él del arte necesario para saber utilizarla en la estrechez de los moldes de su ingenio.» (p. 956 b).

La ironía que este texto revela me parece que constituye un magnífico y coherente colofón para la novela. Pues si, como espero haber mostrado, su rasgo más notable es la hábil utilización de la diversidad perspectivista como recurso narrativo, no hemos de olvidar que la ironía, en definitiva, es también una cuestión de perspectiva. Tras todas las empleadas en el relato, tanto las parciales y subjetivas de los personajes, como la más o menos objetiva, omnisciente e imparcial del narrador, faltaba un último punto de vista: el del propio autor, el cual, tras haber escuchado el relato

---

31 Cfr. Cossío, *op. cit.*, pág. 250; Montesinos, *op. cit.*, pág. 226.

de toda la historia por boca del narrador,[32] ironiza sobre su propia capacidad de novelista. Creo que el análisis de *Nubes de estío* que aquí he expuesto nos permite afirmar que, en contra de lo que opina «el otro», Pereda sí estaba dotado del arte necesario para saber contar esta historia; y su habilidad en el uso de los complejos mecanismos del perspectivismo narrativo evidencia que los moldes de su ingenio no eran, ni mucho menos, estrechos.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

---

32 Recordemos que no debe confundirse *autor* con *narrador*. El primero es un individuo real, con una existencia histórica; el segundo es una convención, una creación literaria (como el personaje, el diálogo o la trama) del autor.

VEINTE CARTAS INÉDITAS DE EMILIA PARDO BAZÁN A JOSÉ YXART

De aquel inmenso caudal de cartas que se conserva de los grandes novelistas españoles del siglo XIX, se han publicado centenares de Galdós, Pereda y Valera, y varias docenas de Clarín y Palacio Valdés. Sin embargo, existen poquísimas de Alarcón o Pardo Bazán. De ésta sólo conocemos las que dirigió a Menéndez Pelayo, Oller, y Llorente.[1]

Se dan a luz aquí, por vez primera, veinte cartas escritas por Emilia Pardo Bazán al gran crítico catalán José Yxart, entre 1883 y 1890. Son los años de máxima actividad para ambos, sobre todo con respecto a la colaboración en las revistas *Arte y Letras,* de Barcelona, y *La España Moderna,* de Madrid.

Es probable que la amistad entre Pardo Bazán e Yxart surgiera, como la amistad entre Galdós y Oller, a instancias de José María de Pereda, ferviente admirador de la literatura catalana. Yxart era primo de Narciso Oller, el creador de la novela catalana moderna en obras como *Vilaniu* y *La Papallona.* Según las cartas del 17-XI-1883 y 10-II-1886, parece ser que la Pardo Bazán no conoció personalmente a Yxart y a Oller hasta el año 1886.

---

1 Cfr. Enrique Sánchez Reyes, «Centenarios y conmemoraciones», *BBMP,* XXIX (1953), 120-144; del mismo autor, «Cartas de mujeres a Menéndez Pelayo», *BBMP,* XXXI (1955), 145-149; Narciso Oller, *Memories literàries* (Barcelona, 1962); Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (Madrid, 1962), y Xorita, «De doña Emilia Pardo Bazán a Teodoro Llorente», *La Estafeta Literaria,* 15-II-1945.

En junio de 1883, como consta en el presente epistolario, Yxart solicitó la colaboración de la Pardo Bazán para la revista barcelonesa *Arte y Letras,* publicada entre julio de 1882 y diciembre de 1883, de cuyo consejo de redacción formaron parte el mismo Yxart, Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Sellés y otros literatos de aquellas calendas. En enero de 1889, cuando empezó a publicarse *La España Moderna,* su dueño y director, José Lázaro Galdiano, delegó a doña Emilia la búsqueda de colaboradores, y ésta no perdió tiempo en escribir a sus amistades literarias, entre ellos Yxart.

Más conocido como crítico teatral, sobre todo por *El arte escénico en España,* Yxart dedicó varios estudios en lengua castellana a novelas de Galdós, Pereda, Pardo Bazán y otros novelistas españoles. A pesar del incomprensible olvido en que hoy yace, fue considerado como el mejor crítico catalán de su tiempo, al lado de Joan Sardá y Melchor del Palau, y uno de los mejores de toda España después de Menéndez Pelayo, Clarín y Valera.

En cuanto a las relaciones amistosas entre Yxart y la Pardo Bazán, parece mentira que ni Carmen Bravo-Villasante ni Walter T. Pattison aludan a ellas para nada en sus respectivas biografías de la escritora gallega. Ni siquiera mencionan la colaboración de ésta en *Arte y Letras.* Las biografías de Yxart publicadas por Agustín Musté y Manuel de Montoliu también dejan mucho que desear, por no examinar a fondo ningún artículo de Yxart. Para apreciar el valor y la extensión de su labor crítica, hace falta una antología selecta de sus mejores páginas, que siguen dispersas en *El Imparcial, La España Moderna, La Vanguardia* y otros periódicos y revistas de aquella época.

Las cartas de Pardo Bazán revelan, si bien al volar de la pluma, sus gustos literarios y editoriales, noticias y juicios acerca de otros escritores, su afición al folk-lore, algunos pormenores crematísticos y hasta una anécdota desconocida sobre la «batalla» entre Galdós y Commelerán. Los temas son casi exclusivamente literarios y el tono cordial, pasando rápidamente de «Muy señor mío y de mi mayor consideración» a «Caro amigo»; incluso se permite alguna broma como «tumbón» o «coqueto». Todas

son personales, es decir, escritas para el destinatario y sin miras a un público más grande que pudiera leerlas algún día, como ocurre con las de otros contemporáneos.

Las obras comentadas son siempre las del momento, las recién escritas o las que tenían entre manos. A pesar de la admiración de Pardo Bazán por Galdós, es curioso que no aluda en estas cartas a ninguna obra galdosiana publicada entre 1883 y 1890. La verdad sea dicha, sólo elogia a Menéndez Pelayo, Pereda, y Oller, reservándose las dudas para Valera, Núñez de Arce, Cánovas, Estébanez Calderón y demás autores que menciona. Cuando afirma que no ve en España otra revista decente más que la fundada por Lázaro, ni otro crítico capaz más que Yxart, parece notarse cierto rencor por las feroces dentelladas de Leopoldo Alas contra ella.

La sempiterna cuestión de la Real Academia Española asoma la cabeza en cartas del 22-VII-1883 y 15-VIII-1883. Ya que la Academia se negaba a admitirla, Pardo Bazán decidió formar su propia tertulia literaria, o como ella dice, «academia libre que afortunadamente no tiene contados los sitiales más que por la escasez de personas capaces».

Un aspecto poco conocido de la obra literaria de Pardo Bazán es su afición al folklore. Fundó una sociedad llamada Folklore Gallego, y en *Al pie de la torre Eiffel* habla de un banquete ofrecido a los folkloristas. La condesa también colaboró en la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* dirigida por D. Antonio Machado Alvarez y publicada en once tomos, entre 1883 y 1886; el trabajo de doña Emilia sobre el folk-lore gallego apareció en el tomo IV, publicado en 1884. No es de extrañar, pues, lo que dice a Yxart en las cartas del 17-V-1884 y 3-VI-1884, y la idea de fundar «una asociación general, universal, que en un momento dado pueda reunir sus fuerzas y comunicarse el fruto de sus investigaciones».

El valor de un estudio de esta índole radica no sólo en la aportación de datos novedosos, sino también en la importancia de los personajes mismos. Tratándose de grandes escritores, nada relacionado con ellos puede sernos indiferente; cada nueva

página, por más breve o anodina que sea, añade siempre algo útil para la trayectoria de su vida o estilo.

Desgraciadamente, no hemos tenido a la mano las contestaciones de Yxart para poder llenar algunos vacíos de estas cartas. Por ejemplo, ¿cuáles serían esas «contrariedades» que menciona en la carta del 15-VIII-1883, y las «penas» del 17-V-1884? ¿Cuántas cuartillas llegó a escribir de aquella «Historia de las letras castellanas» que tenía proyectada? ¿A qué paces se refiere cuando habla de «pasar la esponja del desagravio sobre las heridas del enojo»?

Estas cartas, ni que decir tiene, no son las únicas intercambiadas entre la Pardo Bazán e Yxart; lo más probable es que existan otras en poder de los herederos y en los archivos de Bibliotecas gallegas o catalanas. En la presente colección no hay una sola carta para los años de 1885 y 1888. Se dan a luz ahora estas veinte con la esperanza de que otros investigadores vayan supliendo poco a poco lo mucho que falta en este epistolario.

Como se podrá observar, nos ha sido imposible descifrar media docena de palabras, no tanto por la letra de Pardo Bazán como por lo borroso del original. Afortunadamente, se trata de palabras de poca monta para la comprensión de la frase. Las abreviaturas, la puntuación y la acentuación han sido enmendadas sólo donde la mejor inteligencia parecía pedirlo.

Aunque muchas de estas cartas no llevan fechas exactas, ha sido relativamente fácil colocarlas en su debido orden gracias a su contenido.

DAVID TORRES
West Virginia University

— I —

La Coruña, Julio 9 de 1883

Sr. D. José Yxart

Muy Sr. mío:

Estuve tan ocupada el mes pasado con enfermedades de individuos de mi familia y con otros asuntos que no me fue posible contestar a su apreciable epístola del 4 de Junio donde me pide colaboración para la Revista *Arte y Letras*.

Busqué inútilmente ésta para leer los artículos del Sr. Alas a que usted se refiere y no habiéndolos encontrado le suplico me remita la colección.

No tengo inconveniente, antes mucho gusto, de colaborar en la Revista donde figuran tan distinguidos nombres. No sé lo que esa Revista paga por columna; yo suelo cobrar (a las Revistas, no a los editores) 25 pesetas por cada 10 cuartillas, reservándome el derecho de reimprimir después en libro.

Me alegraré de que le convengan estas condiciones y rogándole salude a mi buen amigo el Sr. Oller a quien pronto escribiré, quedo de usted affma. s. s. q. bsm.

Emilia Pardo Bazán

P.D. Espero su respuesta para remitir el original.

— II —

La Coruña, Julio 22 de 1883

Sr. D. José Yxart

Muy Sr. mío y de mi mayor consideración:

Siento que mi dilación en contestar le impidiese poner mi nombre entre los de los colaboradores de la Revista, pero

habrá ocasión de hacerlo y entonces se reparará esa omisión causada por mi silencio.

Veo con gusto que es usted una persona inteligentísima y de propósitos en alto grado provechosos para la literatura. Es tan poco frecuente encontrar gente así, que verdaderamente regocija el dar con alguna. No desmiente usted la sangre del discreto, amable y simpático Narciso Oller, con el cual llevo corto tiempo de amistad y ya le tengo por uno de mis predilectos de mis correspondientes en la academia libre de amigos que formé poco a poco. Téngame usted pues por una amiga que experimentará singular satisfacción en poder serle útil y grata.

Conozco desde que empezó a ver la luz la hermosa Biblioteca Artes y Letras, de la cual pienso exactamente lo que usted. El público la compró con afán por los *santitos*; así llamaban, por aquí al menos, a las ilustraciones. Yo de mí sé decir que no gusto de ver mi prosa ilustrada, por más que reconozco que hay libros que requieren el auxilio del lápiz. Aun me parece haber escrito no sé si al Sr. Domenech ofreciéndole el único trabajo mío que soñé con ver ilustrado: un tomo de Cuentos, muy breves, que presto terminaré [una palabra ilegible] que Domenech no me respondió. Pero aun esos mismos Cuentos dudo que después de verlos ilustrados no me desagradasen. Prefiero un libro severo, sin láminas. Para el público, no obstante, es gran idea la de las ilustraciones.

Lo peor de esa Biblioteca son sus cubiertas, tan aparatosas como deleznables; apenas duran un año si se dejan al aire; y si se humedecen, peor. Mas el precio de la Biblioteca no permite otra cosa. Es de balde.

Si esa Revista —que no he leído y que deseo leer, con gran interés— tiene el sabor realista e innovador que usted dice, será para mí doblemente grato colaborar en ella. He abrazado esa causa con resolución superior a las escasas fuerzas que puedo consagrar a su sostén. Trato de practicar y explicar la evolución literaria a nuestro perezoso público, a nuestros literatos enmohecidos y tardos. Creo como usted que algo se renueva hoy, y que algo muere. Allá veremos, dentro de 20 años, qué resulta de nuestra actividad.

No envío nada ya para el número de Agosto; en el de Setiembre empezará a colaborar, Dios mediante. Ya tiene usted [¿compuesto?] el de Agosto, y no hay prisa. En cuanto a las condiciones que usted me señala, nada tengo que obje-

tarles. A veces el artículo pasará de 20 cuartillas, otras no llegará a ellas, pero eso es igual; no es cosa de que los midamos con un compás. Pero dígame usted: ¿No podría ser, en vez de artículos, una novela? ¿Cree usted que disminuiría el interés [dos palabras elegibles] recibida sino de mes en mes? Tal vez fuesen preferibles Cuentos que cada uno de ellos figurasen en un número.

No quiero concluir sin decir a usted con cuanto agrado leí el prólogo que pone usted a las *Notas de color* de su primo.[2] Intimo y delicado me pareció. En cuanto al libro, por ahora no lo he leído; de fijo me gustará. Oller es un autor que se lee con encanto.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme de usted afectísima amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

— III —

La Coruña, Agosto 15 [1883]

Sr. D. J. Yxart

Muy distinguido amigo y señor:

Queda usted admitido en la Academia libre que afortunadamente no tiene contados los sitiales más que por la escasez de personas capaces —en mi humilde entender— de tal modo que me serán de provecho y solaz. Como usted habrá visto, *La Época* no publicó hasta anteayer (es decir, hasta el lunes pasado) su hermoso artículo de usted.[3] No se le conoce a usted que es catalán sino en cierta formalidad y madurez de juicio, pero no en la sintaxis.

Tiene usted razón en gran parte de sus observaciones; le agradezco a usted que haya reconocido que en mí predomina lo artístico y que soy, no una *sabia* y una erudita, como

---

[2] Se trata del prólogo de Yxart al libro de Narciso Oller, *Notas de color*, colección de cuadros costumbristas.

suelen decir, sino una profana aficionada de la hermosura. Dice usted bien que las cosas que cuento de Zola son viejas de puro sabidas en Francia, pero no olvide usted que mi obra es de vulgarización literaria, así lo digo en la primera parte, creo que en el primer capítulo. Yo suelo reirme cuando dicen que *La Cuestión palpitante* revela estudio profundo. Al correr de la pluma, sobre la mesa de tocador a veces (cuando estaba de viaje) y de memoria, apuntaba y borraba esos capítulos, y las citas, por no molestarme, las tomaba de los libros que tenía a la mano. De frente con ese libro ligero he llevado estudios graves de otro género, cuadernos gruesos de apuntes sobre [una palabra ilegible] *Epistolario,* el *Cancionero del Cid,* el de *Baena,* y otras cosas por el estilo. *La cuestión palpitante* era mi *délassement.*

De Manzoni creo que hablé por lo menos una vez en el libro; si me promete usted no escandalizarse, le digo que no me entusiasman mucho sus *Promessi Sposi.* No puedo negar su mérito y prefiero sin embargo su oda al *Lingue di Maggio.* Novelas italianas conozco pocas, y no quise meterme en camisa de once varas. De [hay un nombre ilegible] hablé, y de los novelistas ingleses, pero como la batalla se da en el campo de la novela francesa, me ceñí más a ella. Temo siempre al hablar de literatura contemporánea extranjera cometer las *bévus* de los franceses con nuestras letras.

Tengo escrito para usted un cuento que remitiré en breve. Cuando digo *cuento* no lo tome usted al pie de la letra; es una cosa que no sé cómo titular, y que más bien parece silueta, o retrato, o qué sé yo.

Siendo esas contrariedades que a usted asaltan y le deseo no sólo fortuna sino otra cosa mejor: ánimo entero y corazón ancho para sobrellevar cualquier contrariedad.

Acierta usted al pensar que los protestantes me son antipáticos. Detesto la meticulosa y fría condición de esas gentes que no prefieren a todo el sol, la hermosura y el arte. Viva nuestra raza latina, la más noble, ingeniosa y delicada del orbe.

De usted verdadera amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

---

[3] La reseña de Yxart de *La cuestión palpitante apareció en La Época* del 13-VIII-1883.

— IV —

La Coruña, hoy 26 de agosto [1883]

Sr. D. J. Ixart

Mi distiguido amigo:

A Tarragona donde usted me indicaba, le he escrito. Allá tendrá usted mi carta, donde le manifestaba mi opinión sobre su hermoso trabajo en *La Época.*

Hoy no tengo tiempo más que para remitirle a usted el prometido original. La Revista *Arte y Letras* no ha llegado todavía a mis manos.

Enviará a usted, cuando me sea posible, una fotografía, para que vea usted que el retrato del *Globo* es algo embustero.

Su affma. amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

— V —

La Coruña, 1 de Octubre [1883]

Sr. D. J. Yxart

Muy distinguido amigo:

He recibido en efecto [el] número doble de la Revista donde venía mi cuento y la colección (incompleta) de la misma Revista. A lo que usted me pregunta le diré que para enviarme el importe de mi prosa aguardaremos a que la decida [una palabra ilegible] un poco más [otra palabra ilegible], siquiera un trimestre si le parece a usted bien. Por trimestre entiendo tres artículos.

Tengo escrito uno que sólo me falta limar y enseguida irá. Puede usted contar de fijo (salvo muerte o enfermedad) con él para el número de Noviembre.

¿Sabe usted que los grabados no me parecen tan malos como a usted? Es decir, hoy en eso se ha llegado a la perfección y en el extranjero humildes revistas caseras (como *Die Gartenlaube*, v. g.) hacen milagros. Pero para nuestra patria, mírese usted en el espejo de la ponderada *Española y Americana*. La opinión general no es desfavorable a los grabados de *Arte y Letras*.

En cuanto al texto, lo de Clarín, sobre todo, me gustó, pero aun no pude leerlo despacio. Lo que menos me agrada es el formato; parece una mujer flaca con enaguas muy largas (pase la comparación).

Dígame usted, ¿qué delito he cometido yo para no figurar en la nueva lista de colaboradores o redactores?

