

# CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



Universitat de les Illes Balears  
Núm. 4

# CALIGRAMA



Universitat de les  
Illes Balears

Servici de Biblioteca i  
Documentació



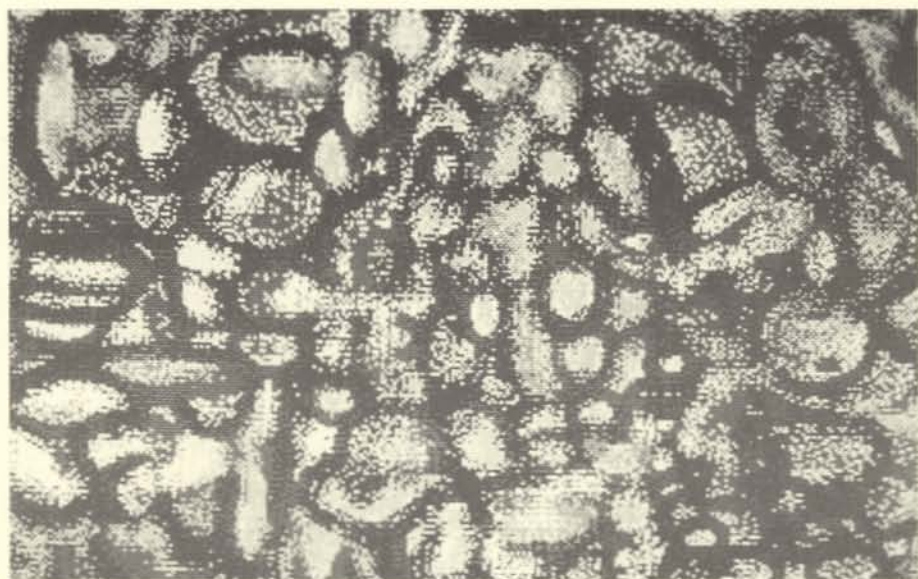
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5105658380

**CALIGRAMA**  
revista insular de filología

**Volumen 4**



CALIGRAMA  
revista insular de filología

REDACCIÓN-ADMINISTRACIÓN:

Sección de Filología Hispánica  
Facultad de Filosofía y Letras  
Carretera de Valldemossa, km 7.5  
Tel.: (971) 17 30 00 - 01  
07071 Palma  
España

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Perfecto E. Cuadrado Fernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Bernat - Carme Bosch - Perfecto E. Cuadrado Fernández - Francisco J. Díaz de Castro -  
Lluís Fernández Ripoll - Jaume Garau - Josep A. Grimalt Gomila - Joan Miquel Monterrubio -  
Teobaldo Noriega - Maria Payeras Grau - Sebastià Roig - Joana Serra de Gayeta - José Servera Baño  
- Cathy Sweeney - A. Patricia Trapero Llobera - Antoni Vañó Cerdà

Colaboración gráfica, portada e ilustraciones interiores de Celia Melo e Castro.

© Alberca, Manuel  
Bosch i Juan, Maria Carme  
Caimari Frau, Francisca  
Calderón Calderón, Manuel  
Clavero, Dolores  
Elshoff, Marie-Thèrèse  
Fernández Delgado, Juan José  
Fiddiam, Robin W.  
Gambús Sáiz, Mercedes  
Gil Casado, Pablo  
Losada, Helena  
Marcos Juez, Cristina  
Nobre Júlio, Maria Joaquina  
Polo i Pujadas, Magdalena  
Pons, Miquel  
Romojaro, Rosa  
Sala Valldaura, Josep Maria  
Servera Baño, José  
Silveira, Laureano

para los artículos insertados en esta revista

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotoestático, grabación, etc., sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

## ÍNDICE

Doña Lambra y Gonzalo González: análisis de su progresiva polarización  
en crónicas y romances

*Dolores Clavero*

9

Análisis lingüístico de *Siervo libre de amor*

*Francisca Caimari Frau*

19

Por los pasos del entremés al sainete

*Josep Maria Sala Valldaura*

51

La voz ajena y trasladada  
(Hacia el concepto de metáfora en el Siglo XVII)

*Rosa Romojaro*

59

La "Vida Sensata" de Máximo Manso

*Cristina Marcos Juez*

75

La mirada descriptiva de Valle Inclán.

*Manuel Alberca*

87

Félix Urabayan: La narrativa de un escritor navarro-toledano

*Juan José Fernández Delgado*

107

De l'Epistolari de Vicente Alcixandre

*Miquel Pons*

117

El mito en la poesía de León Felipe

*José Servera Baño*

127

Lectura de Antagonía

*Pablo Gil Casado*

137

Reflexiones sobre algunos de los personajes de *Tiempo de Silencio*

*Robin W. Fiddiam*

145

El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. II. Citacions Llatines.

*Maria Carme Bosch i Juan*

155

Una aproximación a las comedias de Gil Vicente

*Manuel Canderón Calderón*

185

*Viagens na minha Terra* de Almeida Garret. La voluntad de estilo.

Su influencia en la prosa queirosiana.

*Helena Losada*

213

La Voix de silence de Vergílio Ferreira dans *Estrela Polar*

*Marie-Thérèse Elshoff*

237

A questão da linguagem nos romances de Vergílio Ferreira

*Maria Joaquina Nobre Júlio*

259

Da Perturbação e Da Heresia. Aproximação à Arte Poética de António Ramos

Rosa tomando como pretexto o seu livro *MEDIADORAS*, 985.

*Laureano Silveira*

273

El Teatre de l'absurd francès

*Magdalena Polo i Pujadas*

285

La influencia de los Estudios Literarios  
en la Historiografía Artística del Manierismo

*Mercedes Gambús Sáiz*

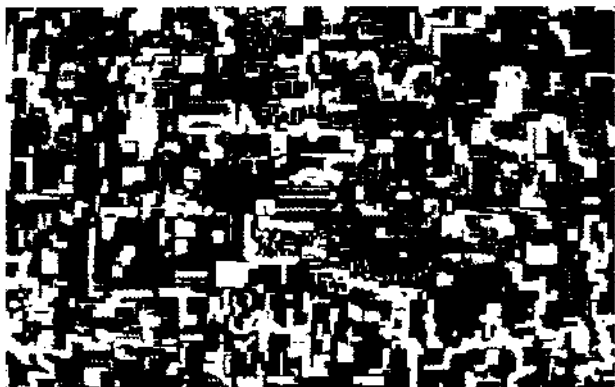
305

Cecília Melo e Castro

319

# Doña Lambra y Gonzalo González: análisis de su progresiva polarización en crónicas y romances.

Dolores Clavero  
Simon Fraser University, British Columbia, Canadá.







El material épico referente a la leyenda de los infantes de Lara aparece reflejado en varias crónicas, pero son fundamentalmente las versiones de la *Primera Crónica General (PCG)* y de la *Crónica de 1344 (Cr1344)* las que ofrecen los testimonios más significativos a favor de la existencia de un poema o poemas épicos sobre el tema.

El relato de la *PCG* remite, en opinión de Menéndez Pidal, a una gesta escrita hacia 1250, que también se refleja en líneas generales tanto en la *Crónica de Veinte Reyes* como en la *Vulgata*.<sup>1</sup> Hacia 1320, en opinión del mismo erudito, se escribe una segunda gesta sobre los infantes que introduce importantes novedades en la leyenda. El testimonio más relevante sobre la existencia de este nuevo cantar lo proporciona la prosificación que parece llevarse a cabo en la *Cr1344*. En general la crítica está de acuerdo en aceptar que las novedades que esta crónica introduce, y que se manifiestan sobre todo en la segunda parte de la historia, sólo pueden explicarse por recurso a una refundición poética importante. Este nuevo cantar parece también haber sido prosificado en una *Hystoria breve del muy excelente cavallero el conde Fernán González con la muerte de los siete infantes de Lara*, impresa en Burgos en 1537, en una *Versión Interpolada* de la *Vulgata* conservada en un manuscrito de 1512, en la *Refundición Toledana de la Crónica de 1344 (RefTol)* de hacia 1460 (escrita por un judío converso), y en una obra de 1471, el *Libro de las Bienandanzas y Fortunas (LBF)* de Lope García de Salazar.<sup>2</sup>

En este estudio se tomarán en consideración las dos versiones principales de la leyenda, es decir las contenidas en la *PCG* y la *Cr1344*, versiones que serán comparadas con las de dos romances viejos sobre las bodas de doña Lambra, los N<sup>os</sup> 19 y 25 de la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann. La conexión entre los relatos épicos que conocemos por las crónicas, y los romances sobre el mismo tema presenta interesantes problemas para la crítica. Menéndez Pidal opina que la gesta de los Infantes sigue viviendo en refundiciones a lo largo del siglo XIV y principios del siglo XV, disolviéndose poco a poco en romances que perpetúan en la tradición los episodios más acertados de la gesta. Algunas de estas refundiciones tardías se manifiestan, en su opinión, en la *Ref Tol* y en el *LBF*.<sup>3</sup> Otros críticos en cambio, han arrojado dudas sobre si la prosificación de la leyenda recogida en la *Versión Interpolada* corresponde realmente al segundo cantar, y prefieren pisar terreno más

-----  
(1) Respecto a la historicidad de los hechos en los que se basa la leyenda, véanse las opiniones de Menéndez Pidal en *Romancero Tradicional*, II (Madrid: Gredos, 1957), 87-90.

(2) Menéndez Pidal, RT, II, 93-95.

(3) R. Menéndez Pidal, RT, II, 95.

seguro sugiriendo que sólo cuando nuevos elementos narrativos, como la persecución de Ruy Velázquez por Mudarra, se combinan con rastros inequívocos de asonancia puede postularse razonablemente la existencia de un segundo cantar.<sup>4</sup>

La labor crítica ha prestado especial atención a las diferencias que se aprecian entre los relatos de la *PCG* y la *Cr1344* en la segunda parte de la historia, a partir de la intervención en ella de Mudarra, por ser esas diferencias las que apuntan en la dirección de una reelaboración importante de la gesta original. En este estudio se va a llamar la atención a otro tipo de diferencias: las contenidas en distintas versiones de la historia que afectan a su primera parte, y que apuntan, según creo, a otras tantas reelaboraciones iniciadas con toda probabilidad por los compiladores cronísticos. Estas alteraciones, lejos de ser variaciones insignificantes, impulsan el relato en una nueva dirección al actuar de modo acumulativo para ser incorporadas y expandidas en sucesivas reelaboraciones.

Ilustraré mi análisis mostrando la evolución diacrónica que sufre la caracterización de dos personajes centrales de la historia: doña Lambra y Gonzalo González. En el relato de la *PCG* la figura de doña Lambra no ofrece al principio rasgos negativos en su presentación. Son los lamentables incidentes sucedidos durante los festejos de su boda con Ruy Velázquez los que desencadenan el proceso de deterioro de su personalidad. En cambio, en la misma crónica, la conducta del menor de los infantes es más bien la propia de un adolescente egoísta y violento que estropea la fiesta de la novia por una cuestión de amor propio exagerado.