Hablarme de Oller es causarme un remordimiento. No sé el tiempo que hace que le debo una cariñosa carta y por el mismo deseo de contestar largo yo por mis homéricas ocupaciones, no pude responder aun. Me alegraría de ver su retrato en *La Ilustración*. Guardaré el secreto.

A propósito de retrato, ahí va ese mío. No satisface a todos, pero he visto por experiencia que eso sucede con cuantos me hago. Es un aspecto mío; tengo la cara muy variable, a veces tristona y pensativa, y otras bien alegre, pero ni dos minutos igual.

Salude usted a Oller, a quien pronto escribiré, y disponga de su affma. ss. qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

— VI —

La Coruña, 17 de Noviembre de 1883

Sr. D. José Yxart

Señor y distinguido amigo:

Tengo dos de usted a que contestar e invirtiendo el orden empezaré por la última. Hoy y siempre inserte usted mis escritos en el número que más le convenga. No tengo especial

empeño en que salgan un mes u otro y si lo tuviese cuidaría de advertírselo a usted. Lo único que le ruego es que me avise con la debida anticipación cuando necesite más original, y que no omita enviar doble número del que contenga trabajo mío.

He visto el retrato de Oller en *La Ilustración Catalana* que supongo me remitió usted. Tiene fisonomía inteligente y es joven, de modo que aun dará días felices largo tiempo a las letras.

¿Qué quiere usted que le diga del prólogo de Cánovas?[4] El Júpiter conservador no ha entendido bien, me parece, la cuestión del naturalismo, lo cual no tiene nada de extraño. Lo raro es el tonillo desdeñoso con que habla, ni más ni menos que si los naturalistas fuésemos demagogos *ipso facto*. En cuanto al héroe de la apoteosis, o sea *El Solitario*, no lo sacarán de escritor mediocre y [una palabra ilegible] todos los encomios de Cánovas y de Valera, que demuestran en ese terreno más agradecimiento que buen gusto.

Es cierto que los grabados fueron mejores de lo que son, y ésa es la opinión general. La primera época de *Arte y Letras* fue un triunfo. ¿Qué cosa es una *Ilustración de la mujer* que me envían de ésa y que parece redactada por señoras? La parte tipográfica es bastante regular.

Está próxima a ver la luz mi *Tribuna*, de la cual ya he corregido las pruebas. Engolosinada por el artículo que dedicó a mi *Cuestión palpitante*, casi le pediría a usted otro, si supiese cómo se lo había de decir, pero no se me ocurre fórmula alguna para tan impertinente solicitud.

Siempre de usted verdadera y affma .amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

---

[4] Probablemente se refiere al libro de Antonio Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo* (Madrid: Dubrull, 1883), que había empezado como simple prólogo.

— VII —

La Coruña, Diciembre 27 de 1883

Sr. D. J. Yxart
Mi distinguido amigo:

Siento la desaparición de la Revista, entre otras razones porque habiéndola usted tomado de su cuenta llegaría a ser cosa buena; pero no hay que hacerle; la cuestión comercial es de alta importancia y se impone. En cuanto a los caudales inmensos que me adeuda esa empresa, puede usted remitirlos por el Giro mutuo si gusta. No deje usted de enviarme duplicado ejemplar del número en que salga *La Borgoñona.*

Mucho me alegraría de que esa empresa de *Arte y Letras* editase mi tomo de *Cuentos.* ¿Qué autor no apetece ver su prosa en tan bonita forma? Yo creo que para la empresa el libro no sería de los menos útiles y vendibles, no por lo que yo valga que es bien poco sino porque los *Cuentos* en general se venden bien. Ya se que va a editar una novela de Clarín. Mucho deseo leerla, a ver si el eximio crítico es también narrador.[5]

El *cuando* ha de escribir usted su juicio crítico de *La tribuna,* es cuenta de usted; el *donde* no le ofrezca usted la menor dificultad: si no es en *La Época* será en *El Día,* o en *El Liberal,* o en *El Progreso,* o en alguna *Revista*: no ha de faltar donde, eso no.[6] Espero con sumo interés su opinión, porque esa novela no es de las que agradan a la generalidad de los críticos, se me figura. Por ahora no puedo formar juicio del de librería sé que es bueno y que se vende bien.

¿Qué le parece a usted de la última obra de Pereda, *Pedro Sánchez*? Yo todavía no la he leído, pues aguardo a que el autor cumpla su promesa de enviármela.[7]

---

5 Se trata, naturalmente, de *La Regenta,* publicada al año siguiente por la compañía Daniel Cortezo de Barcelona, en la Biblioteca «Arte y Letras».

6 Apareció en *La Época* del 7-I-1884.

7 Esta novela de Pereda fue acogida con gran entusiasmo por la Pardo Bazán en *El Imparcial,* 31-V-1884; más tarde recogió la reseña en el tomo VI de sus Obras completas, «Polémicas y estudios literarios».

Le deseo a usted felices Pascuas, de las más felices, y soy la cariñosa y verdadera amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

— VIII —

La Coruña, Mayo 17 [¿1884?]

Sr. D. J. Yxart

Mi buen amigo:

Ante todo sepa usted que siento sus penas y que tomo en *ellas parte; a mí tampoco me faltaron esta temporada,* y fue ese uno de los motivos de mi prolongado silencio con usted y con el simpático novelista Oller.

Ya he dado a los editores razón de haber recibido el billete; y puesto que de billete se trata, ahí van dos de a 200 cada uno para que me haga usted el favor de comprar ahí una mantilla de ese precio, de encaje negra del llamado español o catalán, hechura toquilla, y tamaño ni muy grande ni muy chico. La mantilla la va usted a remitir del modo siguiente: la mete usted en una cajita de cartón; la cierra con un bramante sellado con lacre; escribe encima «Muestras sin valor» y mi nombre y residencia; le pone usted los sellos correspondientes a su peso y el del certificado, y la certifica usted en correos. También puede venir del mismo modo dentro de un sobre grande certificado. Al anticiparle a usted las gracias por todo, añado dos ruegos: que venga pronto la mantilla, pues me la encargaron con mucha prisa; que me diga usted lo que le cueste el certificado para remitírselo. También puede suceder que no haya en la fábrica mantillas del precio exacto de 400 P; no deje usted de enviarla por una leve diferencia, y dígame el coste exacto para abonárselo.

¡Perdone usted por Dios esta impertinencia femenil!

He terminado estos días una novelita que debe encabezar mi tomo de Cuentos y se titula *Bucólica*; tiene la singularidad de ser una novela *por cartas,* método que ya de puro

antiguo se va volviendo nuevo. Ahora me consagraré exclusivamente a mi *Cisne de Vilamorta,* que ha de estar terminado, Dios mediante, en el otoño. ¿Sabe usted que no sería imposible que para entonces diese yo una vuelta por Cataluña? Mucho lo deseo.

Hablando de otra cosa, ¿por qué no fundan usted y Oller el Folklore Catalán? ¡Pues apenas hay ahí elementos para hacer de esa sociedad la primera de España! Dígame usted si se animan, en cuyo caso le enviaré el Reglamento del nuestro. Hoy incluyo a usted mi Discurso inaugural. Oller podría hacer mucho en eso. Ya sé que están ustedes ocupados; pero eso también me sucede a mí, y sin embargo he trabajado mucho esta temporada y comunicado gran impulso al Folklore.

No se olvide de su amiga que de veras le estima y b.s.m.

Emilia Pardo Bazán.

— IX —

La Coruña, Junio 3 de 1884

Mi buen amigo:

He recibido perfectamente el paquete con la mantilla, que agradó mucho a su dueña: dé usted las gracias al *menage* Oller, y hágame el obsequio de cargar con esas 3 pesetas 35 cs. que costó el porte, pues la persona para quien hice el encargo me obligó a tomar esos sellos de grado o por fuerza. Quedo muy obligada y agradecida.

Espero poder realizar mi plan de conocer este año la hermosa Cataluña y a sus pobladores. Hoy escribo también a Pereda y supongo que me dirá maravillas de lo que ha visto ahí y del buen trato que de ustedes recibió. Lo que no podré prometer es estar mucho tiempo. Tengo tres chiquillos en una edad en que no está bien ni es posible abandonarlos larga temporada. Pasaré pues, rápidamente, tratando de abarcarlo todo en una ojeada sola.

No me convence lo que usted me dice de sociedades existentes en ésa y equivalentes al Folklore. Son fuerzas aisla-

das que no concurren a la idea general. Deberían incorporarse, fundirse o lo que usted quiera en el Folklore catalán. El pensamiento del Folklore (si yo no lo he entendido mal) es una asociación general, universal, que en un momento dado pueda reunir sus fuerzas y comunicarse el fruto de sus investigaciones. Esas Sociedades de «ahí» nos estorban en vez de ayudarnos. *Funden ustedes el Folklore y verán como ésas* quedan absorbidas y preponderá la que debe preponderar. Por lo mismo que ya hay ahí mucho trabajo hecho y muchos volúmenes impresos, ya tienen ustedes la mitad del camino andado.

¿Qué le parece a usted la nueva novela de A. Palacio? ¿Y qué de la manera que tuvo Alfonso de llevar la polémica conmigo en *La Época*?[8] ¿Y qué me dice usted de su compatriota el Sr. Mañé y Flaquer, con las peregrinas cosas que habla del naturalismo?[9]

Saludo al novelista y soy de usted verdadera amiga q.b.s.m.,

Emilia Pardo Bazán

— X —

París, Febrero 10 de 1886

Sr. D. José Yxart

Mi distinguido amigo:

Vaya un cordial apretón de manos por el *Año pasado*, que gustosa, entretenida y a veces encantada leí anoche.[10] Me

---

[8] Al artículo de la Pardo Bazán, «La bandera negra» (*La Época*, 17-III-1884) había contestado Luis Alfonso con «Cartas son cartas» (*La Época*, 31-III-1884). La polémica continuó en los números del 14-IV, 21-IV, 6-V y 26-V; véase el resumen de Walter T. Pattison en *El naturalismo español* (Madrid: Gredos, 1965), págs. 113-117.

[9] Se refiere al artículo de Juan Mañé y Flaquer, «El materialismo en literatura», *La Época*, 6-V-1884.

[10] El tercer volumen de *El año pasado* (Barcelona, 1886) trata casi exclusivamente de asuntos catalanes, entre ellos «Del uso del castellano en Cataluña».

ha desvelado usted hasta las 3, pues como de día apenas tengo hora libre, lo paga el sueño. El libro está escrito con tal soltura, gracia y amenidad, que no parece de un español; y vaciado en tan primoroso molde de estilo castellano, que no parece de un catalán. Ha sabido usted huir de las extravagancias de [¿Gener?] y de las impertinencias de esos clasicones que tan chistosamente describe; y adoptando todo el desenfado y morismo (?) que hoy campea en la crítica no docente ,se ha quedado usted con muy buen acuerdo, un poco más atrás de Clarín: en Larra. El nombre del insigne Fígaro es el que acude a la memoria leyendo ciertos pasajes de su obrita de usted. He dicho...

Mi carta no se reducirá a esta felicitación sincerísima; tiene también por objeto intrigar con usted todo lo posible para que se adelante el viaje de la excursión catalana. Yo no puedo estar aquí pasado el primero de Abril; ya se lo dije a Oller en carta de hace tres o cuatro días; y mire usted que sería triste gracia quedarme sin conocer a ustedes. Es preciso que se vengan a mediados de Marzo siquiera. Tengo proyectos de una excursión a Köln, pero los modificaré con arreglo a los de ustedes, a menos que ustedes se animen a venir también a ver las orillas del Rin.

En fin, lo esencial es que no lleguen ustedes a París cuando yo me haya marchado. Reitero la enhorabuena y soy su amiga affma. q.bsm.

Emilia Pardo Bazán

— XI —

La Coruña, 30 de Octubre de 1887

Sr. D. José Yxart

Mi distinguido amigo:

Adjuntas las pruebas corregidas: ya me tenía inquieta la tardanza. Aprovechando el certificado envío a usted un primer tomo con dedicatoria, otro para Narciso y otro para

Luis Alfonso.[11] En cuanto al segundo, ruego a usted que retenga ahí los ejemplares correspondientes, pues en esos ya la dedicatoria no cabe, y no necesitan viajar.

En mi trabajo sobre la literatura regional hablo poco del regionalismo, ocho o diez líneas a lo sumo; no vayan pues a creer esos amables catalanes que desean leerme que allí hay algo que importe ni valga. Es un trabajo crítico. Sobre lo otro ya sabe usted mi opinión *a priori,* pero para hablar y no decir desatinos necesitaría ir ahí y a las Baleares. No dejo de soñar con una campaña en el Ateneo que tuviese por asunto las literaturas de los dialectos. Imposible por este año, pues no quisiera salir a aquél sino de tarde en tarde; pero acaso dentro de unos 15 ó 17 meses no sería difícil. Dios dirá.

El Congreso... una *plancha* (Dispénseme usted lo vulgar de la frase). ¡Cuánto me alegré de que Núñez de Arce no se acordase del santo de mi nombre! Mire usted que tendría gracia ir a hacer zalemas a los apreciables desconocidos y a sus heteróclitas [una palabra ilegible]. Dios nos dé juicio y sentido común.

Cariños a Oller. Soy su amiga

Emilia

— XII —

Madrid, 24 de Enero 1889

(Serrano, 68, 3 izqda.)

Sr. D. José Yxart

Mi buen amigo:

Yo no sé si me ha olvidado usted o no; lo que sé es que se vende más caro que los melones en invierno. En cuanto a

---

[11] Luis Alfonso (1845-1892), asiduo colaborador en revistas madrileñas y valencianas, publicó numerosos artículos sobre todos los grandes novelistas españoles de su tiempo y metió baza en la polémica sobre el naturalismo, antes mencionada.

ocupaciones todos andamos regular: yo estos días, con la instalación de mi apeadero, he estado sin respirar de trabajo; por fin empiezo a disponer de tiempo para algunas cosas agradables, y entre ellas escribir a usted.

Ya conocía por referencia de nuestro amigo Lázaro Galdiano su entrada de usted en la casa Ramírez, por la cual felicito a usted y a la casa. Espero que ésta reporte de su gestión honra y provecho.

Ya escribí a los Sres. Ramírez rectificando mis primeras impresiones sobre el ilustrador de mi novela. La ilustración, sin ser una obra de arte de esas que sorprenden, resulta muy aceptable, bastante graciosa y fina. Y como así lo creo, así lo dije. Mi mala impresión era natural, toda vez que me aseguraron no había hecho el Sr. Cuchey más que caricaturas.

Yo al tratarase de la ilustración de un libro mío, no la miro como autora, sino como lectora solamente. Tengo en ese punto bastante desprendimiento moral, y aquello que la gente puede aceptar gustosa, creo que debo aceptar yo lo mismo, *sans demander midi à quatorze heures.*

Respecto a la Historia de las Letras españolas o mejor dicho castellanas, comprendo que esos Sres. puedan asustarse del precio si no consideran la labor que representa la obra tal cual se la he ofrecido. Es mi vida entera dedicada a elevar un monumento que otros podrán levantar con más cantidad de materia pero acaso con menos estilo arquitectónico. Al buen entendedor... la mitad de lo que pedido, no me compensa tan vasta y ardua labor. Me saldría mejor la cuenta haciendo novela, que se lee mucho y está en indudable progreso. Ni veo —y dispénseme usted la pequeña vanidad que esto supone— obras de ignual empeño que anden por ahí en casas de editores. Porque es distinta una compilación o un diccionario, obra que se hace así como raspando el fondo de un cajón o de varios cajones, de una obra con unidad perfecta y al mismo tiempo con una variedad calentada en previsión de muerte o de preferencia del público hacia un género dado. Difícilmente encontrará esa casa quien eche sobre sus hombros una labor como ésa, con igual propósito de completarla y hacerla grata y popular.

Hay una esterilidad aquí con los escritores «leíbles» (no hablo de los *archiaburridentes,* ésos sueltan tomo tras tomo) que me permite afirmar que será muy difícil para los Sres. Ramírez editar algo en 20 tomos que no sea un centón. Sólo ex-

ceptúo a un hombre ilustre, Menéndez Pelayo. Ante ése me inclino y digo que su historia será muy bella. Y después de todo, si esa casa se asusta de una cantidad un poco fuerte, ¿quién no se asustará? Parece que tanta magnificencia tipográfica pide alguna resolución financiera y mucho valor editorial.

De todas suertes dígales usted que no vacilen en manifestarme su criterio respecto a este asunto. Yo deseo adoptar alguna resolución y ponerme cuanto antes al trabajo, o cambiar de plan si la cosa no resulta. Que hablen sin [¿reparo?] y fijando condiciones, porque hablando se entienden las gentes.

Soy de usted siempre buena amiga qbsm.,

Emilia P. Bazán

— XIII —

Madrid, 4 de Febrero 1889

Sr. D. José Yxart
Mi buen amigo:

Me satisface mucho su dictamen favorable a *Insolación* (de la cual, entre paréntesis, me gustaron más los primeros pliegos que los que van vendiendo: tengo para mí que la tirada de la ilustración decae). Veremos qué me dice usted de *Morriña* y si le parece que hacen buena pareja los dos cuadritos. Para cuando llegue el momento de ilustrar *Morriña,* envío a usted el retrato del héroe. Me gustaría que el dibujante se inspirase en él, pues así la imaginación (mía) notaría menos distancia entre lo concebido y lo interpretado. Además esa fotografía es un encanto para la escena en que el héroe se pone la levita, etc. por orden de su mamá.

Espero con el natural interés el artículo sobre *De mi tierra.*

¿No le parece a usted (y al decir esto pienso en *Insolación*) que conviene alternar las novelas largas y soporíferas o al menos largas, con esos estudios episódicos?

La batalla Commelerán-Galdós daría asunto para otro *Inmortel* mucho más salado y bonito que el de Daudet. ¡Cuidado si hubo episodios notables! La marquesa de Casa-Loring, galdosista *enragée,* escribió la latinista Berlanga que le dijese si en efecto Commelerán sabía latín; a lo cual respondió Berlanga que el prólogo de Commelerán estaba cuajado de solecismos y que en otro país le quitarían por él la cátedra, pero aquí le harían académico.