En el incidente del tablado, que derriba Alvar Sánchez, primo de la novia, doña Lambra se limita a exclamar jubilosa:

*Agora ved, amigos, que cavallero tan esforçado es Alvar Sanchez, ca de quantos allí son allegados non pudo ninguno ferir en somo del tablado, sinon el tan solamient, et mas valio el agora allí solo que todos los otros.*<sup>5</sup>

Estas elogiosas palabras de la novia a su primo no parecen ser particularmente ominosas, puesto que la crónica prosigue:

*Quando esto oyeron doña Sancha et sus fijos, tomaronse a reyr; mas de commo los cavalleros estavan en gran sabor dun juego que avien comenzado, ninguno dellos non paró mientes a aquello que dixera doña Lambra, sinon Gonçalo Gonçalez. (Reliquias, 178, 15-18).*

Ni doña Sancha ni sus hijos, con excepción del menor, dan mayor importancia al desahogo de doña Lambra. En cambio Gonzalo González se manifiesta en esta crónica como un joven presuntuoso, incapaz de sufrir que otro hombre reciba elogio

-----  
(4) Véase al respecto J. G. Cummins, "The Chronicle Texts of the Legend of the 'Infantes de Lara,'" *BHS*, 53 (1976), 101-16. Según Cummins, lo que la *Versión Interpolada* hace es expandir elementos ya presentes en la *PCG*. También sobre este particular, véase el estudio de D. G. Pattison, "Legendary Material and its Elaboration in an Idiosyncratic Alphonsine Chronicle," *Belfast Spanish and Portuguese Papers* (Belfast: The Queen's University of Belfast, 1979), págs. 173-80. (5) Las dos versiones cronísticas de la leyenda pueden consultarse en R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid: Gredos, 1980). Esta cita en pág. 178, 13-15.

alguno, especialmente si éste proviene de labios femeninos. Las palabras de doña Lambra alabando a su primo son suficiente provocación para él, hasta el punto de sentirse inmediatamente obligado a emular la proeza. No contento con ello, sin embargo, aún apostrofa ásperamente a Alvar Sánchez:

*... tan bien alañades el tanto se pagan de vos las dueñas, que bien me semeja que non fablan tanto dotro cavallero commo de vos. (Reliquias, 178, 26-27).*

La respuesta de Alvar Sánchez diciendo que si las dueñas le alaban será “ca entienden que ualo mas que todos los otros,” no ayuda precisamente a calmar al despecho de Gonzalo, pero tampoco parece que sea razón suficiente para que éste responda a su vez con tan brutal puñetazo que deje muerto al adversario en el acto. Con razón puede decir doña Lambra que “nunca dueña assi fuera desonrrada en sus bodas”.

En la *Cr1344* ya se comienzan a cargar de erotismo tanto los festejos de la boda como la figura misma de la novia. A las palabras relativamente inocentes de doña Lambra en la *PCG*, la *Cr1344* opone:

*... [doña Lambra] con grant plazer que ende ovo dixo aquellos que y seyan con ella que non vedaria su amor a ome tan de pro si non fuesse su pariente tan llegado. (Reliquias, 195, 23-24).*

La reacción de Gonzalo González, en todo igual a la descrita en la *PCG*, se convierte ahora en réplica deliberada a la desvergonzada invitación de doña Lambra, y puede juzgarse más positivamente a la luz de un punto de vista que posiblemente la considera adecuada conducta viril. La de doña Sancha y los otros infantes, que echan a reir como en la versión de la *PCG*, adquiere con el nuevo giro que se ha dado a la narrativa un carácter un tanto ambiguo. Evidentemente el responsable de la nueva orientación, probablemente el cronista, o no se apercibió de la incongruencia o prefirió no ajustar esta parte del relato al cambio de atmósfera introducido.

Al pasar este incidente a los dos romances cíclicos de esta serie se observa ya una intención deliberada de acentuar el contraste entre los dos personajes, cargando todavía más de tintas negras la actuación de doña Lambra y teniendo especial cuidado en eliminar toda tacha del carácter de Gonzalo González. Para ello se reestructura el comienzo del relato con el fin de resaltar el protagonismo de los infantes y su indudable categoría de héroes. En las narraciones cronísticas los siete hermanos formaban parte desde el principio, del grupo de invitados a la boda que participan en los festejos. Los romances introducen la novedad de que lleguen a Burgos independientemente y de que sean enviados por su madre a tomar aposento aparte. Tampoco mencionan las crónicas las prudentes palabras de doña Sancha a sus hijos, aconsejándoles no salir a la plaza para evitar verse envueltos en posibles peleas, y otra nota original de los romances la constituye el que el caballero bohodador que las crónicas identifican como Alvar Sánchez, “primo cormano de doña Lambra”, pase a ser un caballero “de los de Córdoba la llana”, sin indicación alguna de parentesco con la novia. De este modo, las palabras de doña Lambra en alabanza del caballero adquieren mucho mayor peso negativo que en las versiones cronísticas:

*Amad, señoras, amad, / cada una en su lugar, / que más vale un  
caballero / de los de Córdoba la llana / que no veinte ni treinta / de los de  
la casa de Lara. (Romance Nº19)*

En lugar de simple loa de las cualidades de su pariente, como en la PCG, o de juego crótico, como en la Cr1344, las palabras de doña Lambra en el romance Nº 19 han pasado a convertirse en abierta provocación al clan de los Lara.

El romance Nº 25 presenta una variación interesante respecto al anterior, y es que pone el insulto a los Lara en boca del caballero bohornador:

*Amad, señoras, / cada cual como es amada, / que más vale un  
caballero / de los de Córdoba la llana, / más vale que cuatro o cinco /  
de los de la flor de Lara.*

Esta versión, que pasa la provocación de doña Lambra al caballero, deja a la dueña aparentemente exenta de culpa, pero en realidad lo que consigue es un astuto abultamiento del insulto, puesto que doña Lambra exclama a continuación:

*!Oh, maldita sea la dama / que su cuerpo te negaba! / que si yo  
casada no fuera, / el mío yo te entregara.*

Es también sugestivo el mayor relieve que los romances conceden a la figura de doña Sancha: tras recibir a sus hijos y aconsejarles evitar pendencias, es ella misma quien contrastando con su escaso protagonismo en las crónicas en esta parte de la historia, reprocha ahora a doña Lambra sus imprudentes palabras:

*No digáis eso, señora, / no digades tal palabra, / porque aun hoy  
os desposaron / con don Rodrigo de Lara.  
(Romance Nº 19)*

y:

*Calléis, Alambra, calléis, / no digáis tales palabras: / que si lo  
saben mis hijos, / habrá grandes barajadas*

en versión del romance Nº 25 que alerta ya al receptor de la inevitable intervención de los infantes.

También innovan los romances al añadir la airada respuesta de doña Lambra a su cuñada:

*Mas calláis vos, doña Sancha, / que no debéis ser escuchada, / que  
siete hijos paristes / como puerca cenagal.  
(Romance Nº 19)*

*Callad vos, que a vos os cumple, / que tenéis porque callar, que  
paristes siete hijos / como puerca en encenagada.  
(Romance Nº 25)*

Todo ello parece indicar claramente que los romances, en su versión de la historia de los infantes, resaltan y alteran ciertos aspectos de la narración con una finalidad específica: la de cargar al personaje de doña Lambra de connotaciones negativas. La prominencia dada a doña Sancha es por ello recurso estructural necesario para establecer el deseado contraste entre dos formas opuestas de feminidad.

A la evolución negativa del personaje de doña Lambra corresponde paralelamente otra de signo opuesto en la figura del menor de los infantes, y es de nuevo en estos dos romances donde mejor puede observarse la dirección que tomó la modificación introducida por la *Cr1344*. En las crónicas se dice que los infantes, durante el incidente del tablado, están distraídos “en gran sabor dun juego que avien començado”, sin especificarse el lugar exacto en que se encuentran, aunque todo parece indicar que están presentes junto a su madre en la plaza en donde se celebran los festejos. Tal vaguedad queda deliberadamente eliminada en los romances, en los que se nos dice específicamente que los infantes están en “sus posadas”, a las que se habían retirado por consejo de doña Sancha. El texto de los romances tiene particular cuidado en apartar a los infantes de los festejos, pero también pretende destacar al menor de los hermanos, al que se presenta aislado mientras que los demás juegan a las tablas.

Los héroes de la historia están en las versiones romancísticas ignorantes de la provocación de doña Lambra a los Lara, y es preciso hacer recurso en ellas a la figura intermedia del ayo, que sí ha estado presente en el episodio del caballero bohordador. Sólo Gonzalo González se apercibe, cuando llega Nuño Salido, de que algo anómalo sucede. En el contexto de los romances, la salida apresurada de Gonzalo a la plaza y sus palabras tras derribar el tablado, están mucho más justificadas que en las crónicas, puesto que constituyen la respuesta al desafío de doña Lambra. Todo esto difiere de los textos cronísticos, así como también la respuesta del menor de los infantes:

*Amade, putas, amad, / cada una en su lugar, / que más vale un  
caballero / de los de la casa de Lara / que cuarenta ni cincuenta / de  
los de Córdoba la llana.*  
(Romance Nº 19)

*Amad, lindas damas, / cada cual como es amada, / que más vale  
un caballero / de los de la flor de Lara, / que veinte ni treinta hombres  
/ de los de Córdoba la llana.*  
(Romance Nº 25)

Es esta respuesta la que desencadena el odio de doña Lambra y su deseo de venganza, pero las versiones romancísticas ponen especial cuidado en salvar la responsabilidad de los infantes en estos incidentes, y sobre todo la del menor. Al rastro de violencia que parece acompañar constantemente a Gonzalo González en los relatos cronísticos, oponen los romances una figura sumamente aséptica, ya que el hermano menor no sólo no mata al caballero bohordador, sino que ni siquiera se dirige a él personalmente. Esta caracterización positiva del personaje se apuntala mediante el sugestivo tratamiento que los dos romances hacen de la parte del relato que sigue a las quejas de doña Lambra. En los romances se “descolocan” las quejas,

que en ellos parecen estar motivadas por las palabras injuriosas de Gonzalo, y se suprime drásticamente todo el episodio del cohombro de sangre, clave para explicar la venganza de doña Lambra, que las crónicas recogen. Este episodio, sin embargo, ya está a su vez tratado con matices diferentes entre sí en las dos versiones cronísticas, y estas diferencias están en consonancia con el giro iniciado por la *Cr1344* en su tratamiento negativo de doña Lambra.

En la *PCG*, tras el desastroso incidente en los festejos de boda, parece haberse sellado la paz entre los dos bandos gracias a la mediación de Gonzalo Gustios y del conde Garcí Fernández. Doña Lambra, doña Sancha y los infantes, salen para Barbadillo. Tras una partida de caza en la que los infantes participan activamente, toda la comitiva descansa en una huerta, pero en este *locus amoenus* invertido los acontecimientos vuelven a agriarse:

*... demientra que se guisava la yantar . . . [Gonzalo González] desnuyose entonces de los paños, et parose en camisa, et tomo su açor et fuel bañar. Quando doña Lambra le vio assi estar, pesol mucho de coraçon, et dixo contra sus dueñas: "Amigas, ènon vedes commo anda Gonçalo Gonçalez en panos de lino?; bien cuedo que non lo faze por al sinon que nos enamoremos del; ceertas, mucho me pesa si el asi escapar de mi que yo non aya derecho del."*  
(*Reliquias*, 180, 9-13)

Con el episodio así relatado se forma en el ánimo del lector la impresión de que, en efecto, el infante se desnuda a la vista de doña Lambra y sus dueñas. Las palabras de aquélla, incluso si se sospecha que ya revelan una subterránea atracción hacia el infante mezclada con su resentimiento, no parecen del todo descabelladas, sobre todo si se tiene en cuenta que ya en el episodio de las bodas Gonzalo González mostró ser muy sensible a la opinión de las damas. En este clima psicológico el gesto de su *déshabillé* puede dar pie a ciertas sospechas, y que éste es el caso lo prueba el tratamiento más cauto que la *Cr1344* hace del episodio:

*Pues que todos fueron en la huerta, Gonzálo Gonçalez desvistiose de todo lo que treya, sinon de los paños menores - e esto por la grant calentura que fazia, cuydando que lo non veian las dueñas, por que era dellas muy alongado; pero non era asi, ca doña Llambra e las dueñas lo veyan muy bien . . .* (*Reliquias*, 200, 1-5)

Me inclino a creer que esta cuidadosa aclaración es de manufactura cronística y que tiene por intención salvar la inocencia de Gonzalo González. El que en la versión de la *PCG* parece exhibirse frente a las mujeres, toma ahora toda clase de precauciones para no ser visto. Además se añade que se desnuda "por la grant calentura que fazia," justificándose así plenamente lo que podría parecer de otro modo sospechoso impromptu nudista. No parece que este tipo de matizaciones casi mojigatas fueran de la incumbencia de una canción de gesta de tono tan violento, pero se explica mejor suponiendo que el cronista prepara así al lector dirigiéndole hacia una interpretación del relato más a tono con su propio punto de vista. Naturalmente, es doña Lambra la que queda ahora en evidencia, y de dueña escandalizada pasa a

convertirse en husmeadora impúdica de la intimidad del infante.