Ahora lo que conviene es que los amigos de Galdós esforcemos su ánimo para que no se deje llevar por los que queriéndole mal le inducen a salir electo cuando muera Arnao.[12] Si a esto accede Galdós (que espero que no accederá) es un desastre. Le bañarán en agua de [una palabra ilegible] los que le han rechazado hoy, y asegurarán lo que ya indican: que el grande hombre muere por ser académico. Es falso, pero lo que ellos quieren es que se crea y corra.

La puchera ha gustado mucho, y a mí me parece de lo mejor de Pereda. Sin restricciones. Es la compensación de aquella gran caída que se titula *La Montálvez.* De *La España Moderna* sólo puedo decir a usted que aquí le ponen el defecto de ser *demasiado buena.* Y está fundado el reparo. Yo le he dicho a nuestro amigo Lázaro que el público español tiene que ser como aquel chiquillo enfermo de que habla el poeta italiano..., o sea que para que trague una revista tan seria y docta hay que darle alguna sección ligera (siempre literaria) con algo de noticierismo; si no, temo que [¿admiren?] y que no lean. De todos modos, la revista es lo mejor que se ha hecho ni se hará en España, y si esto fracasa, bien se puede renunciar a revistas para lo futuro.

De usted siempre verdadera amiga,

Emilia Pardo Bazán

---

[12] Al morir el poeta Antonio Arnao, no presentaron a Galdós sino a Francisco Fernández y González, que fue elegido.

— XIV —

Hoy 2 de Marzo [¿1889?]

Sr. José Yxart

Mi querido amigo:

Veo con mucha satisfacción que se ha arreglado lo de las ilustraciones de *Insolación*. Dé usted gracias a los Sres. Henrich. Y creo que ni para mí ni para ellos será de mal resultado lo hecho porque el público exige consideraciones y prudencia, máxime en libros así.

No me tomo el trabajo de examinar la palabra que usted haya añadido, porque ya sé que estará perfectamente y lo estaría aun tratándose de adiciones más importantes.

Me fío en usted para la ilustración de *Morriña,* y tengo seguridad de que lo hará usted mejor que yo misma.

Mucho deseo ver el *Año pasado* y también la crítica de *De mi tierra* que [una palabra ilegible] esperaba yo para el segundo número de *La España Moderna* y que le ha contrariado mucho, según me dijo, no tener, por su deseo de que la crítica no vaya recaliente.

Siempre de usted verdadera amiga qbsm.,

Emilia Pardo Bazán

— XV —

Madrid, 21 [sin el mes] de 1889

Sr. D. José Yxart

Mi querido amigo:

Diga usted a los Sres. Ramírez que he recibido su telegrama, y que los Madriles publicarán el trozo con un suelto-anuncio de la novela; que también he recibido el primer ejemplar encuadernado y, por conducto de los Sres. [un nombre ilegible] y Ursay, otros nueve en rústica, todo lo cual agradezco y quedo esperando el talón para recoger los demás que supongo para evitarse gastos de correo enviarán esos

Sres., como la casa Cortezo, en pequeña velocidad por el ferrocarril.

He preguntado si estaba ya el libro a la venta y me han dicho que aun no. Dígales usted a los Sres. Henrich si tienen bien organizado aquí el servicio de prensa y si además de mis ejemplares enviarán cierto número para que yo trabaje eso aquí hasta donde me sea posible.

El tomo resulta un tantico ancho, pero parece que eso es ahora lo de moda. Me ha extrañado que en la hoja en blanco que deja la cubierta por el otro lado no anuncie esa casa, aparte de las demás obras que edita, la próxima publicación de *Morriña*. Me sorprende que un catalán pierda una hoja donde cabe un magnífico reclamo y anuncio.

He leído el trozo de artículo que dedica usted a *De mi tierra*.[13] Mucho tengo que agradecerle, pero me ha dejado usted a media miel: Lázaro está desesperado, pues de ese artículo tiene pendiente el número ahora.

De usted afectísima qbsm.,

Emilia P. Bazán

— XVI —

La Coruña, 19 de Abril 1889

Sr. D. José Yxart

Mi querido amigo:

Adjunto un manuscrito del Sr. D. Leopoldo García Ramón,[14] que este señor me envía con objeto de que usted lo

---

13 El artículo de Yxart sobre *Di mi tierra* apareció en *La España Moderna*, IV (Abril, 1889), 187-196.

14 Leopoldo García Ramón, crítico literario residente en Francia, escribió una novela, *Seres humanos* (París, 1884), con prólogo de Emilia Pardo Bazán. También hizo una traducción al francés de *Bucólica*, publicada por Albert Savine en 1887. Una de las «Cartas de París» que envió a la *Revista Contemporánea* (LXIV, 15-XII-1886, págs. 478-489) versa sobre *Los pazos de Ulloa*.

haga publicar en el diario de ésa, *La Publicidad*. Para el mismo fin me dice que ha enviado a usted otros dos y que desearía colaborar activamente en ese periódico. Yo me alegraría mucho de que esto se consiguiese y ruego a usted no deje de procurarlo.

Su siempre amiga,

Emilia

— XVII —

Madrid, 3 de Junio 1889

Sr. D. José Yxart

Mi querido amigo:

Paso por todo excepto por eso de que *La no no fem*, que me suena peor que campana rajada. Yo escribiría a usted con la detención de otras veces, si me quedase para ello tiempo hábil después de todo lo que hago; pero aunque haya sido lacónica por necesidad, siempre con la memoria y el afecto estoy *en mi farmacia*.

Desarrugue usted pues ese caño; deje caer los lentes; desfrunza la picada nariz; dé suelta a la retozona sonrisa, y recobre su aire *bon enfant* que es el atractivo mayor de esa picaresca fisonomía (ya ve que hasta le digo flores).

Y ahora, vamos a pasar la esponja del desagravio sobre las heridas del enojo. (¿Qué tal la frasecita?).

He recibido *El año pasado* a su debido tiempo; acaso usted será tan malicioso que se dará a sospechar que no lo he leído; pero caerá usted de la cúspide de su error cuando sepa que mis crónicas americanas de la Exposición parisiense lo he citado, he trascrito algún trozo y he utilizado (en parte mínima, no sea que vaya usted a pedirme indemnización) la hermosa pintura que hace usted de las escuadras vencidas en el puerto.

Su trabajo sobre *De mi tierra* me agradó y halagó mucho, aunque el pedacillo que se comieron los voraces Mercurios del

correo fastidió un poquito al conjunto del artículo y a la autora. ¿Por qué no se determina usted a hacer con puntualidad la crítica literaria para *La España Moderna*? No veo otra Revista decente aquí más que la fundada por nuestro amigo, ni otro crítico capaz más que usted. Este público necesita que tomen autoridad sobre él los escritores que no tienen la gravedad del borrico, tienen el suficiente sentido estético para no meterlo todo a barato [sic]. ¡Y el punto intermedio, a que usted delicadamente llegó, es tan difícil!

La ilustración de *Morriña* me pareció y parece a los inteligentes más bonita y *réussie* que la de *Insolación*.[15] Felicitémonos pues. Espero más pliegos.

He ordenado que envíen a usted y a Narciso un ejemplar (a cada uno) de mi Lectura en el Museo Pedagógico, sobre los pedagogos del renacimiento (Erasmo, Rabelais, Montaigne). Ya me dirá usted si la ha recibido y qué le parece.

Dentro de unos días saldré para París a cumplir mis deberes de cronista; pero escriba usted aquí, que ya me enviarán las cartas. Y ustedes, ¿no van a París este año? Supongo que sí. Yo he de volver allá hacia fines de Setiembre. Los meses de calor los pasaré en Galicia.

Me pide usted noticias. Aquí, durante un año que pronto va a cumplirse, no se ha pensado ni vivido más que para las emociones patibularias del célebre crimen.[16] Aparte de eso, Martos y la conjuración, o mejor dicho la guerra secreta entre las respectivas señoras de Canalejas y Martos; y ahora, la [una palabra ilegible], o sea un Dulcamara que la expulsa, han absorbido la atención del buen pueblo matritense. De la Exposición de ustedes y de la francesa, poco se habló ni se habla; de literatura, sólo algunos mortales, que para eso se ocultan en algún rinconcillo del Ateneo o de la Cervecería Inglesa. Este es un país cada día más inculto y a fe que algunas veces y en ciertos puntos tiene razón el señor Guimerá, cuyo discursazo estoy leyendo. En otros ya comprenderá usted que no estoy a su lado; los años pasan y en vez de gastarla endurecen y descubren en mí la veta española.

---

15 La primera edición de *Morriña* (Barcelona: Henrich, 1889) lleva ilustraciones de Cabrinety.

16 Se refiere al crimen de la calle de Fuencarral, del cual la Pardo Bazán hace un resumen en *Al pie de la torre Eiffel*.

¿Están hechas las paces? ¿Ya nos fem? (o como se diga eso).

Memorias a Narciso y a su excelente familia, y usted cuente con la amistad verdadera de

E. Pardo Bazán

Dígame su parecer sobre *Morriña* un poco más concretamente.

— XVIII —

Madrid, 29 de Agosto 1889

Sr. D. José Yxart

Mi caro amigo:

Escribo a usted con tres propósitos. Son los siguientes:

Primero. ¿Qué le sucede a *Morriña*? Dejé de recibir pliegos hará dos meses y no sé en qué anda la cuestión.

Segundo. ¿Quiere usted escribir mi biografía para la colección que publica Ruiz Cobos, en la cual ya han salido Galdós, Campoamor y Zorrilla? ¿Podría usted escribirla pronto?

Tercero. ¿Le convendría a la casa Ramírez publicar el primer tomo (ya hecho) de mis cartas sobre la Exposición? Publicadas en la prensa de América, aquí no las conoce nadie, y creo que por la actualidad tendrían venta. ¿Qué me darían esos Sres. por un tomo de 300 a 400 páginas?

Ahora que enjareté mis preguntas, añado: ¿Ha recibido usted mi última carta? ¿[Por]qué no me contesta usted, gran tumbón?

Su siempre amiga.

Emilia Pardo Bazán

— XIX —

La Coruña, 19 de Abril 1890

Sr. D. José Yxart

Mi querido amigo:

En efecto es triste el motivo de reanudar nuestra correspondencia; tan triste que ha afectado a mi salud y me impide escribir por propia mano. Usted no conocía a mi padre pero acaso me oyese alguna vez hablar de él y comprendiese el lugar que ocupaba en mi vida, el cual era tan principal que no puedo acostumbrarme a su falta. El tiempo lo calma todo y así como hace olvidar el rastro de las alegrías amortigua el de los dolores. Yo sé que llegará para mí ese período de [una palabra ilegible] pero mientras no llega estoy pasando días muy amargos.

De todas maneras son bien venidas las palabras de los amigos; gracias por las suyas y sabe le quiere muy de veras,

Emilia Pardo Bazán[17]

— XX —

Madrid, 20 de Julio de 1890

Sr. D. José Yxart

Mi siempre querido amigo:

No sé si anda usted de camino o si permanece en la preciosa capital de Cataluña; pero sea como fuere, allá van estas letras. Celebraré que le haya entretenido un poco mi libro, y

---

[17] La firma es de Pardo Bazán pero la letra es de otra persona. Con la muerte de su padre, en marzo de 1890, heredó el título de condesa.

que el segundo tomo, que recibirá usted en brevísimo plazo, no le aburra. Yo estoy cada día más desorientada con el maldito oficio de novelar en un país al cual se le importa un rábano de la nocela, y acaso, acaso, *d'ogni letteratura.* ¿Pero qué hacer? Ya ha cobrado uno afición y adquirido costumbre... y como el [una palabra ilegible] de la leyenda, no puede dejar de andar.

Su *Año* de usted me produjo el mismo efecto que los otros *Años* del propio cosechero. Me hizo lamentar muy de veras que usted no haga crítica general y española, además de la catalana. En el tomo, por fortuna, hay estudios sumamente [otra palabra ilegible] y del todo peninsulares —el de las últimas creaciones de Echegaray, verbigracia.[18] De lo mucho que vive mal entre nosotros, quizá nada esté peor, más enfermo, que la crítica. Naciones como la muestra, que entiende tan mal lo poquísimo que lee, necesita educadores de su gusto estético, y no los tiene... Posee, claro está, cierto instinto el público, y sin embargo, para guiar y educar ese instinto nos convendrían media docena de escritores (con poco me contento) que tuviesen su estilo, su moderación y su delicadeza de usted.

Mucho me complace la opinión que ha formado usted de mis artículos sobre la mujer.[19] No he podido decir de ellos ni la vigésima parte de lo mucho que tengo cavilado sobre la condición de mi sexo en sociedad y ante la ley; acaso algún día pueda dar salida a una ebullición de ideas que estoy poco a poco depurando y que con los años adquirirá más fuerza, como el vino generoso.

Me voy a Galicia, y usted no ignora, ¡coqueto! el mucho gusto que me hacen sus cartas y la satisfacción con que siempre reanudo nuestro trato epistolar cuando a usted le viene en ganas el gastar palique con su afectísima amiga,

Emilia

---

18 En este tomo, el quinto y último de la serie, habla de dos dramas de Echegaray, *Manantial que no se agota* y *Los rígidos.*

19 «La mujer española» apareció en *La España Moderna* de mayo de 1890.

BIBLIOGRAFÍA

KLIBBE, Lawrence H.: *José María de Pereda.*—Boston: Twayne Publishers, 1975, 185 págs.

Con este tomo del profesor L. H. K. se une por fin el nombre de Pereda a los estudios que la Editorial Twayne ha venido publicando en años recientes sobre Galdós, Valera, Pardo Bazán y otras figuras cumbres de la literatura española. Dicho sea de paso que Klibbe es también el autor de *Fernán Caballero,* en la misma serie. Su *Pereda* representa sin duda uno de los mejores estudios generales sobre este novelista destinados al público de habla inglesa.

Siguiendo el formato y los objetivos de dicha serie, *Pereda* consta de siete capítulos, un prefacio, una cronología, notas, una bibliografía selecta, y un índice onomástico y de temas y títulos. Para indicar la trayectoria del arte novelístico de Pereda, el autor lo ha dividido en tres etapas: a la primera pertenecen las *Escenas montañesas, Tipos y paisajes* y las otras colecciones de bocetos costumbristas. La segunda comprende las primeras tentativas novelísticas, o sea *Don Gonzalo González de la Gonzalera,* a partir del cual el montañés pasó a obras bien urdidas como *De tal palo tal astilla* y *Pedro Sánchez.* Según K., la tercera etapa fue la mejor porque incluye obras como *Sotileza, La puchera* y *Peñas arriba,* si bien al lado de otras novelas menos logradas escritas durante la misma década de 1885-95.

El capítulo segundo está dedicado exclusivamente a las *Escenas montañesas* y a los esfuerzos periodísticos de Pereda. Cabe destacar aquí, entre otras atinadas observaciones, el interesantísimo engarce entre *Suum Cuique* y *Peñas arriba*. No deja de sorprender tampoco la aparente paradoja entre la repugnancia del krausismo que el novelista siempre profesaba, y sus ideas sobre la educación, las cuales en definitiva venían a coincidir con las del krausismo.

En el capítulo tercero, K. analiza *Don Gonzalo, De tal palo* y *Pedro Sánchez* como «novelas de justificación y desafío», así llamadas por ser obras de tesis las dos primeras, y la última una especie de contestación a la Pardo Bazán y otros críticos que habían insistido demasiado en aquello del «huerto hermoso... pero de limitados horizontes». Si bien nos parece que K. ha pecado al dedicar más atención a *Don Gonzalo* que a *Pedro Sánchez*, por otra parte merece un aplauso su explicación de las circunstancias históricas que moldearon el punto de vista de Pereda en *De tal palo*. Asimismo, K. es uno de los primeros críticos que han señalado los elementos góticos o románticos en la obra de Pereda (especialmente en *De tal palo* y *La puchera*), estilo curioso que por lo visto seguía interesando a los «realistas», si pensamos en novelas como *El tesoro de Gastón*, de la Pardo Bazán.

Los capítulos 4 y 5 analizan detenidamente *Sotileza* y *Peñas arriba*. K. alaba la presentación de la «intrahistoria» de los marinos de Pereda y las castizas descripciones del paisaje, pero confiesa que una caracterización más psicológica habría resultado más apremiante. El perspicaz autor nos recuerda que Montesinos no utilizó para nada el artículo de Clarín sobre *Sotileza*, a pesar de ser el más acertado. Por último, hace una reseña de la crítica perediana en años recientes, llegando a la conclusión de que ha disminuido en cantidad a medida que va aumentando en calidad, como lo acreditan los estudios de Cossío, Eoff y Montesinos.

El profesor K. demuestra haber consultado toda la bibliografía perediana pero no ofrece ningún dato novedoso o sorprendente. Mucho queda por hacer: los años formativos de Pereda, un catálogo razonado de su biblioteca, sus viajes a Francia y Suiza, sus manuscritos, su epistolario inédito, su influencia sobre novelistas hispanoamericanos como Rafael Delgado y Emilio Rabasa. El aspecto estilístico y lingüístico sigue siendo tierra virgen; desgraciadamente, los objetivos de la serie Twayne ni siquiera le han permitido a K. incluir una antología del «estilo castizo y ejemplar» de Pereda como lo ha hecho, por ejemplo, Ronald Schwartz en su libro, *Spain's New Wave Novelists*, 1950-1974.

Aunque el tomo del profesor K. está libre de errores tipográficos, contiene un par de asertos que quizá puedan conducir a conclusiones erróneas a los lectores norteamericanos. Por ejemplo, el énfasis sobre el teatro de Pereda haría pensar en aspiraciones dramáticas, cuando en realidad fue Luis Ruiz Contreras quien insistió en llevar a

las tablas algunas novelas del montañés, a desgana del autor. Y al declarar que *La puchera* fue la última novela buena de Pereda, K. contradice inadvertidamente las catorce páginas que dedica al «gran ocaso» de *Peñas arriba*. Para quienes conocen la vida del novelista, los apuntes biográficos de K. parecen exagerar la participación de Pereda en asuntos carlistas.

No obstante estas pequeñas salvedades, el libro del profesor K. representa un estudio imparcial, sesudo y de gran utilidad para el lector extranjero que desee conocer a fondo los mejores libros de Pereda.—DAVID TORRES.

JORBA, Manuel. *Manuel Milà i Fontanals. Teoria romàntica*. Edicions 62, Barcelona, 1977. 132 pp. + tablas cronológicas.

En la colección «Antología catalana», dirigida por Joaqim Molas y Jordi Castellanos, ha aparecido este tomo, dedicado a ofrecerle al lector moderno una selección de textos de crítica literaria del gran romanista Manuel Milá y Fontanals. La compilación de estos textos (originalmente en español, aquí dados en versión catalana) fue preparada por el docto profesor M. J., de la Universidad autónoma de Barcelona, quien lleva no pocos años realizando valiosas investigaciones en torno a la obra de Milá.

Mucho agrada la aparición de trabajos —cualesquiera que sean— sobre la figura de Milá, dada la poca atención que en España se ha prestado a sus aportaciones, ya que, aparte de unos cuantos tributos ofrecidos por amigos y discípulos catalanes, sólo supieron reconocer y apreciar su mucho mérito don Juan Valera y —en especial— don Marcelino Menéndez Pelayo. Si, como decíamos, todo trabajo sobre este romanista será bienvenido, con mucha mayor razón en el caso que nos ocupa. La excelencia de esta antología, tanto por su rigor crítico como por el acercamiento a la figura de Milá, brindará gran satisfacción a quienes se interesan por sus estudios.

En el prólogo nos ofrece el profesor J. una compendiada biografía de Milá, seguida de unas páginas en que traza la trayectoria profesional de este erudito, destacándose la evolución sufrida en su adhesión a la escuela romántica y, por otra parte, su entrega a la investigación erudita positivista. Completan la introducción tres secciones, en las que examina, de modo sucinto, las ideas de Milá con respecto a las materias que forman el cuerpo de este volumen, es decir, la polaridad del clasicismo y el romanticismo, los dos romanticismos (el histórico y el liberal), y la poesía en cuanto a su esencia y sus fines.

El gran valor de ete tomo estriba en la presentación de materiales muy poco conocidos. Si bien es verdad que trece artículos fueron publicados en las *Obras completas* (1888-1896), dada la inaccesibilidad de éstas precisaba que volvieran a circular en letra de molde. Otros cinco que sólo habían aparecido en revistas y periódicos de la época y que nunca llegaron a figurar en las *Oc.*, están reunidos por primera vez en este tomo. Dos textos, «La vieja sabiduría» y «Nota a 'Las dos caballerías'», ni catalogados en la bibliografía de Roig y Roqué (1913), ni conocidos por este recensionista, han sido desenterrados de su olvido secular al incorporárselos a esta antología.

Ha sido un verdadero acierto del profesor J. reunir estos materiales de Milá, significativos por cuanto ilustran su perspectiva, y su punto de vista ante el origen y el desarrollo del romanticismo europeo, y su concepto de la poesía. Sólo sería de desear que estos escritos gozaran de mayor difusión al editárselos en castellano.—WAYNE H. FINKE.

CRÓNICA

NECROLOGÍAS

Don Fernando Barreda y Ferrer de la Vega

El día 7 de agosto de 1976 falleció en Santander, su ciudad natal, el Iltmo. Sr. D. Fernando Barreda y Ferrer de la Vega.

Fue el más joven de los hermanos de una conocida familia santanderina, que tuvo su casa de la capital en la Calle de la Florida, 1. El de esta calle dio nombre al Barrio, en el que, entre otras cosas menos importantes, se conserva la hoy «Casa-Museo Menéndez Pelayo» y, sobre todo, la gran Biblioteca, que legó al Ayuntamiento de Santander el más ilustre de sus hijos.

Cuantos conocimos a Barreda y tuvimos la suerte de disfrutar de su amenísima charla recordamos la descripción —puntual, pero a la vez llena de rasgos pintorescos— de sus años de escolar de primeras letras y de estudiante bachilleril en el inolvidable Instituto de la Calle de Santa Clara. Cursó más tarde la carrera de Derecho, de la que se revalidó, con brillante calificación, en la Universidad de Oviedo, el 15 de octubre de 1913.

Su vocación por los estudios jurídicos fue grande en los años de juventud, y así puede comprobarse en las recensiones bibliográficas que escribió en el «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo» y en sus muchas intervenciones en actos organizados por la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Santander, fundado en 1914.

Como el lector verá en seguida, en la nota bibliográfica que cerrará estas líneas de recuerdo, Fernando Barreda derivó su vocación a los estudios históricos referentes a la Montaña. Este renacer de la historiografía local fue uno de los frutos que dio la citada Biblioteca y su revista. En los primeros años de la misma se prodigan en ella los estudios históricos y literarios sobre la patria chica, y de la erudita tertulia que presidió y sostuvo el saber y la humanidad de D. Miguel Artigas, nació aquel plantel de estudiosos, que pronto crearon *La Revista de Santander* y, más tarde, ya nacido el Centro de Estudios Montañeses, la publicación periódica que ahora mismo se publica —mejorada en fondo y forma— con el título de *Altamira*, y que dirije, con pulso firme, el Dr. D. Rogelio Pérez Bustamante. El lector podrá ver documentada esta afirmación en la Bibliografía de Fernando Barreda que, sin pretensiones de ser exhaustiva, ofrecemos a continuación.

Nuestro llorado amigo desempeñó cargos relevantes en la vida local. Ocupó la Alcaldía de Santander desde mediados de 1928 a comien-

zos de 1930; andando los años, fue Vicepresidente de la Diputación Provincial; cuando murió era vice-Director de la Institución Cultural de Cantabria y Director del Centro de Estudios Montañeses; fue Presidente de la Coral de Santander, en los mejores años de esta entidad filarmónica; presidió el Tribunal Tutelar de Menores y, al abandonar este cargo, fue nombrado Presidente de Honor del dicho Tribunal; presidió asimismo las Cámaras Oficial Agrícola de Santander y Oficial de la Propiedad Urbana, así como la Junta de Obras del Puerto, el Ateneo de Santander y la Comisión Provincial de Monumentos; fue distinguido con la Medalla de Oro del Mérito a la Justicia de la Orden de San Raimundo de Peñafort, la Encomienda de número de la Orden del Mérito Civil y la Cruz de tercera clase del Mérito Naval, etc., etc.

En 1935 fue elegido por la docta Corporación Académico Correspondiente de la Real de la Historia y fue asimismo Correspondiente de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

Desde 1915 fue un asiduo estudioso en la «Biblioteca de Menéndez Pelayo». En la Junta general de la «Sociedad Menéndez Pelayo» de 28 de enero de 1933, fue elegido Barreda miembro de la Junta de Gobierno para cubrir la vacante —por fallecimiento— de D. Alberto López Argüello. Más tarde, y durante algunos años, ocupó el cargo de Tesorero y, por fin, en la Junta general de 15 de octubre de 1971, fue designado Presidente de la Sociedad.

Ésta quiere, con estas sencillas líneas, expresar su dolor por la pérdida del que fue gran amigo de cuantos trabajaron y trabajan en conservar el recuerdo, la obra y el legado bibliográfico de D. Marcelino, sin absurdos triunfalismos ni necios derrotismos, sino tal y como fue el maestro: gran trabajador —con dotes intelectuales nada comunes— y apasionado amante de sus dos patrias —la grande y la chica—, a las que entregó generosísimamente sus dotes y su esfuerzo.

BIBLIOGRAFÍA

En el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*:

"El himno de Santander, por Don Telesforo Trueba y Cosío", 1934, pp. 62 y ss.

"El primer trabajo periodístico de Menéndez Pelayo", 1944, pp. 22 y ss.

"Del folklore santanderino. Los movimientos de las mareas y la muerte humana", 1945, pp. 348 y ss.

"Dos cartas del general Palafox", 1947, pp. 104 y ss.

"Los últimos corsarios armados en Santander (1797-1825)", 1950, pp. 25 y ss.

"Las lloronas montañesas, 1952, pp. 42 y ss.

"La trata desde el puerto de Santander", 1953, pp. 5 y ss.

"Referencias a la invasión francesa en unas cartas de negocios de aquella época", *1958*, pp. 62 y ss.

"Aportaciones a la biografía de Don Telesforo Trueba y Cosío", en el "Homenaje del Boletín a su fundador y primer Director, D. Miguel Artigas", t. I, pp. 32 y ss.

En *La Revista de Santander*:

"Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander, durate los primeros sesenta años del siglo XIX", 1930, pp. 204 y ss.

"Actividad comercial de Satander al final del siglo XVII y principios del XIX", 1930, pp. 216 y ss.

"El Sardinero", 1930, pp. 260 y ss.

"La flota comercial santanderina desde 1800 a 1870. Aportaciones para un estudio", 1931, pp. 26 y ss.

"Algunas indicaciones históricas referentes a la vida marítima de Laredo", 1931, pp. 122 y ss.

"Viajes de navíos santanderinos a Filipinas en el siglo XIX", 1932, pp. 33 y ss.

"Dos cartas de un mercader santanderino residente en Flandes el siglo XVI", 1933, pp. 97 y ss.

"El primer globo tripulado que se elevó sobre Santander", 1932, pp. 206 y ss.

"Una polémica sobre pintura y un artículo de D. José de Madrazo en 1818", 1932, pp. 261 y ss.

En la revista del Centro de Estudios Montañeses, *Altamira*:

"Pilotos montañeses del siglo XIX que navegaron a vela por los mares del Extremo Oriente", 1934, pp. 31 y ss.

"El derecho de lastre en el puerto de Santander", 1934, pp. 55 y ss.

"El ataque de Nelson a Tenerife, relatado por un marino montañés", 1934, pp. 197 y ss.

"La exportación de agrios por el puerto de Laredo", 1945, pp. 91 y ss.

"El chacolí santanderino en los siglos XIII al XIX", 1947, pp. 5 y ss.

"Viaje de Carlos V a Laredo, camino de Yuste", 1950, pp. 34 y ss.

"Toribio Alonso de Salazar, descubridor de Las Carolinas", 1949, p. 141.

"Exvotos marineros en santuarios santanderinos. I. Capilla de los Santos Mártires. II. Nuestra Señora de Loreto", 1950, pp. 5 y ss. III. Nuestra Señora de la Virgen del Mar, en San Román de la Llanilla. IV. Santa María de Miera. V. Nuestra Señora de Valvanuz, 1951, pp. 64 y ss. VI. Nuestra Señora de la Bien Aparecida. VII. Nuestra Señora del Carmen, en Revilla de Camargo. VIII. Santa Marina de Monte-Vizmaya. IX. Nuestra Señora de los Dolores, en las Bárcenas de Villafufre. X. Nuestra Señora de la Barquera. XI. La Virgen del Monte, en Mogro. XII. La Virgen del Milagro, en Valle de Ruesga, 1951, pp. 235 y ss.

XIII. San Mamés de Meruelo. XIV. Santa María de Latas, 1952, pp. 108 y ss. XV. Nuestra Señora de la Asunción, en Laredo, 1952, pp. 237 y ss. XVI. Nuestra Señora de Muslera, en Guarnizo. XVII. Nuestra Señora del Soto, 1953, pp. 121 y ss. XVIII. Nuestra Señora de Valencia, en Vioño, 1954, pp. 79 y ss. XIX. Nuestra Señora de las Caldas, 1956, pp. 195 y ss. XX. Santa María de Castro Urdiales. XXI. San Justa, en Ubiarco. XXII. La Virgen de los Remedios, en Ruiloba. XXIII. La Virgen del Carmen, en Bárcena Mayor. XXIV. La Virgen del Mar, en Marrón, 1957, pp. 71 y ss. XXV. Nuestra Señora de los Remedios, en Meruelo. XXVI. San Roque, en Seña. XXVII. Nuestra Señora de la Gracia, en Liendo. XXVIII. Nuestra Señora del Refugio, en Sonabia. XXIX. Ermita de Santa Ana, e Cóbreces. XXX Santa María de Socabarga, 1958, pp. 287 y ss. XXXI San Miguel de Heras. XXXII. Ermita de Santa Ana, en Tarueza. XXXIII. Antigua Iglesia de Pedreña. XXXIV. San Lázaro de Teas. XXXV. San Juan de Bosque Antiguo", 1959, pp. 71 y ss.

"Los primeros eucaliptus plantados en Santander", 1961, pp. 321 y ss.

"El almirante francés Robin de Bracamonte, en Santander (1406-1417)", 1964, pp. 155 y ss.

En la revista *Las Ciencias*:

"San Miguel de Monte Carceña (La Penilla de Cayón)", año IV.

"Las ferrerías en la provincia de Santander", año XIII, pp. 410 y ss.

"Armadas en el puerto de Santander", año XVII, pp. 763 y ss.

Otras obras:

"Apuntes para el estudio de la antigua vida económica de la Montaña", en *Homenaje a D. Luis de Hoyos Sainz*, 1950, tomo II, pp. 52 y ss.

Comercio marítimo entre los Estados Unidos y Santander (1778-1829).—[Santander-Ed. Cantabria], 1950.

Los menores abandonados, según Pereda.—Santander.—[Hnos. Bedia], 1956.

"Prosperidad de Santander y desarrollo industrial desde el siglo XVIII", en la obra *Banco de Santander. Aportación al estudio de la historia económica de la Montaña*.—Santader.—[Edit. Cantabria], 1957, pp. 481 y ss.

"Don Antonio López y López, primer marqués de Comillas", en ídem., pp. 839 y ss.

"La marina cántabra desde el siglo XVII al ocaso de la navegación a vela", es el tomo II de la obra en tres volúmenes, editada por la Excma. Diputación Provincial de Santander, *La Marina Cántabra*.

"Los hospitales de Puente San Miguel y de Cóbreces en la primitiva ruta jacobea de Cantabria", discurso de recepción como Consejero de la Institución cultural de Cantabria, 1973.

BARREDA, Fernando, y MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Victorio Macho. Notas de unos recuerdos.*—Santander.—[Gráfs. Resma].—1974.

"El Hospital para pobres y peregrinos en Santoña", en *XL aniversario del Centro de Estudios Montañeses*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976, tomo I, pp. 239 y ss.

DON FERNANDO CALDERÓN Y GÓMEZ DE RUEDA

El día en que este año conmemoraba la capital de España la festividad de su Patrono, San Isidro —como si hubiera elegido para morir un ambiente con la sana alegría que caracterizó a nuestro querido amigo toda su vida—, falleció de un reiterado ataque cardíaco, de esa víscera de que había abusado para expandir en torno a él la mayor cordialidad, nuestro compañero de Junta de Gobierno, D. Fernando Calderón.

Nacido en Santander en el segundo año de este siglo, vivió en su juventud el inolvidable ambiente santanderino de los años veinte. Ni en ellos fueron todo frivolidades ni Fernando Calderón vivió sólo para ellas. En aquellos momentos, muy próximos a los que Santander había perdido para siempre a figuras tan relevantes como Amós de Escalante, Augusto González Linares, Pereda, Menéndez Pelayo, etc., la ciudad tuvo conciencia de que había que sostener el tono intelectual que presidió la vida santanderina de las décadas precedentes, y así inauguró, en 1914, su Ateneo, y al año siguiente abrió sus puertas a los investigadores del pretérito español, tanto españoles como extranjeros, la «Biblioteca de Menéndez Pelayo», y no muchos años más tarde la ciencia médica, que tenía en la Montaña una noble tradición, contó con un Centro tan importante como la «Casa de Salud Valdecilla».

Fernando Calderón disfrutó de todo, porque su patriotismo, y más concretamente su montañesismo, estaba lleno de una noble pasión.

Si recordamos las Exposiciones que organizó en el Ateneo de Santander en los años veinte y treinta, nos sorprende la cantidad y la calidad de las exhibiciones artísticas que ofreció a su ciudad natal. Su exquisita sensibilidad —que heredaron sus hijos en diversos aspectos de las artes— le llevó a ser uno de los más ardientes defensores de cuanto había de bello en la Montaña (paisaje, arquitectura, etc): la restauración de la ermita de la Virgen de la Paz, en Puente Viesgo, la denuncia del daño irreparable que se había hecho al Pico de Solares, por sólo citar dos temas que le ocuparon y preocuparon en los últimos años de su vida.

Esta pasión le llevó a frecuentar los ambientes más cultos de la ciudad y a intervenir en ellos, con inteligente amor, y en seguida comprendió que era menester el conocimiento de nuestro pasado para mejor servir a la conservación y restauración de lo mejor de nuestro le-

gado. Así publicó estudios sobre las «Estelas de la provincia de Santander», en *La Revista de Santander*, 1933, pp. 25 y ss., y sobre «La estela gigante de Zurita», en la revista *Altamira*, 1945, pp. 107 y ss., o su estudio genealógico sobre *Flores Alatorre. Genealogía hispano-americana* (1528-1928), s.l.,s.i.,s.a.

Fue miembro destacado, desde su fundación, del Centro de Estudios Montañeses, del que fue Director muy poco tiempo, pero el suficiente para escribir unas páginas proemiales a los dos tomos de la obra *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses*, editado por la Institución Cultural de Cantabria en el pasado año, y también para dejar planeado el Curso, organizado por el mencionado Centro, sobre «Santander y el nuevo mundo».

En Junta general de la «Sociedad Menéndez Pelayo», de 12 de enero de 1939, fue nombrado miembro de la Junta de Gobierno, y en 16 de octubre de 1971 fue designado Tesorero de la dicha Junta.

Este humanísimo y gran señor nos ha dejado. Nos queda a todos el recuerdo de su cordial amistad y de su entrañable amor a la Montaña. En cumplimiento de su deseo, sus restos mortales descansan en el cementerio de Borleña, el bello pueblecito del Valle de Toranzo.

HOMENAJE AL ILTMO. SR. D. IGNACIO AGUILERA Y SANTIAGO

En una brillante sesión académica que, con asistencia de numeroso y distinguido público, tuvo lugar el día 12 de enero de 1977, en la «Cátedra Menéndez Pelayo», se rindió homenaje a don Ignacio Aguilera y Santiago, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con ocasión de haberse jubilado al cumplir los setenta años el día 15 del pasado noviembre.