Sigue la ofensa infligida por doña Lambra a Gonzalo González mediante el cohombro tinto en sangre. Esta ofensa provoca a su vez la represalia de los infantes, que matan a su perpetrador sacándolo de debajo del manto de su señora. Tras este sangriento incidente tienen lugar las quejas de doña Lambra a su esposo.

Los romances prescinden por completo de toda esta parte, quizás por deseo de abreviar la narración, pero es sugerente el que tal supresión encaje perfectamente en una estructura temática que apunta hacia una imagen de Gonzalo González libre de connotaciones violentas, y hacia una doña Lambra agraviadora del clan de los Lara. Precisamente el insulto de doña Lambra va en los romances dirigido directamente a doña Sancha, depositaria del honor familiar, lo que hace que las alabanzas al caballero bohordador pasen casi a un segundo plano.

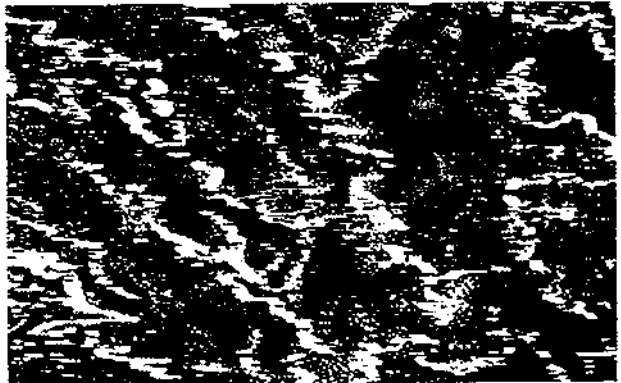
La escalada de violencia que presentan los relatos cronísticos, está pues ausente de los romances. Se acusa en ellos un cambio de sensibilidad que no acaba de encajar la brutalidad desnuda reflejada en las crónicas. Puesto que en los romances Gonzalo González no mata a Alvar Sánchez (o caballero de Córdoba), ni al sirviente de doña Lambra, las quejas en estas versiones quedan convertidas en el lamento engañoso con el que doña Lambra manipula a su marido para sus propios fines de venganza. Se ha llegado, de este modo, a una inversión total de los papeles de estos dos personajes respecto a la situación presentada por la *PCG*.

En resumen, la transmisión cronística de la leyenda de los Infantes de Lara introduce aclaraciones en aquellos puntos de la narración que, por su ambigüedad, se prestaban a interpretaciones que el compilador intentó eliminar mediante una manipulación del texto. La sustancia épica de que se valen los romances analizados proviene probablemente de ciertos manuscritos poéticos o cronísticos continuadores de las innovaciones iniciadas por la *Cr1344*, y difundida gracias a la actividad juglaresca. Los dos romances analizados son buen ejemplo de esta actividad, puesto que constituyen dos versiones distintas de la leyenda adaptada en mayor o menor grado a los límites permitidos por el género romancístico, pero claramente dependientes, dada su longitud y carácter general, de textos escritos. El Romance Nº 25, más completo y articulado, no estuvo tan expuesto a deformaciones tradicionales subsiguientes, mientras que el Nº 19 queda fragmentado antes de concluir la historia. Ambos son, en todo caso, continuadores de la iniciativa cronística dirigida a consolidar la polarización de los personajes de doña Lambra y Gonzalo González. Llevada de su propia dinámica, esta polarización terminó por transformar la disputa violenta y elemental de dos hombres jóvenes deseosos de exhibir su masculinidad, en un conflicto (más elaborado y aceptable a una nueva sensibilidad social), que implicaba la ofensa deliberada a la casa de Lara y la consiguiente defensa del honor ultrajado. Es muy posible que el juglar o juglares responsables de la manufactura de estos romances cíclicos contaran ya con un relato previo de la leyenda que contuviera las alteraciones presentes en ellos. De ser así me inclino a creer en la existencia de una versión en prosa realizada a partir de textos o manuscritos cronísticos tardíos. Debe pues resaltarse la labor de refundición literaria llevada a cabo por los cronistas, labor que contribuyó a la transformación creativa de los textos épicos nacionales difundidos por escrito.



# Análisis lingüístico de Siervo libre de amor

Francisca Caimari Frau  
Departamento de Filología Española y Moderna.  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat de les Illes Balears





## 0. INTRODUCCION

Emprendemos la tarea de analizar un texto desde un enfoque lingüístico, con la intención de obtener una visión directa y de conjunto del proceso evolutivo de la lengua española; para lograr este objetivo seleccionamos distintas obras literarias de épocas diferentes a fin de poder cotejar resultados y llegar a una síntesis. *El Siervo libre de amor*<sup>1</sup> es tan sólo una muestra de la prosa del siglo XV, su estudio es una aportación a un proyecto más amplio. Se intentará poner de relieve una serie de aspectos de lengua y estilo, comunes a una época, que se manifiestan tanto en prosa como en verso, que ofrecen soluciones de continuidad con la época inmediatamente anterior, o que se prolongan hasta la inmediatamente contigua; desde el *Laberinto de Fortuna*, el *Amadís de Gaula*, la *Cárcel de amor*, la *Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*, hasta llegar a *El Quijote*.

El análisis consta de tres partes; una, contempla fenómenos fonéticos de vocalismo y consonantismo; otra, está dedicada a los aspectos morfosintácticos y léxicos, y una tercera, analiza rasgos estilísticos.

Se ha contado con estudios de carácter general sobre la época y el género de la novela sentimental así como repertorios de bibliografía selecta sobre el autor y la obra. Hasta la fecha no tenemos noticia de ningún estudio exhaustivo sobre la cuestión lingüística, en todo caso, ha sido abordada tangencialmente como parte de otros estudios de conjunto, tales como los de Francisco Serrano Puente, César Hernández y Antonio Prieto.<sup>2</sup>

## 1. FONETICA

La lengua en *Siervo libre de amor* presenta las inseguridades propias de la primera mitad del siglo XV, hacia 1440: vacilaciones en el tratamiento del vocalismo y del consonantismo; tal como corresponde a una época en la que sólo hubo tanteos de posibilidades e intentos de racionalización fonética.

-----  
(1) J. R. DEL PADRON., *Siervo libre de amor*, Edición, introducción y notas de Antonio Prieto, Cl. Castalia, Madrid, 1976. Las cifras junto a los textos citados, refieren a las páginas de esta edición.

(2) Cfr.: Bibliografía.

## 1.0 VOCALISMO

La diptongación de e, o se produce con ajuste a las normas de la fonética castellana; tan sólo aparecen algunos casos de: diptongo sin reducir: "priesa" 107; diptongo vacilante: "lientos" 76; triptongo matenido, que posteriormente se reducirá: "veyéndolos" 106; vacilación entre: "encantamento" 104 y "acatamiento" 69.

Adopta la solución castellana e, o para los diptongos AI, AU: "floresteros" 105, del sufijo -ARIUS y "otorgava" 104 de AUTORICARE.

Las vocales e, o átonas ofrecen algunos casos de vacilación con i, u: E por I: "fengia" 74, "bevir" 81 y 106, "Vergilio" 79, "devisada" 83, "regurosa" 83, "estoria" 84 y 94, "vertuosas" 86, "reçebían" 86, "enduzido" 89, "rremedir" 91, "presyonera" 94, "vesitadas" 105, etc. Cambio de I por E, los ejemplos se dan entre formas de la conjugación: "pidfa" 92, "maldizía" 108, "dizía" 107 y 108, "vía" (veía) 109. O por U: "Hércoles" 77, "sofrir" 82, 91, 103, 94, "sospirar" 90, "sotil" 86, 88, 95 y 106, "gostar" 90, "complir" 98, 96, "logar" 94, 99, "podiendo" 104, "aborrída" 79, etc. U por O: "Buemia" 98, "Ursa" 84.

Alternancias del timbre vocálico: A por E. "piadad" 89, "asconder" de ABS-CONDERE, mantiene la vocal latina 88. E por O: "escura" 105. E por A: "trespasar" 96. O por UO: "antigo" 89 y "antiguo" 101, "contino" 96 y "continuo" 87.

Cuando se encuentran vocales en hiato, ofrece distintas soluciones: destrucción mediante epéntesis de una consonante: "agora" 99, "caher" 108 y 98, "atraher" 99; otras veces vacila entre mantener el hiato o separar las vocales: "vees" 68 pero "vedes" 107, y, en otro caso de encuentro de vocales iguales, asimila: "ser" 110 y no "seer".

La vocal final,<sup>3</sup> se da apócope en la preposición DE seguida de vocal: "d'amor" 109, "d'entre" 109; en el pronombre átono ME: "m'atraydo" 110; vacila en GRANDE: "grand strago" 86, pero "grande spaçio" 91; el femenino NINGUNA pierde la -a final ante vocal: "ningún esperança" 76. Faltan los casos de apócope extrema, sólo tiene final con grupo consonántico duro: -ND: "grand" 102, "segund" 104, pero "según" 74 y "ningund" 67, muestra oscilación, y perduró a lo largo del siglo XV. Es propia de este siglo XV la completa ausencia de apócope en los pronombres enclíticos LE, SE: "vanle" 89, "demandándole" 89, "lançose" 95; tampoco pierden la vocal final las formas de la conjugación: "dize" 78, "plugiuese" 86.

Ofrece aféresis de la vocal -A: "brasadas" por "abrasadas" 77, "rrepentido" 100 y "segurava" 97. El grupo de consonante líquida ST- sin vocal de apoyo: "strago" 86, "stan" 119.

Presenta vocal protética -A: "alexos" 91 por "lejos" 78 y "adamasco" 85.

## 1.1 CONSONANTISMO

### 1.1.1 INICIAL

Mantiene la F-, al lado de otros casos de H-: "firiendo" 97, "fojas" 76, "fasta" 102,

-----  
(3) R. LAPESA., "El lenguaje del Amadís", op. cit., p. 223.

"folgança" 102, "fazaña" 86, "fijo" 81, "farás" 80, pero: "hija" 86, "hize" 74, "haziendo" 74, "haze" 67, etc.; en interior de palabra también la mantiene: "desfecha" 95.

En el tratamiento de B/V es posible encontrar alguna confusión en principio de palabra: B por V: "buelta" 82 y 98, "boz" 98, "beuir" 106, "biuas" 77; V por B: "vañados" 89. Como es bien sabido, argumenta el profesor Lapesa<sup>4</sup>, en el siglo XVI caracterizaba la pronunciación de la mitad septentrional de España la igualación de B con V... Pero el comienzo de esta revolución fonética norteña databa de mucho antes.

Mantiene el grupo de oclusiva más líquida PL-: "planto" 105, 90, "plegado" 97. El grupo PR- se ha mantenido en inicial e interior, sin *disimilación*, tal vez con afán cultista: "proprio" 77.

### 1.1.2 INTERIOR

No es raro encontrar V por B: "prueba" 103, "rovo" 80, "ravings" 78.

La sorda -T- sonoriza en palabras que actualmente mantienen la sorda: "gridando" 104 y 96 del lat. QUIRITARE; "fadal" 93 y 81, de "hado" del lat. FATUM. En el tratamiento de las oclusivas sordas el *Siervo* se ajusta a la norma general de sonorización.

Debemos recordar que en España se produjo el ensordecimiento de las sibilantes sonoras: z, -s-, j, que de este modo venían a coincidir con las sordas correspondientes ç, -ss-, x, este fenómeno vino a reflejarse en las grafías que ofrecen abundantes muestras de confusión: ç/z: "mudança" 77, "adereçado" 84, "forçado" 87, "folança" 99, "comiença" 76; x/j: "dixiese" 82, "aquejado" 80, "dexes" 79, "alexos" 79, "Alexandra" 87; -s-/ -ss-: "passasse" 93, "desseo" 80, "requiriense" 82, "pluguiese" 81. Para las eses intervocálicas usa como grafía la -s- simple, sin diferenciar con la -ss- intervocálica sorda; esto ocurría frecuentemente en escritos de todas las regiones.

En el texto se dan algunas muestras de seseo<sup>5</sup> ya que la zona del Padrón es, aún actualmente seseante: "rrasón" 71, "pas a pas" 71, "plase" 83.

De los grupos consonánticos latinos algunos ofrecen vacilación entre mantenerse o reducirse: -PT-: "escrito" 85, "escritura" 73. -CT-: "auctor" 81, "conduto" 103, "frutíferos" 88. -NS- se reduce a -S-: "trasfigurada" 80, "trasponiendo" 82. -GN- vacila: "indinado" 80, "indignada" 74, "ynotos" 67, "impunaçia" 74. El grupo de yod -NY- se mantiene con la grafía "ni": "rrapinia" 96. Transcribe el grupo -ŞC- como -ç-: "deçendiendo" 107. En cuanto a -MN-, -NM- no se da un criterio estable: "solenne" 97, "emienda" 98; en HOMINE vacila entre conservar M'N o el grupo epentético -MBR-: "omne" 109, 91 y "hombre" 71. Otros grupos consonánticos romances ofrecen soluciones propias de la lengua medieval: -D'C- cambia la primera y sonoriza la segunda: IUDICARE, "jusgan" 99; -B'T-, -V'T- sonorizan la segunda: "dubdase" 77, "çibdad" 88.

Las consonantes en posición final; conserva algún residuo de -LL-: "mill" 74. Se da alternancia entre -T/-D-: "hedat" 84, "castidat" 97, "piedat" 91, "crueldat" 90, "soledat" 88, "voluntat" 81 pero "libertad" 81. Por otra parte, los imperativos ofrecen -

.....

(4) *Ibid.* p. 222.

(5) A. PRIETO, *Ed. cit.*, p. 71, nota 16.

D final todos: "servid" 110, "fazed" 71, "recebyd" 73, acentúan la impresión de relativa modernidad.

Esporádicamente se encuentra algún caso de metátesis entre líquidas: "tynicbras" 77 no ha tenido lugar el cambio por -L- que se efectuará posteriormente; en "árbol" 81 ocurre también que conserva la forma latina, pero hay indicios de vacilación: "árbol" 107 y "ábor" 77; hay metátesis de -R- por -L- en: "pelegrynos" 105.

El *Siervo* contiene algunos ejemplos de contracciones: "al" 76, "del" 106, "dellos" 97, "despada" 91, "desque" 93, "desta" 93, "quel" 103, "ques" 109.

## 1.2 LAS GRAFÍAS

De la edición preparada por A. Prieto, la que se ha consultado para este trabajo, se desprende un sistema gráfico poco estable, con una serie de características y vacilaciones propias de la época. Mantiene la ff- y la rr- iniciales: "ffabla" 81, "rrapinia" 96, "rrienda" 84, "rreycs" 85, "rricas" 84, "rrueda" 80. En posición interior de palabra también -ff-: "offreçióndote" 79, "afferes" 112, "deffensa" 112; se da vacilación entre: i/y: "syn" 76, "tynicbras" 77; entre cc/c: "peccado" y "pecado" 77; entre nn/n: "vynniendo" 91; entre ç/c/z: "çerca" 109, "çerrado" 86, "çelestial" 80, "esclareçido" 98, "relaçión" 98, "çerucro" 78, "dize" 78, "maldizia" 108; entre s/j: "desaua" 82; entre x/s: "cscmtamente" 78; entre l/ll: "novella" 107, "sallen" 105, "sallía" 95; entre c/ch: "sepulchros" 106 y 97; entre j/g: "verjel" 105, "mensagera" 97, "mugeres" 99; entre u/v: "rauiosa" 78, "biuc" 105; entre mp/np: "aconpañava" 78. Ofrece alternancia th/t: "themor" 67, y "temor" 84, "Theseo" 78, "Letheo" 78; ph/f: "philosopho" 74; conserva la forma qu: "quales" 106, "quando" 79. En algunas palabras aparece h- con carácter ornamental ya que no se desprende de la etimología latina: "Haustral" 102 de AUSTRALIS, "hedat" 106 de AETAS, -ATIS, "hedificio" 106 de AEDIFICIUM.

## 2. MORFOSINTAXIS

### 2.1 EL SUSTANTIVO

#### 2.1.1 NOMBRES PROPIOS

El lenguaje artificioso tan característico de los tratados medievales, del que es exponente el *Siervo*, es rico en nombres propios; unos eruditos, otros imaginarios, y algunos sufren metamorfosis: "Trocs" 98, "Croes" 98, "Creos" 84; "Sierta e Carida" 100 por "Escila y Caribdis"; algunos vacilan en sus vocales: "Virgilio" 67 y "Vergilio" 79; "Hércules" 107 y "Hércoles" 77; "Ulises" 100 y "Ylixes" 100. La mayoría de los antropónimos son mitológicos: "Apolo, Venus, Minerva, Diana, Hércules, Caronte, Tesco, Fedra, Hipólito, Demofonte, Plutón, Eneas, Palas, Cupido, etc.; son también abundantes los topónimos: "Colonia, Almacía, Daçia, Traçia, Polonia, Buemia, França, Ungría, Alemaña, Borgoña".

## 2.1.2 VOCES ANTICUADAS

Algunos sustantivos son arcaicos, según el Diccionario de Autoridades;<sup>6</sup> "agraviamiento" 94 por "agravio", "auseles" 107 por "pájaros", "compañia" 104 por "compañía", "conocencia" 94 por "conocimiento", "coser" 105 por "potro", "defenssyon" 91 por "descargo", "membrança" 86 y 102 por "memoria", "mostrança" 98 por "muestra" o "demostración", "nombradía" 99 y 106 por "nombre", "perdonança" 93, 105 y 106 por "perdón", "planto" 97 por "llanto", "requesta" 87 por "petición", "tristura" 107 por "tristeza", "vegada" 100 por "vez".

## 2.1.3 VOCES DEL FRANCÉS

Según M<sup>a</sup>. Rosa Lida,<sup>7</sup> una serie de palabras son galicismos seguros: "affrès" 72, affaire, "aloje" 96, loger; "caresa" 85, caresse; "cogeit" 98, cogiter; "dayne" 89, daine, fem. de daim; "lay" 76, lai; "madama" 91, madame; "mastresa" 111, maîtresse; "mote" 77, mot; "partesano" 78, partisan; "plausera" 89, plaire, "reyalme" 98, royaume.

## 2.1.4 LÉXICO DE DISTINTA PROCEDENCIA

El sustantivo "auseles" 107, augel, provenzal azel, ital. ucello.<sup>8</sup>  
"berne" 81, tal vez del latino ver, arcaico ital. verno, primavera.<sup>9</sup>  
"grida" 81, tal vez se trate de un italianismo por grito; constatado en Juan de Mena con el valor de "gritos de combate".<sup>10</sup>  
"enir" 101 arcaico color azul, del ar. nil.  
"glota" 89, del griego , cripta, gruta.  
"nauchi (e) l 79, del gr. , marino.  
"tynel" 103, Covarr.<sup>11</sup> del alemán Tine, mesa. Se registra como "sala privada", tinelo, Quadra, o aposento en que come la familia de los señores y grandes.

## 2.1.5 EL GÉNERO DE LOS SUSTANTIVOS

Algunos presentan vacilación en la elección del género: "árbol" lat. fem. en el texto vacila: "las árboles" 76, 77 y 111 pero "el árbol" 77; "clamor" lat. masc. en el texto usado como femenino: "las clamores" 78; "arte" lat. fem. presenta vacilación: "maravillosa arte" 88 pero "el arte plazible" 88; "cárcel" lat. masc. usado como masculino: "el cárcel" 104 en cambio, actualmente se le considera femenino; "queja"

(6) *DICCIONARIO DE AUTORIDADES.*, Ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969, 3 vols.

(7) M<sup>a</sup> R. LIDA., *Juan Rodríguez del Padrón: vida y obra*, op. cit. p. 342.

(8) A. PRIETO., Ed. cit. p. 107, nota 84.

(9) *Ibid.*, p. 109, nota 85.

(10) *Ibid.*, p. 81, nota 40.

(11) Cfr.: SEBASTIAN DE COBARRUVIAS., *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Turner, Madrid, 1977.

del lat. QUESTUS, -US masc. es usado también como masculino: "boluió con grand quexo" 81.

### 2.1.6 EL NÚMERO

Las palabras acabadas en diptongo -ei, actualmente forman el plural en -es pero el texto sigue la norma del castellano antiguo y vemos: "reys" 100.

### 2.1.7 USOS ESTILÍSTICOS DEL SUSTANTIVO

Suele acompañar los sustantivos<sup>12</sup> con la mención de un rasgo descriptivo o identificador: "la casta Diana" 77, "el alto Apolo" 76, "el anciano Carón" 79, "el can pauroso Çerucro" 78, "el victorioso Hércules" 78, "al triste Ysión" 80, "alto Plutón" 80, "la triste Eco" 81; responden a esta exigencia los epítetos rituales: "las verdes ramas" 76, "verdes fojas" 76, "verde oliva" 66, "angosta senda" 66, "temeroso amador" 67. Contribuyen a crear este estilo formulario las aposiciones explicativas, tan frecuentes en la poesía épica: "Hércoles, hijo del alto Júpiter" 78, "Juno, madrastra de aquél" 78, "Theseo, marido de la incontinente Fedra" 78, "Plutón, dios infernal" 78, "Encas, hyjo de la deesa" 78, etc.

### 2.1.8 ALUSIÓN POR MEDIO DE UNA PERÍFRASIS

En ocasiones sustituye un nombre personal o geográfico por una alusión perifrástica; recurre a este fenómeno con bastante frecuencia: "por fuyr la cruel vengança de aquel cuya sangre no menos se esparze" 94, "más favorable se mostraua la que por mandamiento del que me suela regir, que es el seso, firmado consejo de mis çinco siruientes, luego prendí por señora" 69, "bien acompañados de rricas y valyosas piedras, en grand largueza del señor de los metales" 84, "nin fuera de mí otra persona byua, saluo aquel que solo conoçedor es de los pensamientos". 94, "E por complir el mandamiento del que malo ouira trespasar" 96, "hasta ser con el dios de los vientos" 100, "el rey de las fieras" 101, "Al piadoso maestro de Nero, inuenteor de las crueldades" 73.

Tal vez entre las preferencias del autor de el *Siervo* habría que destacar la abundancia de sustantivos abstractos: "gentileza", "lealtat", "destreza", "fortaleza" 104. También demuestra ser gran conocedor de léxico de la fauna terrestre: "las lindas aves de rrapina, gauilanes, açores, melyones, fâlçones,..., esparveres, açores gentyles y pelegrynos, fâlçones... gallynas y gallos monteses... faysances..., coseres, cauillos salvajes... sabuesos, canes" 105-6.

-----  
(12) R. LAPESA, *La lengua de la poesía épica* p. 16.



## 2.2 EL ADJETIVO

La lengua arcaizante de la novela cortesana conserva algunos adjetivos anticuados:<sup>13</sup> "agra" 97, 104 y 66 en alternancia con "agria"; "alongando" 81 deriv. de LONGUS en lugar de "alargado"; "aluo" 88 por "blanco"; "contristada" 97 por "afligida"; "desapoderado" 90 por "furioso", "departido" 65; "dessentido" 93; "Fincada" 89, el cultismo "gélida" 80; "ledo" 72 por "alegre"; "plausera" 89 por "placentera"; "luengo" 87, 103 y 99 por "largo"; "proferta", participio de PROFITEOR, ofrecer, 97, en el texto está sustantivado empleado como "ofrecimiento"; "purificas" 102 por "purificadas"; "quisto" 82 por "querido"; "requestado" 94 por "acariciado"; "sandío" 107 por "necio"; "secutor" 92 por "excutor"; "sombroso" 107 por "lleno de sombras"; "virtuosa" 86 por "valiosa o rica"; "ynoto" 67 por "desconocido".