Rodeaban en el estrado al homenajeado, que presidía el acto, los Excmos. e Iltmos. Sres. Gobernador Civil de la Provincia, Alcalde de Santander, Presidente de la Excma. Diputación Provincial, Obispo de la Diócesis, Rector Mgfco. de la Universidad de Santander, Comisario Nacional de Bibliotecas (que representaba al Director General del Patrimonio Artístico y Cultural), Presidente de la Audiencia, Fiscal de S. M. y Delegados de Hacienda y de Información y Turismo. Otras distinguidas personalidades, singularmente del mundo de las letras y de las ciencias, ocuparon lugares en el estrado.

Después de unas palabras de salutación, pronunciadas por el Director accidental de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, don Manuel Revuelta Sañudo, quien recordó con gratitud tantas enseñanzas recibidas del ejemplo y de la palabra de don Ignacio durante los siete últimos años en que tuvo la suerte de trabajar cerca de él en su plaza de bibliotecario contigua a la de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, el Secretario de la misma, don Victoriano Punzano Martínez, dio lectura a los documentos oficiales en los que consta la concesión a don Ignacio Aguilera de diversos títulos honoríficos, en primer lugar la Resolución del Ministerio de Educación y Ciencia que, refrendando el acuerdo del Patronato del Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas de Santander, suscrito también por la Corporación Provincial, determina que el mencionado Centro se denominará en adelante Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas «Ignacio Aguilera»; en segundo lugar, la Resolución del Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia, que le concede la Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio; y, por último, la disposición que le concede el título de «Director Honorario de la Biblioteca de Menéndez Pelayo».

El Gobernador Civil de la Provincia, Excmo. Sr. D. Gabriel Peña Aranda, le impuso la mencionada condecoración, entre el fervoroso aplauso de los asistentes al acto.

A continuación, el Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, Iltmo. Sr. D. José Pérez Bustamante, leyó un extenso discurso, en el que detalló la brillante trayectoria humana y profesional de don Ignacio Aguilera: en la reconstrucción de la Biblioteca Universitaria de Oviedo, primera plaza que ocupó tras su ingreso en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; en la reorganización de la red bibliotecaria de Asturias, donde acuñó el nombre de «Centro Coordinador de Bibliotecas», que posteriormente sería adoptado para la organización bibliotecaria oficial de todas las provincias españolas; en el Centro Coordinador de Bibliotecas de Santander, con la creación, en esta provincia, de Bibliotecas y Casas de Cultura, cuya historia particular describió el orador; en la edición, en cincuenta y cinco tomos, de la «Antología de Escritores y Artistas Montañeses»; como Director del Gabinete Técnico para la conmemoración, en 1956, del centenario de Menéndez Pelayo; en el Festival Internacional de Santander, en el que desempeñó un papel pionero y decisivo; como Correspondiente de la Real Academia Española, de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba, y de la Real Academia de la Historia; en su etapa de Presidente del Ateneo de Santander, del que, al cesar voluntariamente, recibió, a título único, la Medalla de Oro; y, por encima de todo, en la Dirección de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, donde, además, llevó a cabo la difícil empresa de la puntual publicación de este Boletín, tareas que el orador ensalzó citando palabras del académico don José María de Cossío.

Le sucedió en el uso de la palabra el Rector Mgfco. de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Excmo. Sr. D. Francisco Ynduráin Hernández, quien comenzó leyendo mensajes de adhesión y encomio de los Excmos. Sres. D. Rafael Lapesa Melgar y D. Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas, Académico numerario y Director, respectivamente, de la Real Academia Española, para continuar él mismo elogiando la obra de don Ignacio Aguilera, con especial mención del período en que desempeñó la Secretaría General de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

El propio homenajeado cerró el acto leyendo un emocionado discurso de gratitud a las autoridades nacionales por la concesión de las condecoraciones recibidas, a los organizadores del acto y a los asistentes. Recordó su amor desde niño a la Biblioteca de Menéndez Pelayo, a la que más tarde tuvo el privilegio de poder servir como bibliotecario, y, después de manifestar su interés y preocupación por el futuro de la Biblioteca como presencia viva, continuada y dinámica de la obra y del espíritu de Menéndez Pelayo, terminó diciendo que todo aquello que pudo realizar y por lo que acababa de recibir tan inmerecidos elogios, lo había hecho con la entrega total y desinteresada que señala y pide el noble, virgiliano lema de la Corporación Bibliotecaria a la que pertenece: «*Sic vos non vobis*...».

Sus palabras fueron acogidas con una entusiasta y prolongada salva de aplausos.

PUBLICACIONES

PUBLICACIONES DE LA
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

BARRERA, Cayetano Alberto de la: *El Cachetero del Buscapié.* Prólogo del Excelentísimo señor D. Francisco Rodríguez Marín. Segunda edición. Santander, Tall. Tip. J. Martínez. 1916. XI + 282 págs. 21 cms.

SCHEVILL, Rodolfo: *Menéndez Pelayo y el estudio de la cultura española en los Estados Unidos.* Santander, Tall. Tip. J. Martínez. 1919. 32 págs. 17 cms.

RIVA-AGÜERO, José de la: *El Perú histórico y artístico. I. Influencia y descendencia de los montañeses en él.* Santander, Tall. Tip. J. Martínez. 1921. 202 págs. 20 cms.

BOEHL DE FABER, Cecilia: *Epistolario de "Fernán Caballero".* Una colección de cartas inéditas de la novelista. Publicadas por Alberto López Argüello. Con prólogo y notas del mismo autor. Barcelona, Tip. de Sucesores de Juan Gili. Editores, 1922. XXVI + 239 págs. 19 cms.

BIBLIA: *El libro de Job.* Versión directa del hebreo e introducción crítica por don Francisco Javier Caminero. Advertencia preliminar por don Marcelino Menéndez Pelayo. Obra inédita publicada y anotada por el P. Sandalio Diego, S. J. Madrid, Edit. Voluntad. s. i. 1923. 216 páginas + 1 hoja. 19 cms.

HOMENAJE *a Don Tomás Antonio Sánchez en el II centenario de su nacimiento,* organizado por la Sociedad Menéndez Pelayo con la cooperación de la Excma. Diputación Provincial de Santander. Imprenta Provincial. 1926. 64 págs. + 1 hoja. 20 cms.

LISTA, Alberto: *Poesías inéditas.* Edición y estudio preliminar de José María de Cossío. Madrid, Edit. Voluntad, s. i. 1927. 423 págs. 19 cms.

ARTIGAS, Miguel: *Menéndez Pelayo.* Santander, Aldus, S. A. 1927. 310 págs. + 16 láminas. 17,5 cms.

HOMENAJE *a Don Miguel Artigas.* Santander. Imp. Vda. de F. Fons, s. a., 2 volúmenes. 25 cms.

ROMANCERO *popular de la Montaña.* Colección de romances tradicionales recogidos y ordenados por José María de Cossío y Tomás Maza Solano. Santander, Tall. de la Lib. Moderna, s. a. 2 vols. 22,5 cms.

COSSÍO, José María de: *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica*. Santander, Imp. J. Martínez. 1934. 408 págs. + 2 hojas. 18 cms.

OUTZEN, Gerda: *El dinamismo en la obra de Pereda*. Traducción del alemán por María Fernanda de Pereda y Torres Quevedo. Santander, Imp. J. Martínez. 1935. 243 págs. + 2 hojas. 18 cms.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Los grandes polígrafos españoles*. Santander, Aldus, S. A. 1944, 192 págs. 22 cms.

EPISTOLARIO *de Valera y Ménéndez Pelayo 1877-1905*. Con una introducción de Miguel Artigas y Pedro Sáinz Rodríguez. Madrid, Talleres Tip. de la Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1946. 620 págs. 23 cms.

SOLANA Y GONZÁLEZ CAMINO, Marcial: *Estudios sobre el Concilio de Trento en su cuarto centenario. Valor teológico de la tradición. Un abad santanderino en el Concilio de Trento*. Santader, Imprenta Provincial, 1946. 222 págs + 1 hoja. 17 cms.

COLOMA, Luis: *Epistolario*. Introducción y notas de Luis Fernández, S. J. Santander, Imp. Provincial. 1947. 164 págs. + 14 hojas, 14 cms.

GUTIÉRREZ, Jesús: *La "Fortuna bifrons" en el teatro del siglo de oro*. Santander, Tall. Tip. J. Martínez, 1975. 4 hojs. + 327 págs. 24,5 cms.

PUBLICACIONES DEL
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SANTANDER

EL ESCUDO *de la ciudad de Santander*. Publicación hecha bajo el patrocinio y por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento. Santander, Lib. Nac. y Ext. Imprenta de Vicente Oría. 1922. 204 págs. + 2 hojas. 23 cms.

SIMÓN CABARGA. José: *Las reales Atarazanas de Santander*. Publicaciones de la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento. Santander, Aldus, S. A. 64 págs. + 5 láms. + 1 mapa pleg. 21 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Guía de Santander*. Obra premiada en el Concurso literario convocado por el Excmo. Ayuntamiento. Santander, Aldus, S. A. 1946. 285 págs. + 2 hojas plegs. + 28 láms. + 1 hoja. 20 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Santander. Biografía de una ciudad*. Santander, Aldus, S. A. 1954. 490 págs. + láms. I-XL + 1 hoja. 20 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Santander, Sidón ibera*. Segunda parte de *Biografía de una ciudad*. Santander, Aldus, S. A. 1956. 325 págs. + 28 láminas + 1 hoja. 22 cms.

VAQUERIZO GIL, Manuel, y PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio: *Colección diplomática del Archivo Municipal de Santander*. Documentos reales (XIII-XVI).—Santander. [Tall. Tip. J. Martínez], 1977, 312 págs., 24 cms.

PUBLICACIONES DE LA

INSTITUCIÓN CULTURAL DE CANTABRIA

CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

ORTIZ DE LA TORRE, Elías, marqués del SALTILLO, y Francisco y Fernando GONZÁLEZ CAMINO: *La escultura funeraria de la Montaña*. Santander, Imp. Libr. Moderna. 1934. 220 págs. + 41 láms. 13 cms. (agotado).

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Los maestros canteros de Trasmiera*. Madrid, Tip. Huelves y Cía. 1935. 236 págs. + 1 hoj. 21,5 cms. (agotado).

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Los de Alvarado*. Madrid, Tip. Huelves y Cía. 1935. 135 págs. + 5 láms. + 1 hoj. 21,5 cms. (agotado).

ARNÁIZ DE PAZ, Eloy: *El hogar solariego montañés*. Madrid, Nuevas Gráficas. 1935. 160 págs. 25 cms. (agotado).

MAZA SOLANO, Tomás: *Catálogo del Archivo del antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*. Santander, Imp. Libr. Moderna. 1940. LX + 444 págs. 24,5 cms. (agotado).

MARTÍNEZ GUITIÁN, Luis: *Naves y flotas de las Cuatro Villas de la Costa*. Santander, Imp. Provincial. 1946. 172 págs. + 15 láms. +I-VII págs.+2 hojs. 21,5 cms. (agotado).

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Cudeyo, Valdecilla, Solares, Sobremazas y Ceceñas*. Santander, Imp. Provincial. 1946. 172 págs. + 15 láms. + I-VII págs. + 2 hojs. 21,5 cms.—200 pesetas.

HERNÁNDEZ MORALES, Angel: *Juliobriga, ciudad romana en Cantabria*. Santander, Imp. Vda. de F. Fons. 1947, 130 págs. con grabs. intercals. + 15 láminas + 3 hojs. 21,5 cms. (agotado).

LAMA Y RUIZ-ESCAJADILLO, Arturo de la: *Animales silvestres útiles de la fauna montañesa*. Santander, Edit. Cantabria. 1949. 326 págs. con 50 grabs.+4 láms. 15 cms. (agotado).

BARREDA, Fernando: *Comercio marítimo entre los Estados Unidos y Santander. 1778-1829*. Santander, Edit. Cantabria. 1950. 99 págs. con grabs. intercals. 21 cms. (agotado).

MUÑOZ, Honorio: *Un héroe dominico montañés en Filipinas. Documentos inéditos del siglo XVII, preparados con introducción y notas*. Santander, Edit. Cantabria, 1951. XVIII + 138 págs. + 4 láms. 21 cms.—100 pesetas.

SOLANA Y GONZÁLEZ CAMINO, Marcial: *La heráldica en el Real Valle de Villaescusa.* Santander, Edit. Cantabria. 1952. XVIII + 112 págs.+28 láms.+4 hojs. 21 cms. (agotado).

DÍAZ DE VILLEGAS Y BUSTAMANTE, José: *Una embajada española a Siam a principios del siglo XVIII.* Madrid, Edit. Ares. 1952. 224 págs.+5 láms.+2 hojs. 24,5 cms.—200 pesetas.

BUSTAMANTE, Pedro de: *Un apóstol dominico montañés en Tunkin. Fray Pedro de Bustamante: su apostolado y escritos. Documentos inéditos del siglo XVIII, preparados con introducción y notas por el R. P. Fr. Honorio Muñoz, O. P.* Santander, Edit. Cantabria. 1954. XXI+258 págs.+4 láms. 21 cms.—200 pesetas.

LAMA Y RUIZ-ESCAJADILLO, Arturo de la: *Estudio ornitológico de la bahía de Santander.* Santander, Edit. Cantabria. 1955. 63 págs. con grabs. intercals. 21 cms. (agotado).

MAZA SOLANO, Tomás: *Nobleza, hidalguía, profesiones y oficios en la Montaña, según los Padrones del catastro del marqués de la Ensenada.* Santander, Edit. Cantabria. 1953-1961. 4 vols. 23 cms.

Vol. I: Alfoz de Lloredo-Iguña
Vol. II: Lamasón-Ríonansa
Vol. III: Santander-Trasmiera
Vol. IV: Tresviso-Valle de Villaverde—1.200 pesetas.

BALLESTEROS BERETTA, Antonio: *La marina cántabra y Juan de la Cosa.* Santander, Talls. Gráf. Hnos. Bedia, 1954. 429 págs. + 48 láms. + 1 hoja. 24,5 cms. (agotado).

DÍAZ, Juan Ventura: *El P. Juan Ventura Díaz, O. P., misionero dominico montañés en el Reino de Tunkin* (1715-1724). *Su apostolado misional según documentos inéditos de sus contemporáneos. Introducción y notas por el R. P. Honorio Muñoz, O. P.* Santander, Edit. Cantabria. 1958. XI + 140 págs. + 3 hojs. 22 cms.—100 pesetas.

RIAÑO, Manuel: *Apóstol entre mártires. El Ilmo. Sr. D. Fr. Manuel Riaño, O. P. Vicario Apostólico del Tunkin Central, misionero dominico montañés, 1829-1884... Introducción y notas por el R. P. Honorio Muñoz.* Santander, Edit. Cantabria. 1961. XIV + 500 págs. + 3 láms. + 1 hoj. 22 cms.—250 pesetas.

GARCÍA LOMAS, Adriano: *El lenguaje popular de la Cantabria montañesa.* 2.ª edición. Santander, Imp. Aldus Velarde. 1966. 358 págs. con grabs. intercals. + 1 map. pleg. 28 cms.—300 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Escudos de Cantabria.* Vitoria, Imp. H. Fournier. 1969-1972. 2 vols. 22 cms. — 1.800 pesetas volumen. (Vol. III, de inminente aparición).

MAZA SOLANO, Tomás: *Relaciones histórico-geográficas y económicas del partido de Laredo en el siglo XVIII.* Santander [Imp. Bedia], 1965-1972. 3 vols. 25 cms.—300 pesetas.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Indianos de Cantabria.* Santander, Imp. Provincial. 1968. 144 págs. con grabs. intercs. + 2 hojs. 24 cms.—75 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Los antecesores de don Pedro de Velarde*. Santander, Imp. Aldus Velarde. 1970. 72 págs. con grabs. intercals. + 15 láms. 24,5 cms.—200 pesetas.

CÁCERES BLANCO, Francisco Ignacio: *Dos crisis nacionales en el Santander decimonónico*. Santander, Imp. La Mercantil. 1970. 30 págs. + 1 hoj. 24,5 cms.—25 pesetas.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito y VALBUENA, Celia: *El Instituto de Santander*. Santander, Gráfs. Resma. 1971. 334 págs. + 11 láms. 27 cms.—500 pesetas en rústica; en tela, 800 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *El puerto de Santander y la guerra de África. (1859-1860)*. Santander, Imp. Provincial. 1971. 34 págs. 24,5 cms.—25 pesetas.

SIMÓN CABARGA, José: *La revolución francesa y Santander*. Santander, Imp. Provincial. 1971. 55 págs. 24,5 cms.—25 pesetas.

DÍEZ LLAMA, Santiago: *La situación socio-religiosa de Santander y el obispo Sánchez de Castro (1884-1920)*. Santander, Gráfs. Campher. 1971. 343 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. 24 centímetros.—400 pesetas.

MAZA SOLANO, Tomás: *Disquisiciones y comentarios en torno al folklore español*. Santander, Tip. J. Martínez. 1972. 31 págs. 24,5 cms.—25 pesetas.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco: *Los montañeses en el Nuevo Mundo. D. José de Escandón, fundador del Nuevo Santander*. Santander, Gráfs. Resma. 1972. 22 págs. + 1 hoj. 24 cms. 25 pesetas.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Cantabria, cuna de la Reconquista*. Santander. [Imp. Bedia]. 1972. 24 págs. 24 cms.—25 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.ª del Carmen: *D. Andrés Díaz de Venero y Leyva*. Santander, Gráfs. Bedia, 1972. 41 págs. con grabs. intercals. + 4 láms. + 1 hoj. pleg. 24 cms.—100 pesetas.

SIMÓN CABARGA, José: *Santander en el siglo de los pronunciamientos y las guerras civiles*. Santander, Gráfs. Resma. 1972. 440 págs. 27 cms.—500 pesetas.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Liébana y Picos de Europa*. Santander. [Imp. Aldus-Velarde]. 1972. 232 págs. con grabs. intercals. 24 cms.—200 pesetas.

GONZÁLEZ CAMINO Y AGUIRRE, Fernando: *Las reales fábricas de artillería de Liérganes y La Cavada*. Santander, Tip. J. Martínez. 1972. 35 págs. 24,5 cms.—25 pesetas.

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *El mariscal Mazarrasa*. Santander, Gráfs. Resma. 1973. 578 págs. + 10 láms. 24 cms.—500 pesetas.

SAINZ DÍAZ, Valentín: *Notas históricas sobre la villa de San Vicente de la Barquera*. Santander, Gráfs. Bedia. 1973. XIV págs. + 1 hoj. + 693 págs. + 11 láms. 24,5 cms.—500 pesetas.