El adjetivo "alto"<sup>14</sup> está empleado en sentido metafórico, alude a la dignidad: "del muy alto príncipe" 83, "alta señora" 74, "alta embajada" 74; la forma "solo/a" oscila entre el valor de "único" o el uso adverbial: "Ya sola muerte" 91, "por sola causa del Padrón" 104; Algunos ofrecen derivados especiales: "sentible" 91 por "sensible"; "amargoso" 91 por "amargo". Otros son vacilantes: "antygua" / "antiga" 93.

### 2.2.1 COLOCACIÓN DEL ADJETIVO

Llama la atención la regularidad y frecuencia de las construcciones: adjetivo-sustantivo: "Declarada la dubdosa muerte, y fecha la prueba de la cruel espada, el dessentido Ardanlyer añadió las afortunadas queexas al triste e amargoso llanto..." 93; predomina, con mucha ventaja, la anteposición del adjetivo: "escura selva" 76, "triste atrono" 76, "fuertes gemidos" 82, "trabajosa vida" 92, etc. Otra de las construcciones asiduas es la de adjetivo-adjetivo-sustantivo: "famosa y lynda hermana" 87, "grandes passados peligros" 87. También contribuye a dar monotonía al estilo la construcción repetida de: adverbio-adjetivo-sustantivo: "muy alta corte" 87, "muy esclareçido Emperador" 87, "muy alto rrey" 87, "muy lastymado Rey" 88.

### 2.2.2 EPÍTETO CONSTANTE

Responde a la misma línea de la regularidad de construcción el hecho de acompañar el sustantivo del mismo adjetivo: "trabajosa vida" 95, "perpetua gloria" 95, "leales amadores" 95, "tenebrosos valles" 88, "ayrado rrey Creos" 89, "humana vida" 79, "triste Eco" 81.

-----  
(13) Empleamos el término "voz anticuada" porque así aparece en el Dic. Aut.  
(14) *Ibid.*, *Dic. Aut.*

**2.2.3 EN ALGUNA OCASIÓN EL ADJETIVO SUPONE PERSONIFICACIÓN DEL SUSTANTIVO:** valientes manos" 86, "esquivo negror" 111; "triste color" 77.

**2.2.4 ADJETIVO EN FUNCIÓN DE ADVERBIO:** "la scñora Ynfante mouió por le detener, alegre rreçebió franca dadyva" 87, "donde solitario biuía" 88 "la qual muy rezio bogando, deçendió" 112.

### 2.2.5 SUFIJACIÓN Y PREFIJACIÓN

Para formar algunos sustantivos y adjetivos recurre al procedimiento habitual de la derivación. Llama la atención el gran número de derivados, algunos de ellos ya poco usados. El autor valora etimológicamente el sistema de sufijos: "gritaderas" 76, "tristura" 77, "amador" 78, "descosa" 83, "largueza" 84, "tristor" 70, "negror" 111. Algunos están formados con prefijos: "desavida" 100, "desapoderado" 81 y 91, "adfortunada" 89, "infortunada" 89, "ynfamado" 90.

## 2.3 EL ARTÍCULO

**2.3.1 ARTÍCULO ANTE POSESIVO;** rasgo de una determinada época del idioma y que con el paso del tiempo, dejará de usarse: "el su buen amigo" 100, 97 y 98, "los nuestros poetas" 78, "las mis carnes" 91, "la su epístola" 68.

**2.3.2 SINTAGMAS ESPECIALES CON ARTÍCULO:** ARTÍCULO + MUY + ADJETIVO: "los muy leales" 102, "la muy generosa" 103, "la muy agra senda" 107, "las muy lindas suyas" 97, "la muy generosa señora" 81, "la muy alta corte" 87, etc.

### 2.3.3 ELIPSIS DEL ARTÍCULO

**2.3.3.1 La omisión reiterada del artículo ocurre preferentemente ante el sustantivo abstracto y en enumeraciones.**

**2.3.3.1.1 Ante sustantivos abstractos:** "por sola beldat, discreción, loor, y alteza, amor..., mandamiento, e plegaria disciplina" 67.

**2.3.3.1.2 Elipsis en enumeraciones:** "reynos, ducados, condados, prinçipados y tierras" 99, "haziendo juras, votos, promesas" 99, "pregones, trompetas, reys,..." 100.

**2.3.3.1.3 Elipsis de artículo en locuciones temporales y, en general, en com-**

*plementos circunstanciales*: "no tardar instante ni hora" 73, "todos los días" 103 y 75, "en todas raleas" 105. En el uso de los artículos lo que domina es la anarquía.

## **2.4 EL PRONOMBRE PERSONAL**

**2.4.1 USOS ENFÁTICOS DE "YO" Y "TÚ"**: Non dubdo yo, sy tu no vienes" 71, "y tu quedaras siempre sujeto" 70.

**2.4.2 USO ENFÁTICO DE "A MÍ" Y "A TI" CUANDO PODRÍA USAR "ME" Y "TE"**: Sy la presente no diga a ty las saludes" 99, "e vieras a mí, requestado de nueva señora" 94.

**2.4.3 PLURAL MAYESTÁTICO "NOS" POR "YO"**: Dy por nos las saludes" 99, "reynante en nos la braua furia" 99.

**2.4.4 "VOS" POR "VOSOTROS"**: "Exemplo y perpetua membrança, con grand dolor, sea a vos, amadores" 102.

**2.4.5 PRONOMBRE DE CORTESÍA "VUESTRA SEÑORÍA"**: plega a vuestra señoría" 74.

**2.4.6 MANTIENE LA V EN EL PRONOMBRE ÁTONO "VOS" COMPLEMENTO**, y no desapareció definitivamente hasta el siglo XVI: alegre del que vos viesse" 82.

**2.4.7 FORMAS ÁTONAS DE TERCERA PERSONA**. Con el acusativo masculino de persona, no era raro encontrar "le" en textos de la época. Keniston<sup>15</sup> señala el "le" acusativo masculino de persona y cosa como característico de escritores castellanos viejos o norteños. Pero, en contra de lo que se podría esperar, Rodríguez del Padrón emplea "los": "por los librar de las penas" 103.

### **2.4.8 COLOCACIÓN DEL PRONOMBRE.**

**2.4.8.1 Antepone el complemento al sujeto**: "e que lo yo entiendo" 90.

**2.4.8.2 Cuando el infinitivo va regido por una preposición coloca el pronombre entre la preposición y el infinitivo**: "non çessaua de se lamentar" 96, "por les complazer" 100, "hasta lo revocar" 97, etc.

.....  
(15) 11. KENISTON., *The Syntax of Castilian Prose, The sixteenth Century*, 1937, 7.132.

Si es frase negativa, el pronombre se intercala entre la negación y el verbo: "de no me querer seguir" 70, "de no lo poder mostrar" 72.

**2.4.8.3 Hiperbáticamente el complemento se anticipa al verbo que lo rige:** "Y fielmente la guiar a los Campos Ylíasos" 78. En algunas frases el orden se altera, en comparación con el actual: "que muy grave le fue de otorgar" 87.

**2.4.9 DATIVO ÉTICO:** quando le es naçido" 79.

No debemos olvidar que en el español preclásico se daban bastantes casos de aglutinación pronominal, de dativo y acusativo enclífticos: "deviérasgelo estrañar" 89.

## **2.5 EL POSESIVO**

**2.5.1 POSESIVO ADNOMINAL ANTEPUESTO:** "al mi desconoçido hijo" 90.

**2.5.2 EL GENITIVO DEL PRONOMBRE PERSONAL EN LUGAR DEL POSESIVO:**"señora de mi" 72, "qué daño fazes de ty" 69, "el señorío de mi" 69, etc.; este rasgo aparece con bastante asiduidad.

**2.5.3 CUANDO ES PREDICATIVO,** en la actualidad suele emplearse la forma tónica pospuesta, pero en el texto se encuentra la forma átona antepuesta: "syn quedar su capital enemigo" 98.

**2.5.4 DOS POSESIVOS JUNTOS,**<sup>16</sup> rasgo totalmente inusual en la lengua de hoy: "en señal de mi tuya perdonança" 98.

**2.5.5 POSESIVO + MUY + ADJETIVO:** sus muy purificas animas" 102, "sus muy gloriosos cuerpos" 101.

## **2.6 EL DEMOSTRATIVO Y EL INDEFINIDO**

Junto a las formas del demostrativo vigentes en la actualidad, se conservan en el *Siervo* las que eran corrientes en la época: "aquesta" 79 y 103, "aquestas" 89. De las formas del indefinido se registra el anticuado "al" 69 con el sentido de "otra cosa".

-----  
(16) F. HANSEN, *Gramática histórica de la lengua castellana*, Buenos Aires, El Ateneo, p. 203.

## 2.7 EL VERBO

En la conjugación pueden apreciarse algunos arcaísmos: "vedes"<sup>17</sup> 107 y 109, "so" 107, "vía" por "veía" 108, "sey bien aventurada" 95, "ouira forçado" 98, "dixiese" 82, "pluguiese" 81, "veyendo" 90, "comendadas" 98.

### 2.7.1 TIEMPOS Y MODOS

**2.7.1.1 Usa imperfectos y condicionales en -ía frente a los anteriores en -íe o -ié, aún en los últimos decenios del siglo XIV:** "dizía" 109, "avía" 109, "conoçía" 109, "respondía" 110 y "diría" 108. Estos casos se habían resuelto con la exclusividad de -ía en los últimos decenios del siglo XIV.<sup>18</sup>

**2.7.1.2 Usa el futuro de subjuntivo:**

*"Los que me vieren asy  
no ayan a maravilla", 111.*

**2.7.1.3 El pretérito imperfecto de subjuntivo en lugar del pluscuamperfecto de indicativo:** "el entendimiento... respondió... diziendo que él no era en su libertad, e desde aquella hora que yo hiziera (había hecho) sacrificio a la muy generosa señora..." 81; "mandó aclarar su contrario... haciendo juras..., de vengar la tan syn piedat muerte que el lleno de toda crueldat asy diera (había dado) a la ynocente Lyessa" 100; "do reynava la Deesa de amores..., vyniendo en çerco de las dos sepulturas que la señora Infante mandara (había mandado) obrar" 101.

**2.7.1.4 Subjuntivo por indicativo:** "Rey Croes, no te maravilles sy la presente no diga a ty las saludes" 99.

### 2.7.2 FORMAS NOMINALES.

#### 2.7.2.1 El infinitivo.

**2.7.2.1.1 El infinitivo aparece numerosas veces como** complementario y sin una precisión en las funciones, y tiende a prescindir de la preposición nexo en su

-----  
(17) En esta época, en la conjugación, ya era general la pérdida de la -d- en la persona "vos" excepto en "vedes".

(18) R. LAPESA., *El lenguaje del Amadís*, op. cit., p. 222.

función de complemento: "No tardó luego lançarse a sus pies" 92, "deçendian tomar el agua" 105, "e fueron por la estrecha vía ferir a la secreta casa" 89, "no tardó complyr" 87.

**2.7.2.1.2 Infinitivo sustantivado:** contrastaua el querer" 82, "el batyr del ala del primer gallo" 84, "buon amar" 86, "leal servir" 70.

**2.7.2.1.3 Formas arcaicas<sup>19</sup> de infinitivo:** abastar" 79, "alongar" 81, "asconder" 88, "atreguar" 74, "fallyr" 67, "maginar" 69, "membrar" 82, "prisar" 110, "queçar" 73, "remembrar" 75, "trespasar" 96.