SÁEZ PICAZO, Francisco: *Índices de las revistas "Altamira" y "Revista de Santander"*. Santander, Imp. Resma. 1973. 2 vols. 25 cms.—100 pesetas.

BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, Fernando: *Los hospitales de Puente San Miguel y Cóbreces.* Santander, Gráfs. Resma. 1973. 47 págs. con grabs. intercals. 24,5 cms.—25 pesetas.

GUTIÉRREZ COLOMER, Rafael: *Santander 1875-1899.* Santander, Tip. J. Martínez. 1973. XI + 512 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. 34,5 cms.—1.000 pesetas.

ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José: *Historia de una empresa siderúrgica española: los altos hornos de Liérganes y La Cavada 1622-1834.* Santander, Gráfs. Campher. 1974. 260 págs. + 1 hoj. 22 cms.—350 pesetas.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Biografía de D. Leonardo Torres Quevedo.* Santander, Gráfs. Resma. 1974. 125 págs. con 2 láms. + 1 hoj. 24 cms.—200 pesetas.

MERCAPIDE COMPAINS, Nemesio: *Crónica de Guarnizo y su Real Astillero. (Desde los orígenes hasta el año 1800).* [Santander, Grafs. Campher]. 1974. 303 págs. con grabs. intercals. 23 cms. — 400 pesetas.

SANTAMATILDE, Francisco: *Santander.* Diputación Provincial. [Vitoria, Heraclio Fournier, 1974]. 195 págs. con láms. y grabs. en negro y color + 4 hojs. 31 cms.—1.200 pesetas.

SOLANA GONZÁLEZ CAMINO, Marcial: *Don Francisco Xavier de Villanueva y Sota. Comisario Ordenador de Marina (1763-1815).* Santander, [Imp. Bedia]. 1975. 165 págs. con láms. intercals. + 8 de láms. 22 cms.—300 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *La Señora del Mar y Santander.* Santander. [Gráficas Bedia], 1977. 67 págs. con grabados intercals. + 10 láms. + 1 hoj. 24,5 cms. 250 ptas.

XL aniversario de la fundación del Centro de Estudios Montañeses. Santander, [Tall. Tip. J. Martínez].—1976. 2 vols. de 525 + 607 págs., y láms. intercals., 30 cms.—5.000 ptas.

ALTAMIRA. Revista del Centro de Estudios Montañeses. Publicación cuatrimestral. 1934-1975. Suscripción anual: 300 pts.

INSTITUTO DE LITERATURA
JOSÉ M.ª DE PEREDA

COSSÍO, José María de: *Rutas literarias de la Montaña.* Santander, Imp. Provincial. 1960. 527 págs. + 10 mapas + 3 hojas. 24,5 cms. (agotado).

DIEGO, Gerardo: *Mi Santander, mi cuna, mi palabra.* Santander, Imp. Provincial. 1961. 300 págs. + 2 hojas. 24,5 cms.—150 pesetas.

LLANO, Manuel: *Obras completas.* Santander, Imp. Aldus Velarde. 1968. 2 vols. 19 cms.—200 pesetas.

CLARKE, Anthony H.: *Pereda, paisajista.* Santander, Imp. Resma. 1969. 249 págs. 24 cms.—300 pesetas.

ESPINA, Concha: *Edición antológica.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander, Imp. Aldus Velarde. 1970. 190 págs. + 6 láms. 24 cms.—200 pesetas.

AGUILERA, Ignacio; BUENO ARÚS, Francisco y DIEGO, Gerardo: *Ramón Sánchez Díaz.* Santander, Imp. Resma. 1970. 159 págs. + 17 láms. 24 cms.—200 pesetas.

FERNÁNDEZ-CORDERO Y AZORÍN, Concepción: *La sociedad española en la obra literaria de don José M.ª de Pereda.* Santander, Imp. Resma. 1970. 364 págs. 24 cms. —400 pesetas.

VERSO *y prosa en torno a José Luis Hidalgo. Recopilación, introducción, notas y bibliografía de Aurelio García Cantalapiedra.* Santander, Imp. Resma. 1971. 411 págs. + 1 lám. 24 centímetros.—400 pesetas.

LLANO, Manuel: *Artículos en la prensa montañesa.* Santander, Imp. Resma. 1972. 3 vols. 24 cms.—1.200 pesetas.

COSSÍO, José María de: *Estudios sobre escritores montañeses.* Santander, Imp. J. Martínez. 1973. 3 vols. 24,5 cms.—1.350 pesetas.

HOMENAJE *a José del Río Sáinz, "Pick".* Santander, Imp. J. Martínez. 1974. 100 págs. + 10 láms. + 1 hoj. 25 cms.—250 pesetas.

CLARKE, Anthony H.: *Manual de bibliografía perediana.* Santander, Imp. J. Martínez. 1974. 136 págs. con grabs. intercals. 24,5 cms. —400 pesetas.

PEÑA LABRA: *Pliegos de poesía.* Publicación trimestral. Han aparecido veinticinco números.—150 pesetas cada número.

INSTITUTOS DE LITERATURA JOSÉ M.ª DE PEREDA
Y DE ARTE JUAN DE HERRERA

SANZ SÁIZ, Julio: *Los árboles en la Montaña.* Santander, Imp. Bedia. 1970. 100 págs. con grabs. intercals. 35,5 cms.—350 pesetas en rústica; ejemplar de lujo, 800 ptas.

MADARIAGA, Benito y VALBUENA, Celia: *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana. Prólogo* de Camilo José de Cela. Santander. [Gráficas Resma]. 1976. 195 págs. + 1 hoj. pleg. + 52 láms. 25 cms.—700 pesetas.

INSTITUTO DE PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA
MARCELINO S. DE SAUTUOLA

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín: *Orígenes del cristianismo en Cantabria*. Santander, Imp. Resma. 1969. 36 págs. con 8 grabs. + 3 láms. 24 cms.—50 pesetas.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. Notas para su estudio e identificación*. Santander, Imp. Resma. 1969. 87 págs. con 56 grabs. 24 cms.—100 pesetas.

GARCÍA GUINEA, M. A. Y RINCÓN, Regino: *El asentamiento cántabro de Celada Marlantes*. Santander, Imp. Resma. 1970. 44 págs. + 30 planos de figuras + 24 láms. 24 cms.—100 pesetas.

LION VALDERRÁBANO, Raúl: *El caballo y su origen. Introducción a la historia de la caballería*. Santander, Imp. Aldus Velarde. 1970. 281 págs. + 56 láms. 25 cms.—600 pesetas.

CORCHÓN, María Soledad: *El Solutrense en Santander*. Santander, Imp. Bedia. 1971. 183 págs. + 1 hoj. con grabs. intercals. + I-XXI láms. 25 cms.—250 pesetas.

IGLESIAS GIL, José Manuel: *Onomástica prerromana en la epigrafía Cántabra*. Santander. [Tip. J. Martínez]. 1974. 241 págs. con grabs. intercals. 24 cms.—400 pesetas.

ABASCAL COBO, Manuel A.: *Cosmología evolutiva. (Filosofía dinámica de Teilhard de Chardin)*. Santander. [Grafs. Resma. 1974]. 457 págs. 25 cms.—500 pesetas.

JORDÁ CERDÁ, Francisco; RIPOLL PERELLÓ, Eduardo; BELTRAN, Antonio; BARANDIARÁN, Ignacio; GARCÍA GUINEA, Miguel Angel; APELLÁNIZ, Juan M.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín; MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *La Prehistoria en la cornisa cantábrica*. Santander, [Gráf. Campher], 1975. 218 págs. con grabs. intercals. + 4 hojs. + 3 hojs. plegs. + 18 de láms. 25 cms.—575 pesetas.

IGLESIAS GIL, José Manuel: *Epigrafía cántabra. Estereometría. Decoración. Onomástica*. Santander [Talleres Tipográficos J. Martínez, S. L.], 1976. 262 págs. con grabs. y mapas intercals. + 152 láms. + 1 hoj. 31 cms.—2.250 pesetas.

INSTITUTO DE ARTE JUAN DE HERRERA

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El libro de Santillana*. Santander, Imp. Provincial. 1955. 409 págs. + 12 planos plegs. + 89 láms. 25 cms. (agotado).

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.ª del Carmen: *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*. Santander, Imp. Aldus Velarde. 1971-1973. 2 vols. 24 cms.—325 pesetas.

Catálogo de exposiciones 1971.—200 pesetas.

Catálogo de exposiciones 1972.—200 pesetas.

Catálogo de exposiciones 1973.—200 pesetas.

ABIN, César: *Retratos de artistas, críticos de arte y marchands.* Santander, Gráfs. Resma. 1973. XXIV págs. + 55 láms. 24 cms. 300 pesetas.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; GARCÍA GUINEA, Miguel Angel; GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín; ÁLAVA AGUIRRE, José Miguel; CARRIÓN IRÚN, Manuel; SOLANA SAINZ, José María; MOURE ROMANILLO, Alfonso; PÉREZ BUSTAMANTE Y GONZÁLEZ, Rogelio: *La Edad Media en Cantabria.* Santander, [Imprenta Bedia]. 1973. 225 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. + 28 de láms. 25 cms.—375 pesetas.

ARTE *de Flandes en Santander, El. 1450-1550.* Santander, Gráfs. Resma. 1974. 10 hojas + 9 láms. 21 cms.—150 pesetas.

BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, Fernando y MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Victorio Macho y Santander. Notas de unos recuerdos.* Santander. [Artes Gráficas Resma]. 1974. 36 págs. + 1 hoj. + 23 láms. + 3 hojas. 21 cms.—200 pesetas.

INSTITUTO DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE
LUIS DE HOYOS SAINZ

Publicaciones. Vol. I. Santander, Imp. Resma. 1969. 482 págs. con grabs. intercals. 24 cms.—375 pesetas.

Publicaciones. Vol. II. Santander, Imp. Resma. 1970. 300 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. pleg. + 34 láms. 24 cms.—375 pesetas.

Publicaciones. Vol. III. Santander, Tip. J. Martínez. 1971. 305 págs. con grabs. intercals + 1 hoj. 24 cms.—375 pesetas.

Publicaciones. Vol. IV. Santander, Tip. J. Martínez. 1972. 463 páginas con grabs. intercals. 24 cms.—500 pesetas.

Publicaciones. Vol. V. Santander, Imp. Resma. 1973. 421 págs. con grabs. intercals. 24 cms.—500 pesetas.

Publicaciones. Vol. VI. Santander, Imp. Resma, 1974. 370 págs. con grabs. intercals. 24 cms.—500 pesetas.

Publicaciones. Vol. VII. Santander, Imp. Jean, 1975. 396 págs. con grabs. intercals. + 25 láms. + 5 hojs. 24 cms.—700 pesetas.

GARCÍA LOMAS, Adriano: *Mitología y supersticiones de Cantabria.* Santander, Imp. Provincial. 1964. 375 págs. con grabs. intercals. + 3 hojs. + 9 láms. 30,5 cms.—300 pesetas.

CALDERÓN ESCALADA, José: *Campoo. Panorama histórico y etnográfico de un valle.* Santander, Gráfs. Campher. 1971. 235 págs. + 1 hoj. + 8 láms. 24 cms.—300 pesetas.

GONZÁLEZ RIANCHO, Javier: *La vivienda en el campo de la provincia de Santander.* Santander, Imp. Resma. 1971. 27 págs. 24,5 cms. 25 pesetas.

INSTITUTO DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE LUIS DE HOYOS SAINZ
Y CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.ª del Carmen: *Toranzo. Datos para la historia y etnografía de un valle mantañés.* Santander, [Gráfs. Resma. 1974]. 356 págs. + 33 láms. 24 cms. —500 pesetas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS
MARÍTIMO-PESQUEROS JUAN DE LA COSA

MARINA CÁNTABRA, LA. Tomo I: *De sus orígenes al siglo XVI.* Por Antonio Ballesteros Beretta. Con la colaboración de Manuel Ballesteros Gaibrois y Roberto Ferrando Pérez. Tomo II: *Desde el siglo XVII al ocaso de la navegación a vela.* Por Fernando Barreda y Ferrer de la Vega. Tomo III: *Desde el vapor.* Por Rafael González Echegaray. Santander, Aldus Velarde, S. A. 1968. 25 cms.—1.200 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *Capitanes de Cantabria (siglo XIX).* Santander, Imp. Aldus Velarde. 1970. 296 págs. + 40 láms. 25 cms.—500 pesetas.

GARCÍA FRÍAS, Juan: *Revisión del Reglamento Internacional para prevenir los abordajes en el mar.* Santander, [Imprenta Provincial]. 1971. 22 págs. 24,5 cms.—25 pesetas.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *La armada francesa en Santander.* Santander, Gráf. Bedia. 1972. 43 págs.+9 láms.+1 hoj. 23 cms. 50 pesetas.

BUSTAMANTE BRINGAS, Juan M.: *La Marina de Castilla y el centenario de la victoria de La Rochela.* Santander. Gráf. Resma. 1972. 23 págs. 24 cms.—25 pesetas.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Augusto González de Linares y el estudio del mar. Ensayo crítico-biográfico de un naturalista.* Santander, Tip. J. Martínez. 1972. 214 págs. + 9 láms. 21 cms. 250 pesetas.

RÍO, José Antonio y Alfredo del; GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *Luis Vicente de Velasco e Isla,* Santander, Gráficas Bedia, 1976. 83 págs. con grabs. intercals. + 15 láms. + 1 hoj. 24 cms.—375 pesetas.

INSTITUTO DE CIENCIAS TORRES QUEVEDO

GUINEA LÓPEZ, *Emilio*: *Geografía botánica de Santander.* Santander, Imp. Provincial. 1953. 408 págs. con grabs. intercals. + 50 láms. + 4 hojas. 28 cms.—300 pesetas.

GUINEA LÓPEZ, Emilio: *El manzano en Santander. Sus variedades. Biología. Cuidados culturales. Recolección.* Santander, Imp. Provincial. 1954. 66 páginas con grabs. intercals. + I-VIII + 1 lámina plegable en color + 2 hojas. 24 cms.—40 pesetas.

GUTIÉRREZ CORTINES, Manuel: *Divagaciones nucleares.* Santander, Gráfs. Resma. 1970. 19 págs. 24 cms.—25 pesetas.

PICATOSTE PATIÑO, Julio: *Consideraciones ante la crisis de la medicina actual.* Santander, Gráfs. Resma. 1971. 32 págs. 24,5 cms. 25 pesetas.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO, Francisco: *La medicina en Cantabria. Aputes históricos y biográficos hasta 1930.* Santander, Imp. Aldus-Velarde. 1972. 301 págs. con grabs. intercals. 34 cms.—500 pesetas.

SAIZ-GLEZ. DE OMEÑACA, José Antonio: *Le meiosis del centeno triploide como prueba de la diploidización del tetraploide.* [Santander, Gráficas Tresmares, S.A. 1972]. 57 págs. con grabs. intercals. + 3 hojs. + 2 de láms. + 1 hoj. 23,5 cms.—100 pesetas.

CASADO CIMIANO, Pedro: *Estudio, modificación y normalización de los métodos Gerber y Milko-Tester.* Santander, Gráf. Resma. 1972. 177 págs. con láms. intercals. 24 cms.—400 pesetas.

SAIZ-GONZÁLEZ DE OMEÑACA, José Antonio: *Santander y su flora.* Santander, Tip. J. Martínez. 1974. 81 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. 23 cms.—200 pesetas.

MORALES NORIEGA, Luis: *Bosquejo de una sanidad y asistencia psiquiátrica en la provincia de Santander (Psiquiatría de la comunidad).* Santander, Gráfs. Resma. 1974. 88 págs. + 1 hoj. 24 cms. 100 pesetas.

SUSINOS RUIZ, Francisco: *La técnica, complicación del hombre.* Santander, Gráfs. Resma. 1974. 241 págs. 24 cms.—400 pesetas.

LORIENTE ESCALLADA, Enrique: *Vegetación y flora de las playas y dunas de la Provincia de Santander. (Litoral occidental).* Santander, Gráfs. Campher. 1974. 287 págs. con grabs. intercals. + 8 láms. 23 cms.—400 pesetas.

LION VALDERRÁBANO, Raúl: *La cría caballar en Santander.* Santander, Imp. Bedia. 1972. 152 págs. con grabs. intercals. + 4 láms. + 1 lám. pleg. + 2 hojs. plegs. 24 cms.—250 pesetas.

ANALES *del Instituto de Ciencias Torres Quevedo.* Tomo I.

INSTITUTO DE ESTUDIOS AGROPECUARIOS

CATÁLOGO *de la Exposición de industrias artesanas de la leche y sus derivados,* Santander, 1976. 1 lám. + 14 págs. + 18 de láms. 21 cms. 25 pesetas.

ANALES *del Instituto de Estudios Agropecuarios.* Tomo I, Santander, Imp. Jean, 1975. 221 págs. con grabs. intercals. + 2 láms. + 1 hoj. pleg. + 3 hojs. 350 ptas.

ANALES *del Instituto de Estudios Agropecuarios.* Tomo II. Santander, Imp. Jean, 1976, 339 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. pleg.—600 pesetas.

CARPIO, José Luis del: *Contribución al estudio biométrico de la producción lechera en el ganado frisón de la provincia de Santader*, Santander, Imprenta Provincial, 1976, 99 págs. con grabs. intercalados.—125 pesetas.

COLECCIÓN LIBROS DE BOLSILLO

1. GUTIÉRREZ-COLOMER, Rafael: *Tipos populares santanderinos*. Santander. 1976. [Gráfs. Resma]. 243 págs. con grabs. intercals. + 2 hojs. 18,5 cms.—125 ptas.
2. *Escritos y documentos de Marcelino Sanz de Sautuola*. Preparados, con un estudio y notas, para esta edición, por Benito Madariaga de la Campa. Con "Palabras preliminares" del Excmo. Sr. don Emilio Botín-Sanz de Sautuola y López, seguidas de "Apuntes bibliográficos sobre el descubrimiento de la cueva de Altamira", del Dr. D. Modesto Sanemeterio Cobo. Santander, 1976. [Imp. G. Bedia]. 346 págs. con grabs. intercals., con 4 láms. plegs. + 2 hojs. 19 cms.—175 ptas.
3. HIDALGO, José Luis: *Obra poética completa*. Edición y prólogo de M.ª de Gracia Ifach. Santander. [Gráfs. Resma]. 1976. 240 págs. + 1 hoj. 18,5 cms.—125 ptas.
4. GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *Cantabria a través de su historia*. Santander. [Gráfs. Resma]. 1977. 210 págs. con grabs. intercals. 18,5 cms.—125 ptas.