## 2.7.2.2. El gerundio

**2.7.2.2.1 Gerundio en construcción absoluta:** de cuytas aviendo" 74, "cnojos pasando" 74, "atendiendo folgura" 74.

## 2.7.2.3 El participio

**2.7.2.3.1 Participio de presente;** usa adjetivos y participios de presente en lugar de oraciones adjetivas; este rasgo contribuye a dar un cierto matiz latinizante al estilo: manante a la parte syniestra aquella nombrada fuente de..." 105, "el empeçiente" 91, "reynante" 99 y 102, "deçiente" 107, "portantes" 105, etc.

### 2.7.2.3.2 El participio de pasado

**2.7.2.3.2.1 Mantiene algunas formas arcaicas de participio-adjetivo:** acaliantado" 103, "adfortunada" 89, "afflito" 94, "brasada" 77, "dessentido" 93 "gasajado" 109, "obmudeçida" 97, "priso" 100, "profierta" 97, "quisto" 82, "rrequestado" 94, "tynta" 90, "vergonçado" 67, "ynoto" 67.

**2.7.2.3.2.2 Participios en construcción absoluta:** Entendidos los trágicos metros" 102, "pasados luengos días" 88.

-----  
(19) A. PRIETO, Ed. cit., pp. 113-116.

### 2.7.3 APRECIACIONES SOBRE EL USO DE ALGUNOS VERBOS

**2.7.3.1 Ser y Estar.**<sup>20</sup> Los límites distan mucho de los actuales. Es más frecuente SER en construcciones en las que hoy usaríamos ESTAR: "do sería en tu espera" 93, "do era el sepulchro" 103, "donde era la tumba" 103, "do es la flor de los monteros" 106, "do el Rey era a la sazón en las grandes..." 96, "en cuyas faldas era el secreto palacio" 100, "que es fuera de gentyleza" 68, "respondió que él no era en su libertad" 81.

#### 2.7.3.2 Haber

**2.7.3.2.1 Haber como transitivo:** "e a todos los que algún sentimiento de amor avían" 100, "los caualleros desseando aver gloria" 103.

**2.7.3.2.2 Haber en perífrasis de obligación; en Haber De suprime la preposición:** "ovo passar folgado" 100.

**2.7.3.2.3 Los verbos intransitivos de movimiento actualmente forman sus tiempos compuestos con Haber en el Siervo con Ser:** ser venido" 97, "fue llegado a las partes de Yria" 87.

#### 2.7.3.3 Verbos reflejos <sup>5</sup>

Emplea la forma recta en lugar de la refleja: "Preguntava a los montañeros, e burlavan de mí" 107. Entre las frases de forma refleja cabe constatar que no aparecen impersonales con esta construcción.

**2.7.3.4 Escasa delimitación de usos:** CONOCER/SABER/VER: "conociéndolas venir" 105; ENTENDER/CONOCER: "entendida la fyrrme fé tuya" 94; PARTIR/APARTAR: "donde jamás no los pudieron partyr" 106, "el entendimiento nos enseñava quando partyó ayrado de mí" 107.

## 2.8 ADVERBIO, PREPOSICIÓN Y CONJUNCIÓN

**2.8.1 EN EL SIERVO SE REGISTRAN ALGUNOS ADVERBIOS,** de uso habitual en su época y que hoy ya no se emplean: "agramente" 97, "alcxos" 78,

-----  
(20) R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Escelicer, Madrid, 6ª ed. 1965, p. 256.

"allende" 95 por "además", "aprés" 100 por "delante", "ayuso" 66 por "abajo", "dende" 103 por "desde", "desque" 85, "do" 87, "ende", "por ende" 99, "enverso de" 112 por "delante de", "non" 77, "otrosy" 80 "demás de esto", "además".

**2.8.2 COLOCACIÓN DEL ADVERBIO;** predomina el antepuesto: "bien amar" 66, "fielmente la guiar" 78, "sólo reparo me dezía" 78, "bien acompañados" 84.

**2.8.3 SINTAGMAS ESPECIALES CON MUY Y TAN:** muy sin piedad" 97, "muy syn dolor" 97; "tan sin piedad" 100.

#### **2.8.4 USOS DE LA PREPOSICIÓN**

##### **2.8.4.1 Elipsis**

**2.8.4.1.1 Algunos giros de verbo con preposición la eliden;** preposición "A" elidida: CONDENAR A HACER: "condenadas secar la laguna infernal" 80; DESCENDER A HACER: "deçendían tomar el agua" 105; INDUCIR A HACER: "enduzido por ty rrobar a mi" 89; IR A HACER: "fueron ferir" 89. La preposición "DE"; CUIDAR DE: "cuydando ser venido" 97; DUDAR DE: "dubdando la casta de los perros" 89; HUIR DE: "por fuyr la deslealtat" 94; "por fuyr la cruel vengança" 94. La preposición "EN"; TARDAR EN HACER: "no tardó seguir la descendiente vía" 77; "no tardó luego lançarse a sus pies" 92; no tardó embiar en su alcance" 88.

En algunos giros vacila entre usar una preposición o elidirla; en la perífrasis ESFORZARSE + PREPOSICION + HACER podría admitirse alternancia EN/POR y sin embargo faltan: "se esforçavan dezir injusta la vengança" 100.

##### **2.8.4.1.2 Elipsis de la preposición en locuciones preposicionales**

**2.8.4.1.2.1 En complementos circunstanciales de lugar o situación en el espacio:** falléme ribera del grand mar" 111; "delante mi" 83; "delante sus armas" 98; "delante mis ojos" 91; "delante su bienquista señora" 88; "dentro ynoçente cuerpo" 93; "e meytat de la rrica sala,... derribó las tres coronas" 98.

**2.8.4.1.2.2 Elipsis de la preposición en complementos temporales:** "que su hijo Ardanlier essas horas muerto avía" 89.

##### **2.8.4.2 Usos vacilantes**

**2.8.4.2.1 Algunas construcciones con preposición vacilan ante la elección de una u otra;** estos giros van cambiando de una a otra época.



**2.8.4.2.1.1 Verbos con preposición vacilante:** CERCAR DE/POR TODAS PARTES: "çercándolo de todas partes" 97 y 106; ENTRAR A/EN: "entra a la noble çibdad" 96; "entrados a la postrymera cámara" 97; ESFORZARSE A/POR HACER ALGO: "se esfuerçan a yr contra" 99; PASAR EN/A ALGUNA PARTE: "después de su muerte passasse en la dulce Françia" 93; HACER ALGO EN/A HONOR DE ALGUIEN: "y hazer del soterraño palaçio templo solenne a honor de aquélla" 97; VESTIR CON/DE: "vestidas de su oscura librea" 101.

**2.8.4.3 En el *Siervo* pueden encontrarse dos preposiciones arcaicas:** "fasta" 102 y "so" 112. Podría decirse que reina la anarquía en el manejo de las preposiciones.

## **2.9 LOCUCIONES**

**2.9.1 LOCUCIONES CON MATIZ MODAL:** en guisa de" 111, "en ardit de" 112, "en son de" 89, "a todo más andar" 90, "a bueltas de" 104.

Locuciones modales que han variado la preposición: EN/CON: "respondió en grand plazer" 97, "en grand estrago" 97; POR/DE: "visto por la semblante manera" 97.

**2.9.2 LOCUCIONES TEMPORALES:**

**2.9.2.1 Con gerundio:** "por el tiempo andando" 73 y 103.

**2.9.2.2 Con el sustantivo "PUNTO":** "al punto que los montes Crimios... atienden su resplandor" 76, "en punto que sobre mi tendió las verdes ramas" 76, "E de sy maltrya el espíritu que en punto era a me dexar" 82, "fuesen ambos en punto adereçados al partyr" 84.

**2.9.2.3 Con el sustantivo "SAZON":** "a la sazón cantava" 76, "a la sazón biuía" 85.

## **3. SINTAXIS Y ESTILO**

### **3.0 FENÓMENOS DE SINTAXIS GENERAL**

**3.0.1 HIPÉRBATON. EL ORDEN LÓGICO DE LA FRASE SE ALTERA:** el poderoso, ...con el puerto seguro de Morgadán, llamado Padrón, por sola causa del Padrón encantado, principal guarda de las dos sepulturas, que oy día perpetuamente el templo

de aquella antigua çibdat, poblada de los caballeros andantes, en peligrosa demanda del palacio encantado, ennoblecen." 104.

**3.0.1.1 El determinado se anticipa al determinante:** "fazer solía" 105, "conoçer quería" 89, "apartar quisiste" 91. El adverbio se anticipa al verbo: "que las tanto amava" 86 y 105. El complemento se anticipa a la palabra que lo rige: "Solo de todos bienes desierto" 81, "sólo yerro de mi reçibió" 83. Intercala elementos entre el auxiliar y el participio: "No avría el Rey dos millas andadas" 90, "pasado entre mí avía" 107.

**3.0.2 LA NEGACIÓN SE ANTICIPA A SU VERBO:** "No pensando que a unos pluguiese tomar" 99, "no pensando de caher" 108.

**3.0.3 EL COMPLEMENTO DIRECTO Y LA PREPOSICIÓN "A";** no se había generalizado aún el uso de esta preposición ante el complemento directo de persona; se dan usos vacilantes. Casos en que sí la usa: "Saluda por mí al triste Ysyón" 80, "...no desaua de bien querer a la que por maldición..." 82. Casos en que no la lleva: "...por que forçado me fue maldezir el alto Cupido" 81, "no pensando que voluntad fuese jamás servir la señora que servía" 87, "condenas la triste madre" 90, "Sy lo hazes a fyn de te escusar de la muerte, deçclara el matador" 91, "e salva las damas" 94, "él no podía vengar el enemigo" 98.

**3.0.4 COMPLEMENTO DE RELACIÓN O PARTE:** "he sólo hereado en su lealtat" 106. Complemento de un participio: "falleçidos del espíritu" 106.

**3.0.5 GENITIVO PARTITIVO CON SUSTANTIVO "INCONTABLE":** "no han sentido de piedad" 93.

**3.0.6 COMPLEMENTO AGENTE CON "DE":** "Ca serás luego arrastrado de las guardas" 80, "brasadas de las bivas llamas" 77. En ocasiones está construido con "POR": "conoçido por el alazán" 77, "guardado por el entendimiento" 77.

**3.0.7 FRASES CON DOBLE NEGACIÓN:** "jamás no los pudieron partyr" 106.

**3.0.8 CONSTRUCCIÓN ESPECIAL;** mediante el pronombre "los" sustituye una expresión más larga por otra breve: "...los cuerpos sensibles mudáronse en fynas piedras, cada uno tornándose en su cantidad, vista y color, e tan propia figura, que ynfinitos el día de la grand perdonança, veyéndolos en çerco de los altos sepulchros, verdaderamente los affyрман beuir" 106.

### **3.1 SINTAXIS DEL PERÍODO ORACIONAL**

Los nexos que relacionan oraciones en el español del siglo XV se asemejan a los del español actual de tal manera que puede decirse que no se han producido

cambios sustanciales. Las diferencias se han producido, en mayor medida, en el interior de la frase, en el orden de los elementos, en ciertos giros y construcciones que van cambiando de una época a otra.

La clasificación oracional pretende reflejar, por una parte, aquellas partículas relacionantes que eran de uso habitual en la época; por otra, aquellas que eran preferidas por el autor y que, en cierto modo, condicionan su estilo personal.

**3.1.0 COORDINACIÓN;** cabría destacar que en las copulativas alterna "E", "Y". Muchas veces, después de un punto, recomienza con "E": "E mal quisto, no desaua..." 82, "E de sy maltraya..." 82, "E ya que en plazer..." 83, "E yo, temeroso amador,... E asy vergonçado..." 67. En algunos casos se encuentra "Y": "el grand duque Durno y el conde Grandier y el príncipe de Mirana y el marqués de...", de Almaçia, Daçia y Traçia y Polonia,... y rrasgó sus vestiduras..." 98. Para las negativas emplea "NIN": "Syn cobrar lo que perdí, nin fallar mi poderyo" 108.