PARA PEDIDOS DE OBRAS, DIRIGIRSE A:

JOAQUÍN BEDIA.—CALLE DE CÁDIZ, 7.—SANTANDER.

PUBLICACIONES DEL

PATRONATO DE LAS CUEVAS PREHISTÓRICAS DE LA PROVINCIA

CARBALLO, Jesús: *El descubrimiento de la cueva y pinturas de Altamira por D Marcelino S. de Sautuola. Noticias históricas*. Santander, Imprenta Librería Moderna. 1950. CLVI + 32 págs. + 4 láms. + 1 hoja. 18 cms. Agotado.

NUEVAS *cuevas prehistóricas descubiertas en el Monte del Castillo de Puente Viesgo, provincia de Santander. La caverna de las Monedas y sus interesantes pinturas*. Santander. Imp. Provincial. 1953. 24 págs. + 1 hoja + láminas I-LVII + 3 hojas. 22,5 cms. Agotado.

ANDÉREZ, Valeriano: *El cráneo prehistórico de Santián. Estudio antropológico hecho y presentado en nombre del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander al VI Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas.* Santander. Edit. Cantabria. 1954. 48 páginas con brabs. intercals. + 1 hoja. 25 cms.

CARBALLO, Jesús: *La grotte d'Altamira et les autres grottes a peintures de la province de Santander. Deuxième édition. Version française de Raymond Marcus. Publié par le Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la provincia de Santander (Espagne).* Santander. Talleres Artes Gráficas Hnos. Bedia. 1956. 100 págs. con grabados intercalados. + 6 láms. color + 1 mapa plegable + 8 hojas con 16 láms. 16 cms. 75 pts.

CARBALLO, Jesús: *The cave of Altamira and other caves containing paintings in the province of Santander. Second edition published bi Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la provincia de Santander. (Spain). Translated into English by J. M. Cogolludo.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 96 págs. con grabs. intercalados + 6 láms. en color + 1 mapa plegable + 8 hojas con 16 láms. 16 cms. 75 pts.

CARBALLO, Jesús: *La cueva de Altamira y otras cuevas con pinturas en la Provincia de Santander.* Tercera edición. Publicación del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander. Santander. Talls. Gráficos Hnos. Bedia. 1958. 96 páginas con grabados intercalados + 6 láms. en color + 1 mapa pleg. + 8 hojas con 16 láms. 16 cms. 75 pts.

JANSSENS, Paul: *Memoria de las excavaciones de la cueva del Juyo (1955-56).* Por el doctor..... y el P. Joaquín González Echegaray. Con un estudio de los restos paleontológicos de la Trinchera I por el P. Pedro Azpeitia, S. J. Santander. Talls. Arts. Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 117 págs. con grabs. intercals. + 2 hojas. 24,5 cms. 100 pts.

GARCÍA GUINEA, M. A.: *Los grabados de la cueva de la Peña del Cuco en Castro Urdiales y de la cueva de Cobrantes (Valle de Aras).* Santander. Imp. Bedia. 1968. 50 págs. con grabas. intercals. + láms. I-VII. 31 cms.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., y L. G. FREEMAN: *Cueva Morín. Excavaciones 1966-1968.* Santander. Aldus Velarde, S. A. 1971. 452 págs. con grabs. intercals. + láms. I-VII. 31 cms. Tomo I.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., y L. G. FREEMAN y otros: *Cueva Morín Excavaciones 1969.* Santander. Aldus Velarde, S. A. 1973. 304 págs, con grabs. intercals. + 19 láms. (algunas en color). 31 cms. Tomo II.

LIÓN VALDERRÁBANO, R.: *El caballo en el arte cántabro aquitano.* Santander. Aldus Velarde, S. A. 1971. 93 págs. con grabs. intercals. + 4 hojas plegs. 31 cms.

ALMAGRO BASCH, Martín: *Santander Symposium.* Santander, Gráfs. Resma. 1972. 645 págs. con grabs. intercals. + 1 hoj. 30 cms.

GARCÍA GUINEA, M. A.: *Primeros sondeos estratigráficos en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). Excavaciones de 1970.* Santander [Imp. Bedia]. 1975. 74 págs. con láms. intercals. + 1 hoj. 27 cms.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Hermilio Alcalde del Río. Una Escuela de Prehistoria en Santander. Prólogo de M. Almagro Basch.* [El Astillero. Gráficas Campher, 1972]. 255 págs. con grabs. intercals. + 3 hojs. 27 cms.

Actas del Symposium internacional de arte rupestre, Santander, 1972, 645 págs. con láms. y grabs. intercals. 30 cms.—2.500 ptas.

Homenaje a D. Marcelino Sanz de Sautuola en el centenario del descubrimiento de la Cueva de Altamira, Santander, 1976. Tomo I, 30 cms.—2.500 pesetas.

CUADERNOS DE ESPELEOLOGÍA. Núm. 1-8. Santander. Imp. Bedia. 1965-75.

PUBLICACIONES DEL CENTRO COORDINADOR DE BIBLIOTECAS

GULLÓN, Ricardo: *Eduardo Vicente.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1955. 43 págs. con grabs. intercals. + 2 láms. + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Torrelavega y su partido. Noticias históricas.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956, 47 págs. con grabados intercalados + 4 láms. + 1 hoja. 18 cms. *Biblioteca José María de Pereda*, de Torrelavega.

GILI GAYA, Manuel: *Sobre la "Historia de las ideas Estéticas en España", de Menéndez Pelayo.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 28 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

COBO BARQUERA, Juan José: *Salces o la vocación sin mancha.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 41 págs. con grabs. intercals. + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

DIEGO, Gerardo: *Menéndez Pelayo en la Historia Literaria.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 49 págs. + 1 hoja, 18 cms. *Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza*, de Castro Urdiales.

AGUILERA, César: *Perfil espiritual de Menéndez Pelayo.* Santander. Talleres Gráfs. Hermanos Bedia. 1956. 147 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Biblioteca José María de Pereda*, de Torrelavega.

GARCÍA VENERO, Maximiano: *En torno al espíritu montañés.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1957. 45 págs. + 1 hoja, 18 cms. *Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza*, de Castro Urdiales.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Tutela del patrimonio artístico provincial.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1959. 62 págs. + 1 hoja. *Biblioteca José María Pereda*, de Torrelavega.

ABÍN, César: *La pintura y sus alrededores.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 49 págs. + 1 hoja. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Análisis del Mercado Común Europeo.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 49 págs. + 1 hoja. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

ANTOLOGÍA DE ESCRITORES Y ARTISTAS MONTAÑESES

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DEL ILUSTRÍSIMO SR. DON IGNACIO AGUILERA Y SANTIAGO

I. *Luis Barreda.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. LXXIV + 104 págs. + 1 hoja. 17 cms.

II. *Eusebio Sierra.* Selección y estudio de José del Río Sáinz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. XCVII + 68 págs.

III. *Pedro Cossío y Celis.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. LXXIV + 104 págs. + 1 hoja. 17 cms.

IV. *Leonardo Rucabado.* Selección y estudio de Javier G. Riancho. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. XCI + 64 págs. con 30 láminas + 2 hojas. 17 cms.

V. *José Mª de Aguirre y Escalante.* Selección y estudio de Vicente de Pereda. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. XLVII + 140 págs. + 2 hojas. 17 cms.

VI. *Alejandro Nieto.* Selección y estudio de Manuel González Hoyos. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950, LXXXIX + 80 páginas. 17 cms.

VII. *Ramón de Solano y Polanco.* Selección y estudio de Ricardo Gullón. Santander. Imp. Lib. Moderna. LVIII + 129 págs. 17 cms.

VIII. *Juan Manuel Bedoya.* Selección y estudio de Ramón Otero Pedrayo. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. CXV + 116 págs. + 1 hoja. 17 cms.

IX. *Adolfo de Aguirre.* Selección y estudio de Francisco de Nárdiz. Imp. Lib. Moderna. 1950. LXIII + 116 págs. + 1 hoja. 17 cms.

X. *Enrique Menéndez Pelayo.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. CXII + 198 págs. 17 cms.

XI. *Víctor Fernández Llera.* Selección y estudio de Javier Cruzado. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. XCI + 77 págs. 17 cms.

XII. *José Luis Hidalgo.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. 1950. XCIX + 64 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XIII. *Daniel Alegre.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. LXXI págs. + 2 hojas + 90 págs con 42 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XIV. *Marcelino S. de Sautuola.* Selección y estudio de Jesús Carballo. Santander. 1950. CLVI págs. + 3 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XV. *Bartolomé de Bustamante Herrera.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. CXX + 65 págs con 10 láms. 17 cms.

XVI. *Rodrigo de Reinosa.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. 1950. CVIII + 132 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XVII. *José de Ciria y Escalante.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. XCIV + 110 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XVIII. *Ignacio García Camus.* Selección y estudio de Ignacio Romero Raizábal. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951. LXXXV + 92 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XIX. *Adolfo de la Fuente.* Selección y estudio de Felipe Fernández Gutiérrez Dosal. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. LIX + 109 págs. 17 cms.

XX. *Rodrigo Gil de Hontañón.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. CCLXXXVII + 116 págs. con grabs. intercalados y con 47 láms. + 1 hoja. 17 cms.

XXI. *Ángel Castanedo.* Selección y estudio de José del Río Sáinz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. XCVII + 98 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXII. *Calixto F. Camporredondo.* Selección y estudio de María del Carmen Pellón. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. LXXVII + 88 págs + 1 hoja. 17 cms.

XXIII. *María Blanchard.* Selección y estudio de Juan José Cobo Barquera. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951. XCIV + 50 págs. con 22 láms. + 2 hojas, 17 cms.

XXIV. *Gumersindo Laverde Ruiz.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. LXIX + 173 págs. 17 cms.

XXV. *Bernardino de Escalante y del Hoyo.* Selección y estudio de Agustín Pérez de Regules. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXIX + 117 págs. 17 cms.

XXVI. *Gregorio Lasaga Larreta.* Selección y estudio de Pablo del Río. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LVI + 198 págs. 17 cms.

XXVII. *Ángel de los Ríos.* Selección y estudio de Luis de Hoyos Sáinz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. XCII + 125 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXVIII. *Vicente de Pereda.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXVII + 157 págs. 17 cms.

XXIX. *Demetrio Duque y Merino.* Selección y estudio de Santiago Arenal. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. CXIII + 131 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXX. *Juan de Nates.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. CCLXI + 108 págs. con 40 láms. + 1 hoja. 17 cms.

XXXI. *Benjamín Taborga.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXXXII + 95 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXXII. *Emilio Cortiguera.* Selección y estudio de Ignacio Romero Raizábal. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953, LXVII +109 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXXIII. *Fernando Fernández de Velasco.* Selección y estudio de Marcial Solana. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953, LXII + 169 págs. 17 cms.

XXXIV. *Ignacio Zaldívar.* Selección y estudio de Manuel Arce y Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. LXXIX + 93 págs. 17 cms.

XXXV. *Fray Antonio de Guevara.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Moderna. 1953. LXXIV + 238 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXXVI. *Francisco Díaz de Ribero.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. XCI + 37 páginas con 14 láminas. 17 cms.

XXXVII. *Fernando Velarde.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. XCIII + 91 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XXXVIII. *Alejandro Gargollo* y otros campaneros. Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera y Esteban García Chico. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. CLI + 93 págs. con 21 láms. 17 cms.

XXXIX. *Ricardo Olaran.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. LXXXIII + 109 páginas. 17 cms.

XL. *Jesús de Monasterio.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. CCLXX + 77 págs. 17 cms.

XLI. *Manuel Salces Gutiérrez.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. XIX + 39 páginas con 16 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XLII. *Bartolomé y Gaspar de Solórzano.* Selección y estudio de Esteban García Chico. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. XCIX + 39 páginas, con láminas I-XXIII + 1 hoja. 17 cms.

XLIII. *Rafael de Floranes.* Selección y estudio de Luis Redonet y López Dóriga. Santander. Imp. Lib. La Moderna. 1955. XCIX + 128 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XLIV. *Casimiro del Collado.* Selección y estudio de Salvador Pérez de Regules. Santander. Imp. La Moderna. 1956. CXXXVII + 84 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XLV. *Julián Fresnedo de la Calzada.* Selección y estudio de Alejandro Camiroaga de la Vega. Santander. Imp. Lib. La Moderna. 1956. LXXXII + 98 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XLVI. *Alfonso Ortiz de la Torre.* Selección y estudio de Salvador García. Santander. Imp. La Moderna. 1957. CVI + 89 páginas. 17 cms.

XLVII. *Marcelino Menéndez Pelayo.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. La Moderna. 1956. CCXXXXIV + 55 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XLVIII. *José María de Pereda.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Moderna. 1957. CVII + 231 págs. 17 cms.

XLIX. *E. Rodríguez R. de la Escalera, "Montecristo".* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. La Moderna. 1958. LXXVI + 129 págs. 17 cms.

L. *Fernández Moreno.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander, Imp. La Moderna. 1958. CXLI + 169 páginas + 1 hoja. 17 cms.

LI. *Ataulfo Argenta.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. La Moderna. 1959. CCCLV + 105 págs. 17 cms.

LII. *Agustín Riancho.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. La Moderna. 1960. CLVI + 78 págs. con 65 láminas. 17 cms.

LIII. *Anselmo de la Portilla.* Selección y estudio de Alejandro Camiroaga de la Vega. Santander. Imp. La Moderna. 1960. CXXVI + 96 págs. + 1 hoja. 17 cms.

LIV. *Concha Espina.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander. Imp. La Moderna. 1962. LXXIV + 237 páginas. 17 cms.

BOLETIN DE LA BIBLIOTECA DE MENENDEZ PELAYO

REVISTA TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

España 500
Extranjero 720

Director: D. Ignacio Aguilera y Santiago. — Editor: Sociedad Menéndez Pelayo.
Redacción y Administración: Biblioteca de M. Pelayo. - Rubio, 6. - Santander (España).
Talleres Tip. J. Martínez, S. L. - Cisneros, 13. - Santander.

SEÑORES SOCIOS

«Abside».—México.
Agüero, Martín.—Honduras.
Aguilera y Maruri, Ceferino.—Santander.
Aguilera y Santiago, Ignacio.—Santander.
«Al-Andalus».—Madrid.
Alda Tesán, Jesús Manuel.—Zaragoza.
Alonso, Dámaso.—Madrid.
Alonso de Celis Illera, José Luis.—Santander.
Alvarez Ruiz, Cipriano.—Valladolid.
«Anales y Boletín de los Museos de Arte».—Barcelona.
«Anales Cervantinos».—Madrid.
«Anales Galdosianos».—Pittsburg.
«Anales de Lingüística».—Mendoza.
«Anthologica Annua».—Roma.
«Anuario de Letras».—México.
«Arbor».—Madrid.
Arce García, José Luis.—Santander.
Arche Hermosa, Leopoldo.—Santander.
Archivo-Biblioteca de la Casa de Juntas.—Guernica.
Archivo y Biblioteca Municipales.—Zaragoza.
Archivo General de Indias.—Sevilla.
Archivo General de Simancas.
Archivo Hispalense.—Sevilla.
Archivo Histórico.—Palma de Mallorca.
«Archivo Ibero-Americano».—Madrid.
Archivo Regional de Galicia.—La Coruña.
«Archivos Leoneses».—León.
«Archivum».—Oviedo.
«Archivum Historicum.» S. J.—Roma.
Arquer Civera, Francisco.—Algemerí.
Arriaga Rivera, Agustín.—México D. F.
Artigas, Vda. de.—Madrid.
Ateneo de Madrid.
Ateneo de Santander.
Atlántida.—Madrid.

Banco de Santander.
Barbazán, Julián.—Madrid.
Baron, André.—Universidad de Orieáns.
«Berceo».—Logroño.
Biblioteca Francisco Villaespesa.—Almería.
Biblioteca Miguel Artigas.—Astillero.
Biblioteca Bances Cándamo.—Avilés.
Biblioteca B. J. Gallardo.—Badajoz.
Biblioteca Central de Barcelona.
Biblioteca Universitaria, de Barcelona.
Biblioteca de Bárcena de Pie de Concha.
Biblioteca Conde de San Diego.—Cabezón de la Sal.
Biblioteca Pública.—Cáceres.
Biblioteca de Cádiz.
Biblioteca Padre Carballo.—Cangas de Narcea.
Biblioteca Santa Cruz.—Cangas de Onís.
Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza.—Castro Urdiales.
Biblioteca Menéndez Pelayo.—Castropol.
Biblioteca de Ciudad Real.
Biblioteca Pública de la Diputación Provincial.—Córdoba.
Biblioteca de Gijón.
Biblioteca Nacional.—Lisboa.
Biblioteca Mariano Suárez Pola.—Luanco.
Biblioteca Cardenal Inguanzo.—Llanes.
Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.—Madrid.
Biblioteca General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid.
Biblioteca del Palacio Nacional.—Madrid.
Biblioteca de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.—Madrid.
Biblioteca Leonardo Torres Quevedo.—Molledo.
Biblioteca Pública.—Orense.
Biblioteca Fernando Loaces.—Orihuela.
Biblioteca de la Casa de Cultura.—Oviedo.
Biblioteca de Humanidades.—Pamplona.
Biblioteca del Palacio de Perelada.
Biblioteca Fausto Vigil.—Pola de Siero.
Biblioteca de Polanco.
Biblioteca de Pontevedra.