En las adversativas, era común el nexa "Mas" junto a las actuales "PERO", "AUNQUE", "SINO": "crco no lo ouieras en grado, mas con grand rrazón negativas emplea "NIN": "Syn cobrar lo que perdí, nin fallar mi poderyo" 108.

### 3.1.1 SUBORDINACIÓN

**3.1.1.0 En las subordinadas sustantivas llama la atención la elipsis de nexa en las completivas:** "Creo no lo ouieras en grado" 94, "te ruego otorgues la creençia" 94, "Vyó estar tendyda" 90, "su continençia yo la entendía demostrar yo ser entendido," 72, "entendía de los amadores ser más alegre" 72, "amonestándome por la ley de amistad consagrada, no tardar instante ni hora embiarle una de mis epístolas en son de comedia,... e que fiança tenía en el muy esclareçido hijo de Vulcan, la escriptura nos dar alegría..., el día syguiente, primero del año, le embié ofrecer por estrenas la presente" 73.

**3.1.1.0.1 Se acusa mucho el cultismo en algunas oraciones paralelas a las de "non dubito quin",** con verbos que expresan sospecha, recelo, ignorancia, duda, incertidumbre: "tanto que yo dubdaa de lo conoçer" 77, "Non dubdo yo que..." 71.

#### 3.1.1.1 Adjetivas o de relativo

Las subordinadas de relativo arrojan una presencia muy notable en la obra; los nexos no difieren de los actuales; tiene mucha vigencia "CUYO": "de cuyo nombre te dirá la su epístola" 68. A diferencia de hoy, son frecuentes las de "CUAL": "el qual, según dicen los nuestros poetas, conquistó..." 78, "El qual, syn venir en cierta sabiduría, denegóme la creençia" 73. En muchas ocasiones sustituye una oración de relativo por un participio de presente: "Como yo el syn ventura padeçiente por amar" 76, "cuya puerta, mostrante la vía por la rribera verde..." 105. El nexa "QUE", con ventaja, el más repetido, se combina con las preposiciones: "DE QUE", "CON QUE", "EN

QUE", "POR QUE", etc. La construcción que se repite con más asiduidad es la de "QUE" en incisos explicativos: "el profundo río Archirón, que es el apartamiento de aquesta vida, que, no recibe otro passo sy no el paso de la muerte;... el anciano Carón, que es el tiempo de la muerte..." 79.

### 3.1.1.2 Adverbiales

En este amplio grupo de subordinadas, tan sólo destacaremos los nexos que ya no se usan, o no se usan tanto como en el siglo XV, y omitiremos la mayoría de las oraciones, aquellas que no ofrecen diferencias sustanciales con las actuales

**3.1.1.2.0 Temporales:** DE QUE por CUANDO: "de que el rrey de Polonia le ouira forçado..." 98. DESQUE: "La qual desque apartada de la presente vida, el me mandó que te dixesse ser con él en toda guisa a la antygua Venera" 93. QUE con valor temporal: "No avría el Rey dos millas andadas por la selva escura que el descuydado montero, muy ledo, con su venado, llegó a las puertas" 90.

**3.1.1.2.1 Construcción latinizante:** COMO + SUBJUNTIVO: "como yo el syn ventura padeçiente por amar, errase..." 76.

**3.1.1.2.2 Locativas de relativo con el nexo "DO", "DONDE":** "él me mandó que te dixesse ser con él en toda guisa a la antigua Venera, do sería en tu espera" 93, "oy día se fallan cauallos salvajes de aquella raça en los montes de Teayo, de Miranda y de Bujan, donde es la flor de los montes..." 106.

**3.1.1.2.3 De los nexos modales es relevante la preferencia del autor por "SEGUN":** Yo que biuía en leda y dubdosa espera,... atendiendo folgura, horas, tribulación, segúnd me atrayán los primeros movimientos, que son fuera del humano poder, según dize el philósopho" 74. En una ocasión "SEGUN" tiene un significado poco concreto: "Piensa lo que creo pensarás sy tú fueras madama Lyessa, (según que Yrena), e vicras a mí, requestado de nueva señora, amar, en despreçio y olvidança de ty..." 94.

**3.1.1.2.4 Causales; conserva el nexo arcaizante "CA":** otorgando la vista a los presentes, mayores de mi, de que más presumía; ca de mi al no sentía" 69.

**3.1.1.2.5 Condicionales; le confieren un cierto sabor de época las condicionales con futuro de subjuntivo:** sy pasar quisieres, es forçado que dexes el pesado cuerpo" 79, "E sy allá pasares, dy por mi las saludes" 79.

**3.1.1.2.6 Finales; POR + INFINTIVO:**

"que por servir lealmente,  
no soy syenno, mas syrviente" 108.

**3.1.1.2.7 Los escritores de la época con pretensiones cultistas**, mostraban cierta inclinación a los períodos largos, con paralelismos. Las frases están como encadenadas unas con otras, es una sintaxis trabada, quizá por esto tienen una especial aceptación las correlativas, cuantitativas, consecutivas y comparativas: "E asy en la peligrosa demanda como en batallas..." 85, "e quanto más me mirava, mi sympleza más y más conyrmava" 68, "que quanto más della ve eya acatado, tanto más me tenía por despreciado" 69. Consecutivas "fue tornado del son que es oy día, del triste color de todas mis ropas; tanto que yo dubdava de lo conoçer..." 77, "reçebían continua fuerça; tanto que Ardanyer conoçido era en las cortes de los cristianos y paganos príncipes por el más valiente y glorioso cauallero que a la sazón bivía" 85. Comparativas: "más quisiera moryr que padeçer" 81, "e solo más quiere prender la angosta vía,... que mal acompañado yr contigo a la perdiçión..." 81.

**3.1.1.2.8 Concesivas: POR MAS QUE:** Ninguno passava ni podía tocar al primero y segundo por más que llegava" 103. **COMO + SUBJUNTIVO = AUNQUE + SUBJUNTIVO:** "no te maravilles sy la presente no diga a ty las saludes, como seas nuestro capital enemigo" 99.

Finalmente, remarcar que los períodos se hacen largos y complicados porque van acumulando subordinadas de una y otra clase: "En vida del que posea folgança, tu eras el más bien aventurado rrey del imperio; e grandes príncipes de nuestros reynos desseavan tu nombradía, no por tus mereçimientos, ni cobdiçia de la pobre Mondoya, mas del nombre que tú posesyas de padre, rrespecto de hyjo virtuoso. E agora, en fyn de aquél, enemigo, del qual no padre te jusgan las obras, eres por lo contrario, por que algunos se esfuerçan a yr contra ty en demanda de su padeçida muerte, no pensando que a ous pluguiese tomar la empresa;" 99. "Passados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que posecen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tienen las primeras syllas a la diestra parte de su madre la deessa, el dessentydo Lamidoras, vañado en lágrimas, su cara desfecha, e tynta de sangre, dando los grandes gritos, al son de los quales los caualllos atados no sufren las fuertes cadenas;" 95. "E yo solo que estava en poder de la grand tristura, vistas las mudas aves, criaturas, plantas non sentibles, en tal mudança de su proprio ser, por causa mía, fue alterado fuera de mí; e mi libre aluedrío, guardian de los caminos, que son todos pensamientos, partido de la compañía, no tardó seguir la descendiente vía, que es la desesperación, que enseñaua el árbol pópulo, que es árbol de parayso consagrado a Hércules, por la guirnalda de sus blancas fojas, que pasó al reyno de las tyniebras, donde las medias partes, brasadas de las biuas llamas, tornaron oscuras, según que parecen. E guardado el entendimiento, que de grandes días ayrado e mi, solo andava por la montaña, rogáuale que no dubdase de lo seguir, e que promesa fazía a la casta Diana, deesa de las bestias fieras, de no fallir la tenebrosa vía..." 78.

## 4. ESTILISTICA

**4.0 LA NOVELA SENTIMENTAL DE J. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN** se mueve en un fondo lírico, en un clima alegórico y simbólico<sup>21</sup>; las constantes líricas

-----  
(21) D. CUITANOVIC, op. cit., p. 118

son las mismas que el ámbito de su tiempo promueve y requiere: aristocratismo, preciosismo, artificio y elegancia.

Las figuras retóricas tradicionales juegan un relevante papel. El autor se revela, por una parte, dependiente de una profusa tradición medieval, y por otra, abierto a la nueva corriente humanística; hipérbolos, antítesis y equívocos inscriben el *Siervo* en la línea de los cancioneros peninsulares de la época.

## 4.1 FIGURAS DE DICCIÓN

### 4.1.0 POR ADICIÓN DE PALABRAS:

SINONIMIA: "Los grandes peligros, tristezas, affanes, contrastes, reuseses..." 98. "El triste Lamidoras, fuera e todo placer, con grand tristor viene en muy esquivo clamor y sospirar, y doloroso llanto" 90.

### 4.1.1 POR OMISIÓN DE PALABRAS:

ZEUGMA: "Ca no la osaua descubrir a ninguna persona, vía ni fabla" 72.  
ZEUGMA COMPUESTO: "¡Ay, cuánto las mis carnes afflige la causa por que las tuyas más de una muerte no pueden sufrir!" 91.  
ZEUGMA DE REGIMEN IRREGULAR: "...desapoderado de las grandes fuerças, dyó consigo en tierra fyrme, e por un grande espacio no le fue tornado el espíritu" 91.

### 4.1.2 POR REPETICIÓN DE PALABRAS:

ANAFORA: "...andando entristecía, y en el mayor solaz, mayor tristor prendía; e quanto más fauor sentía, mayor..." 73.  
REDUPLICACION: "aunque, aunque" 74, "ya, ya por caher" 80, "más y más" 67, "¡Ay, amigo, amigo!" 78.  
CONCATENACION: "...según dize el philósopho, el punto una hora, la hora un día, el día un año..." 74, "que la furia de aquel no te sca merçed, y merçed dolor perdurable" 71, "solo de todos bienes desierto, desierto del libre alvedrío" 81.  
POLISINDETON: "E yo solo que..., e mi libre aluedrío...E guardado por el entendimiento..., e que promesa fazía..." 77.

REPETICION DISEMINADA:

*"Syn cobrar lo que perdy,  
nin fallar mi poderyo,  
¿cómo dyré que soy mío?"*

*¿Cómo diré que soy mío,  
pues no soy enteramente?" 108*

### 4.1.3 POR COMBINACIÓN DE PALABRAS:

### 4.1.3.1 Por analogía de sonidos:

SIMILICADENCIA: "La sabia Sebilla le aconpañava, e por más que le segurava, temiendo las penas e paurosos monstruos que andava..." 79; "Viene en despido del grand Rey de los Romanos, y de la señora Rey, e de todos los gentiles galanes, graçiosas e lyndas damas" 100.

### 4.1.3.2 Por analogía de accidentes gramaticales

DERIVACION: "la muy no esperada ni desesperada" 86; "más vale con destreza ser vençido de los vençedores, que syn denuedo ser vençedor de los vençidos" 99. "Las dos sepulturas, donde eran sepultados" 103.

POLIFOTE: "que me respondiese; e respondiendoy asy, me entendiese que su continençia yo la entendía demostrar yo ser entendido, e a las vegadas entendedor de tales afferes que no pareçian ser entendidas por palabra, mas sólo entender." 72.