Biblioteca Juan Zorrilla de San Martín.—Ramales de la Victoria.
Biblioteca de la Casa de Cultura Sánchez Díaz.—Reinosa.
Biblioteca de la Casa de Cultura Francisco Sota.—Renedo de Piélagos.
Biblioteca Universitaria.—Salamanca.
Biblioteca Jerónimo González.—Sama de Langreo.
Biblioteca de San Telmo.—San Sebastián.
Biblioteca Universitaria.—Santiago de Compostela.
Biblioteca de la Casa de Cultura.—Soria.
Biblioteca Pública.—Tarragona.
Biblioteca José M.ª de Pereda.—Torrelavega.
Biblioteca Municipal.—Valencia.
Biblioteca Universitaria.—Valencia.
Biblioteca Universitaria.—Valladolid.
Biblioteca Pública.—Vitoria.
Biblioteca del Seminario Diocesano.—Vitoria.
Biblioteca Pública.—Zamora.
Biblioteca Universitaria.—Zaragoza.
Bibliotek der Köngelige.—KØbemhavn (Dinamarca).
«Bibliotheca Hispana».—Madrid.
Bibliothek Gesanthochschul.—Duisburg (Alemania).
Bibliothèque de la Sorbonne.—Paris.
Bibliothèque de l'Université.—Bordeaux.
Bibliothèque Universitaire.—Montpellier.
Bibliothèque du Centre Universitaire.—Perpignan.
Bibliothèque du Department d'Espagnol.—Pau.
Bibliothèque de l'Université de Pau.
Bibliothèque Nationale.—París.
«Biblos».—Coimbra.
Blaskwell B. H. Ltd.—Oxford.
Blecua, José Manuel.—Barcelona.
«Boletín de la Academia Colombiana».—Bogotá.
«Boletín de la Academia Argentina de Letras».—Buenos Aires.
«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».—Burgos.
«Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura».—Castellón de la Plana.
«Boletín de la Academia de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras».—Córdoba.
«Boletín de la Real Academia Gallega».—La Coruña.
«Boletín de la Academia Cubana».—La Habana.
«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».—Lugo.
«Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas».—Madrid.
«Boletín de la Real Academia Española».—Madrid.
«Boletín de la Real Academia de Historia». Madrid.
«Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País».—San Sebastián.
«Boletín de la Universidad».—Santiago de Compostela.
Botín Sanz de Sautuola y López, Emilio.—Santander.
Botín Sanz de Sautuola y López, Marcelino.—Santander.
Bringas y Camino, Manuel.—Santander.
British Library.—London.
Brockhaus Kommissiongeschaft.—Stuttgart.
Brown University.—Providence.
Buch und Kinst and der Kaisserdamm Bruecke.—Berlín.
«Bulletin of British Publication of Latin America».—London.
«Bulletin Hispanique».—Bordeaux.
«Burgense».—Burgos.
Bustamante Noriega, J. María.—Santander.

Cabrero y Mons, Antonio.—Santander.
Cabrero y Mons, José.—Santander.
Cáceres, Francisco.—Santander.
Caja de Ahorros de Santander.
California State College.—Fullerton.
Cámara de Comercio.—Santander.
Cámara de la Propiedad Urbana.—Santander.
Campuzano, Felipe.—Santander.
Canal Palazuelo, Víctor.—Santander.
Cantera, Francisco.—Madrid.
Capestany, Eduardo J.—Scranton.
«Caravelle».—Toulouse.
«Caribe».—Hawaii.
Carmelitas, PP.—Santander.
Carrancedo, Fidel.—Santander.
Carrasco, Juanita.—Santander.
Casa de Cultura.—Castellón de la Plana.
Caso González, José.—Gijón.
Ceano Vivas, Nicolás.—Santander.
Centro Cultural Bilbaíno.
Centro de Estudios Montañeses.—Santander.
Círculo de Recreo.—Santander.
Colegio de Nuestra Señora de la Paz.—Torrelavega.
Colegio La Salle.—Santander.
Colegio Notarial.—Barcelona.
Comisión Provincial de Monumentos.—Santander.
Correa, Lorenzo.—Barcelona.
Cos Pérez, José de.—Solares.
Cossío y Martínez-Fortún, José María.—Tudanca.
Crespo Manjón, Gregorio.—Orense.
«Crisis». Revista Española de Filosofía.—Madrid.
«Cristiandad».—Barcelona.
«Cruzado (El) español».—Barcelona.

Cuadernos de la Biblioteca Española.—Tetuán.
«Cuadernos de Estudios Gallegos».—Madrid.
«Cuadernos de Historia de la Medicina Española».—Salamanca.
«Cultura Bíblica».—Segovia.

Darmouth College.—Hanover.
Díaz Ceballos, Víctor.—Madrid.
Diego, Gerardo.—Madrid.
Duke University Library.—North Carolina.

Elexhard, Albert.—Freiburg.
«Emerita».—Madrid.
Escalante, Luis.—Santander.
Escalante, Petronila.—Santander.
Escuela Española de Historia y Arqueología. Roma.
Escuela Universitaria de Estudios Empresariales.—Santander.
«Estafeta (La) literaria».—Madrid.
«Estudios Franciscanos».—Barcelona.
Ezquerra Abadía, Ramón.—Madrid.

Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Literatura.—Barcelona.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Extremadura.—Cáceres.
Facultad de Letras.—Coimbra.
Facultad de Filosofía y Letras.—Granada.
Facultad de Filosofía y Letras.—Palma de Mallorca.
Facultad de Filosofía y Letras.—Salamanca.
Facultad de Letras (Departamento de Lengua y Literatura.—Valladolid.
Facultad de Filosofía y Letras.—Zaragoza.
Fernández Aquésolo, Felipe.—Baracaldo.
Fernández Crespo, Ramiro.—Selaya.
Fernández Dosal, Felipe.—Santander.
Fernández Larraín, Sergio.—Santiago de Chile.
Fernández Pello, Prudencio.—Oviedo.
Fernández de Velasco, Gonzalo.—Santander.
«Filología».—Buenos Aires.
Finke Wayne, H.—New York.
Franco Domínguez, Fernando.—Sevilla.

Gamallo Fierros, Dionisio.—Madrid.
García Cantalapiedra, Aurelio.—Torrelavega.
García y García, Tomás de A.—Sevilla.
García de los Ríos, Ignacio.—Santander.
García de Vargas, Ricardo.—Godella (Valencia).
Gómez Albo, José.—Candás.
Gómez Muñoz, Fernando.—Santander.
Gómez Ortiz, Juan.—Santander.
González Camino, Luis.—Santander.
González Castejón y Areitio, Jaime.—Madrid.
González Echegaray, Carlos.—Bilbao.
González del Valle y Herrero, Martín, Marqués de la Vega de Anzo.—Madrid.
«Goya». Revista de la Fundación Lázaro Galdiano».—Madrid.
Grau Morancho, Ramiro.—Laguarres.
Güell, Eusebio, Vizconde de Güell.—Barcelona.
Gullón, Ricardo.—Madrid.
Gutiérrez, Jesús.—New York.

Habelt, Rudolf.—Bonn.
Harvard College.—Cambridge (Mass).
Herreras, Domiciano.—Málaga.
«Hispania».—Madrid.
«Hispanofila».—Amherst.
«Historical Abstracts».—München.
Hopkins University Library.—Baltimore.
«Horizontes».—Ponce.
Huidobro, Gabriel.—Santander.

Ibero-Amerikanisches.—Hamburg.
Ibero-Americanisches Institut.—Berlín.

Institución Alfonso el Magnánimo.—Valencia.
Institución Fernando el Católico.—Zaragoza.
Institut d'Etudes Hispaniques.— Montpellier.
Instituto Caro y Cuervo.—Bogotá.
Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.—Bogotá.
Instituto de Enseñanza Media.—Segovia.
Instituto de España.—Madrid.
Instituto de Estudios Asturianos.—Oviedo.
Instituto de Estudios Hispánicos.—París.
Instituto de Humanidades.—Bahía.
Instituto de Información y Documentación.—Madrid.
Instituto José Cornide de Estudios Coruñenses.—La Coruña.
Instituto Nacional de Enseñanza Media.—Orense.
Instituto Nacional de Enseñanza Media «Columela».—Cádiz.
Instituto Nacional de Enseñanza Media «Jorge Manrique».—Palencia.
Instituto Nacional de Investigaciones.—Montevideo.
Instituto «Ramiro de Maeztu».—Madrid.
Instituto Superior de Filosofía de los P. P. Dominicos.—Valladolid.
Instituto de «Valencia de Don Juan».—Madrid.

Jado Canales, Angel.—Santander.
Juliá de Jiménez, Josefina.—Pontevedra.
Jusué Mendicouague, Pedro.—Santander.

Kraus Periodicals.—Nendeln.

Lama y Ruiz Escajadillo, Arturo de la.—Santander.

Lapesa, Rafael.—Madrid.
«La Torre». Revista General de la Universidad.—Puerto Rico.
«Letras».—Lima.
Library University.—Washington.
Librería Balmes.—Lugo.
Librería «El Callejón».—Madrid.
Libros «Ereso».—Palma de Mallorca.
López Dóriga, José M.ª—Madrid.

Macho Quevedo, José.—Santander.
Marquina y Marín, Luis.—Zaragoza.
Marroquí de Vadell, María Amelia.—Buenos Aires.
Martín University.—Milwankee.
Martínez Cires, Timoteo.—Solares.
Maruri Gregorich, José Luis.—Santander.
Mateo Ortega, Isidro.—Santander.
Mateo del Peral, Diego.—Madrid.
«Medicina e Historia».—Barcelona.
Michels, Ralph J.—San Francisco.
Milner Library III State University.—Normal.
Millersville State College.—Millersville.
«Miscelánea Comillas».—Comillas.
Miscellanea di Studi Ispanici.—Pisa.
Montero Padilla, José.—Madrid.
Moore, Roger.—Fredericton (Canadá).
Morales, Luis.—Santander.
Morales Oliver, Luis.—Madrid.
Muñoz Alonso, Adolfo.—Madrid.
Museo Canario.—Las Palmas.
Museo de Pontevedra.

Nárdiz y Pombo, Francisco.—Santander.
Navarro Artiles, Francisco.—Fuerteventura.
Nijhoff. W. N. Martinus.—Gravenhage.
«Nueva Revista de Filología Hispánica».—México.

Obregón Barreda, Francisco.—Santander.
Odriozola, Antonio.—Pontevedra.
Odriozola Argos, Francisco.—Santander.
Ortiz Jáuregui, Manuel.—Santoña.

«P. M. L. A.»—New York.
«Palabra (La) y el Hombre».—México.
Paloma y Tous, Juan Antonio.—Tarrasa.
Pardo Gutiérrez de la Torre, Ángel.—Santander.
Paz y Remolar, Ramón.—Madrid.
Pelayo, Marqués de.—Valdecilla.
Pereda Aparicio, Fernando.—Santander.
Pérez Bustamante, José.—Santander.
Pérez Herrera, Carlos.—Santander.
«Perficit».—Salamanca.
«Pirineos».—Zaragoza.

Prieto Sierra, José.—Santander.
«Príncipe de Viana».—Pamplona.
Public Library.—New York.

«Quaderni Ibero-Americani».—Torino.
Quijano, Vda. de José Antonio.—Santander.

«Razón y Fe».—Madrid.
«Revista Calasancia».—Madrid.
«Revista de Dialectología».—Madrid.
«Revista Española de Pedagogía».—Madrid.
«Revista Española de Seguridad Social».—Madrid.
«Revista de Estudios Extremeños».—Badajoz.
«Revista de Filología Española».—Madrid.
«Revista Hispánica Moderna».—New York.
«Revista de Historia Canaria».—La Laguna
Revista Ibero Americana.—Pennsylvania.
«Revista de Indias».—Madrid.
«Revista del Instituto de Ciencias Sociales.—Barcelona.
«Revista Internacional de Sociología».—Madrid.
«Revista de Literatura».—Madrid.
«Revista de Menorca».—Mahón.
«Revista Reseña».—Madrid.
«Revue d'Histoire et de Civilisation du Magreb».—Alger.
Riancho Mazo, Fernando.—Santander.
Riancho Mazo, Javier.—Santander.
Ribalaygua Mendicouague, J.—Santander.
Rodríguez, Alfredo.—Alburquerque.
Rodríguez Aniceto, Cipriano.—Santander.
Rodríguez, Luz.—Laredo. Texas.
Rodríguez y Rodríguez, Manuel.—Santander.
Romanisches Seminar der Universität.—Köln.
Romero Raizábal, Ignacio.—Santander.
Rubió y Balaguer, Jorge.—Barcelona.

Sáinz Rodríguez, Pedro.—Madrid.
Sáiz Canales, Enrique.—Santoña.
San Emeterio Cobo, Modesto.—Santander.
Sánchez López de Haro, Fermín. Santander.
Sánchez Reyes, Enrique.—Madrid.
Sancho Sala, Esteban.—Madrid.
«Sefarad».—Madrid.
«Seminario de Arte Aragonés».—Zaragoza.
Seminario de Literatura de la Universidad.—Barcelona.
Serials Dept. University Library. Kingston.—Ontario.
Serials R. University of Minesota Libr.—Minneapolis.
Serials Department University of New México.—Albuquerque.
Serials Library Univesity California.— Santa Bárbara.
Serials Perdue University Library.
Serrano Castilla, Francisco.—Oviedo.
Simón Cabarga, José.—Santander.
Smith College Library.—Northampton.
Soberanas Lleó, Amadeo.—Barcelona.
Sociedad Bilbaína.
Solvay y Cíe.—Barreda.

Staats und Universitätsbibliothek.—Hamburg.
Standard Eléctrica, S. A.—Maliaño.
State of Iowa University.—Iowa City.
State University of New York.—Binghamton.
State University.—Michigan.

Talleres Tipográficos J. Martínez.—Santander.
Teira Herrero, Gabino.—Torrelavega.
Tena Ramírez, Felipe.—México.
«Teruel». Revista del Instituto de Estudios Turolenses.—Teruel.
Toral, Enrique.—Madrid.
«Torre, La».—Puerto Rico.
Torres Quevedo y del Hoyo, Luis.—Madrid.
Universidad de Chile.—Facultad Filosofía y Educación.—Santiago de Chile.
Universidad Internacional Menéndez Pelayo.—Santander.
Universidad Nacional.—Tucumán.
Universidad Nacional de Cuyo.—Mendoza.
Universidad de Puerto Rico.—Río Piedras.
Universitäts Bibliothek.—Trier.
Universitätsbibliothek.—Regensburg.
Université de Montreal. Bibliothèque SHS.—
Universitätsbibliothk.—Oslo.
University of Alabama State.—Montgomery.
University of Alberta.
University of Arizona State.—Tempe.
University of Auburn.—Alabama.
University of Bristol. Wills. Mem. BLGD.
University of British Columbia.—Vancouver.
University of California.—Berkeley.
University of California.—Davis.
University of California.—Irvine.
University of California.—Los Angeles.
University of Cincinnaty.—Ohio.
University of Colorado.—Boulder.
University of Connecticut.—Cross Library.—Connecticut.
University of Chicago.
University of Florida.—Gainesville.
University of Florida.—Tallahassee.
University of Georgia.
University of Illinois. Urbana.
University of Kansas.—Lawrence.
University of Leeds. Brotherton Library.—Leeds.
University Library.—Niagara.
University Library.—Syracuse.
University of Massachusetts.—Amherst.
University of Miami.—Coral Gables.
University of Michigan.—Ann Arbor.
University of Michigan.—Lansing.
University of Minnesota.—Minneapolis.
University of Missouri.—Columbia.
University of Montreal, Dept. McGill.—Montreal.
University of N. C. Charlotte. Atkins Library.—Charlotte.
University of Nebrasca.—Lincoln.
University of New Brunswick.—Fredericton.
University of New Orleans.—Louisiana.
University of New South Wales.
University of New York.—Albany.
University of New York.—Buffalo.
University of New York.—Stony Brook.
University of North Carolina.—Chapel Hill.
University of North Illinois.—Pearson Library.—Dekals.
University of Northewestern.—Evanston.
University of Ohio.
University of Oregon.
University of Pennsylvania.—Philadelphia.
University of Pittsburgh. Hillman Library.—Pittsburgh.
University of Rhode Island.—Kingston.
University of Rice.—Houston. Texas.
University of Saskatchewan.—Saskatoon.
University of South Australia.
University of Southampton.
University of Southern Illinois.—Edwardsville.
University of Southwestern Lousiana.—Lafayette.
University of Texas.—Austin.
University of Texas at San Antonio.—San Antonio.
University of Toronto.
University of Virginia.—Charlottesville.
University of Washington.—St. Louis.
University of Waterloo.
University of the West Indies.—St. Agustine.
University of Western Ontario.—London.
University of Wisconsin.
Urrutia, Jorge.—Cáceres.
Uzcudun, José.—Santander.

Vance, Bradley M.—Huntington.
Vázquez Maza, Ignacio.—Buenos Aires.
Vega Bárcena, Ignacio.—Santander.
Vega Hazas, Francisco.—Santander.
Villarrazo, Bernardo.—Madrid.

Wayne State University.—Detroit.
Wellesley College.
Westfield College.—London.
Woodbridge Hensley.—Murray.
Woodruff, W.—Atlanta.

Ynduráin, Francisco.—Madrid.

Zamanillo, José Luis.—Madrid.
Zataraín Fernández, Guillermo.—Santander.
Zink, Karl.—Freiburg.

BANCO DE SANTANDER

FUNDADO EN 1857

- Un siglo de experiencia
- Rapidez en sus operaciones
- Completo servicio exterior
- Cheques de viajeros
- Sucursales en las principales plazas de la Península, Islas Canarias y Baleares
- Divisiones para:
  - Europa
  - Iberoamérica
  - Norteamérica y Canadá
- División de Desarrollo y Fomento de Negocios Internacionales

ORGANIZACIÓN PROPIA EN EL EXTRANJERO:

Bancos Filiales:

BANCO DE SANTANDER - ARGENTINA
Bartolomé Mitre, 575 - Teléfono 330014
BUENOS AIRES

BANCO DE SANTANDER Y PANAMA
Vía España y Calle Venezuela - Edificio "La Rotonda" - Anexo-Ap. Postal, 9 A-484
Teléfono 3-5325
PANAMA, 9 A

Representaciones en Europa:

BRUSELAS - FRANKFURT/MAIN - GINEBRA
LONDRES - PARIS

Representaciones en América:

BOGOTA - BUENOS AIRES - CARACAS - LIMA
MEXICO - NUEVA YORK - SANTIAGO DE CHILE - SAO PAULO

Aprobado por el Banco de España con el n.º 7.951