## 4.2 FIGURAS DE PENSAMIENTO

### 4.2.1 DESCRIPTIVAS

DESCRIPCION. Las descripciones revelan pobreza de recursos, se reitera en demasía, y el efecto reiterativo le resta dinamismo; usa verbos, sustantivos y adjetivos ya generosamente esparcidos a lo largo de la obra: "...un graçioso villaje, que vno después a ser grand çibdad, según que demuestran los sus hedifiçios; cuya puerta, mostrante la vía por la rribera verde a la muy clara fuente de la selva, oy día posee al antiguo nombre de Morgadán; manante a la parte syniestra aquella nombrada fuente de los açores, donde las lindas aves<sup>22</sup> de rrapina, gavilanes, açores, melyones, falçones del generoso Ardanlier... 105; "...cubyerta de un manto escuro, rrico, doblado de ballestas muy lyndas, turquis, cercadas de letras antiguas..." 86; "...una esquivia roeca, e dentro de la qual obraron un secreto palaçio, rrico y fuerte, bien obrado; y a la entrada, un verde, fresco jardyn de muy olorosas yeruas, lyndos, frutíferos árboles..." 88.

ENUMERACION: "Infinitos rreyes, duques, condes desheredados, dueñas, viudas, donzellas forçadas, cobraron por su fortaleza los reynos, principados y tierras de que beuían en..." 85.

### 4.2.2 PATÉTICAS

EXCLAMACION. En la novela sentimental son frecuentes los reclamos íntimos, líricos de quejas, de padecimientos, que si no fueran expresados de manera

-----  
(22) D. ALONSO y C. BÓUSONO., *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 4ª ed. 1970, pp. 11-20.

retórica, parecerían convincentes: "¡Oh, oh, y qué merced esperas del contra ty ayzado amor, que asy maltrataste por tu odiosa canción" 70; "¡O mi buen amo y fiel Lamidoras, guarda de madama Lyessa que veo muerta delante mis ojos!" 91; "¡O desseada Yrena!" 94; "¡Oh bien aventurada muerte que tornas en propia vida!" 92; "O regurosa y mal comedida muerte, deseosa de mí!" 83.

#### INTERROGACION RETORICA:

*"¿Qué amador puede seguir  
tu condición  
viendo seguir tal tristor  
mi corazón?"* 70

*¿Qué hombre puede sufrir  
más syn rrasón  
que del señor reçebyr  
mal galardón?"* 71

APOSTROFE: "¡Ah señor, piedat de tu verdadero nicto que trayo en mis yjadas!" 89; "¡Ah, cruel naturaleza!" 91; "¡Traydora Lyessa, adversaria de mí!" 89.

OPTACION: "¡No seas carnigero de tu propia sangre!" 89; "¡ic cómo es de consentyr yo ser amado, y no amador de tal presyonera de mí! ...¡No quieras dar el nombre cruel al piadoso amador, ni más affligir!" 94. La imprecación amorosa era recurso muy utilizado en la poesía castellana del siglo XV y también en el *Siervo*.<sup>23</sup>

HIPERBOLE: "dando los grandes gritos, al son de los quales los cauallos atados no sufren las fuertes cadenas" 95, "fue grande el temor, el triste son de los alarydos, que el mundo pensó feneçer" 96, "E después del común passaje en las quatro partes del mundo, y grandes passados peligros, que en loor de aquella que amaua más que a sy, con..." 87; "haziendo pasajes mill vezes al día" 74, "secavan las yervas donde alcançauan mis pisadas" 76.

PERSONIFICACION ALEGORICA. María Rosa Lida de Malkiel<sup>24</sup> cree que "liesse" voz corriente en la poesía gallega, equivale a "joya", virtud trovadoresca, y que en el *Siervo* aparece muy cerca de la personificación alegórica: "la gentil Liessa, bienquista y guardada de todas las lindas damas, servidoras de la Liessa". La personificación alegórica es mezcla de lo sacro y lo profano: "me hizieron retraher al templo de la grand soledat, en compañía de la triste amargura, saçerdotissa de aquella..." 75; "el corazón, que muy alongado estaua de mí en el templo de la deesa Palas,... respondió con grand sentimiento, diziendo que él no era en su libertad..." 81.

#### 4.2.3 FIGURAS LÓGICAS

ANTITESIS: "con temor de lo pasado, que contrastava lo por venir" 69; "...apartar quisiste de la humana vida? Sy lo hazes a fyn de te escusar de la muerte,..." 91; "tristes y alegres actos" 67; "meridión y setentryón" 103.

(23) J. L. ALBORG., *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 2ª. 1975, v. I, p. 438.

(24) Cfr.: Mª ROSA LIDA, Op. cit., p. 24, nota 15.



**PARADOJAS:** "Por ty muriendo salvo sería, a syn ty viviendo sólo un día deseado morir no podría? ¡Oh bien aventurada muerte que tornas en propia vida! ¡Alegre y suave pena que tornas y vienes a mí en folgança!" 92. El triste ayo se explica entre paradojas, el dolor y el llanto de Lamidoras adquireren un tono apocalíptico.

**GRADACION:** "E convenía al aventurero ser fuerte y leal en el primer grado; e tocar al segundo por comparatyuo; e dende al terçero por superlativo" 103.

**SINECDOQUE:** La antonomasia: "Mas como tu seas otro Virgilio" 67.

**METAFORA:** "E solo cuydado de no lo poder mostrar el intrínseco fuego que ardía entre mí" 72; "La escura selva de mis pensamientos" 76; "sus cabellos, hilos de oro" 97.

**ALEGORIA.** El rasgo que mejor caracteriza el estilo del siglo XV es la afición a la alegoría,<sup>25</sup> en esto viene a ser una prolongación de la edad media; la obra entera se mueve en un clima alegórico y simbólico: "por mandamiento del que me suele regir que es el seso, firmado consejo de mis çinco sirvientes,<sup>26</sup> luego..." 69; "arribé con grand fortuna a los tres caminos, que son tres varios pensamientos que departen las tres árboles consagradas en el jardín de la ventura..." 76; "al seguir de los tres caminos en el jardyn de la ventura; e prende la muy agra senda donde era la verde olyva consagrada a Minerva, quel entendimiento nos enseñava quando partyó ayrado de mí. En cuya busca, pasando los grandes Alpes de mis pensamientos, deçediendo a los sombreros valles de mis primeros motus, arribando a las faldas de mi esquiva contemplación..." 107; "E asy errado por las malezas, mudado en las más altas árboles de mi escura maginança" 111.

**ENIGMA:** "de la una parte bordados tres bastidores, e de la otra, SEULE Y DE BATLEY,<sup>27</sup> escripto por letras, empresa de puntas..." 85; "ESPER YR ME... NEC SONLE MENTE" 86. Del contexto no se puede deducir con claridad el significado que contienen estas letras, tal vez simbolizan alguna idea abstracta, pero permanecen en el enigma.

**SIMBOLO.** Desde el principio de la obra hasta el fin hace acto de presencia el símbolo: "El verde arrayhan" 65, arbusto consagrado a la diosa Venus y es símbolo del tiempo que bien amó y fue amado. "El árbol de parayso" 66, o álamo blanco consagrado a Hércules, símbolo de un camino de sufrimientos y trabajos solitarios<sup>28</sup>. "La verde oliva" 66 el tiempo que no amó ni fue amado, símbolo de la paz. Es también simbólico, esotérico el mensaje escrito en la corteza de los árboles: "INFORTUNE" 77, en este mote<sup>29</sup> está simbolizada toda la segunda parte de amar y no ser amado.

El estilo es formulario,<sup>30</sup> recurre a fórmulas tradicionales de deprecación basadas en una convención social: "Johan Rodríguez del Padrón, el menor de los dos..." 67. Acepta la epístola como forma de expresión literaria: "La fe prometida al yntimo y claro amor, y la instancia de tus epístolas, oy me haze escrcuir lo que pavor y vergüença en ningúnd otorgaron revelar... E asy, con pena... del temor, escriuo a ty"

-----  
(25) A. PRIETO, op. cit., p. 84, nota 45.

(26) Ibid., p. 69, nota 12.

(27) Ibid., p. 85, nota 49.

(28) Ibid., p. 66, notas 4 y 5.

(29) Ibid., p. 77, nota 27.

(30) Ibid., p. 67, nota 8.

67; "...presentase la epístola que Ardanlier escribió a la ynfante Yreña, desta manera siguiente..." 93; "...que en fyn de la epístola presente" 94; "E a grand priesa mandó escreuir al muy odioso rrey Croes la presente epístola de rrequesta, pregonera de la enemistat" 98.

En resumen, *El Siervo libre de amor* refleja en su lengua y estilo el estado lingüístico del siglo XV. Conserva la F- inicial junto a la H- aspirada; ofrece vacilación en cuanto al mantenimiento o reducción de ciertos grupos consonánticos cultos GN, PT, CT. La inestabilidad gráfica, léxica, fonética y sintáctica es una constante del siglo XV.

Mantiene el "vos" átono arcaizante, conserva la desinencia -edes alternando con -éis; no presenta apócope en las formas verbales; ofrece abundancia de artículos con posesivos; conserva algún residuo arcaizante de futuro de subjuntivo. La delimitación entre los usos de SER y ESTAR es escasa; el verbo HABER no era en la edad media, ni aún en el siglo XVI, un auxiliar totalmente vacío de significación propia, conservaba usos transitivos en que valía como "tener", "obtener", "conseguir", y en estos términos está empleado en el *Siervo*. En los giros sintácticos, especialmente aquellos que se construyen con preposición muestra algunas particularidades, vacilaciones, elipsis y redundancias que denotan cierto arcaísmo. En el empleo de las formas verbales se permite algunas libertades en algunos giros y conserva restos arcaicos.

La sintaxis es artificiosa con poca agilidad, en ella pesan los sintagmas no progresivos con bimenbraciones, trimenbraciones y pluralidades; algunas construcciones son latinizantes y otros fenómenos son generales en la lengua medieval.

El léxico, en general es culto, pero con un barniz arcaizante; ofrece voces de procedencia dudosa, esotérica, algunos galicismos e italianismos, algún neologismo y bastantes palabras anticuadas.

La prosa de el *Siervo* es jugosa, poética y de brillante adjetivación, por ella desfila un amplio repertorio de figuras de la retórica tradicional. La estructura tiene un marco alegórico y un amplio contenido narrativo dentro de un clima de emblema, no obstante, el mito y el símbolo se desembarazan ya del alegorismo medieval. El estilo podría calificarse de erudito y retórico por sus frecuentes referencias al mundo clásico y no escaso en latinismos, con cierta tendencia a lo ornamental: neologismos e hipérbaton. La descripción es más ágil que la narración. Acusa un carácter formulaio, especialmente en las epístolas.

## BIBLIOGRAFIA

Estudios sobre la novela sentimental y el contorno general que rodea al género.

- ALARCOS GARCIA, E., *Cervantes y Boccaccio*, Hom. Cervantes, 1950, T. II, 197-235.
- ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española*, Ed. Gredos, Madrid, 1970, T. I, 438.
- ALLOTT, M., *Los novelistas y la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- AMADOR DE LOS RIOS, J., *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1865. Ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969.
- AMOR MEILAN, M., "Juan Rodríguez del Padrón", en *La ilustración ibérica*, IV, Barcelona, 1880, 622.
- ARRONIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- ASENSIO, E., "La peculiaridad literaria de los conversos", en *Anuario de estudios medievales*, Barcelona, 4 (1967), 327-351.
- AUERBACH, E., *Mimesis. La realidad en la literatura*, F.C. E., México, 1950.
- *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- AVALLE ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- BAGUE, E., *Pequeña historia de la humanidad medieval*, 1943.
- BALBIN LUCAS, R., "Lo trágico y lo cómico mezclado", (Nota al capítulo XXXV de la Primera Parte del "Quijote"), en *Homenaje a Cervantes*, T. II, 313-320.
- BALTRUSAITIS, J., *Le moyen Age fantastique*, Colin, París, 1955.
- BELPERRON, P., *La joie d'amour. Contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Plon, París, 1948.
- BELL, A., *Literatura castellana*, Barcelona, 1947.
- BEZZOLA, R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, París, 1944.
- BOCCACCIO, Opere... "La Fiametta", *Bibliotheca Románica*, Strasburgo, s. d. 120-122.
- *Il Filocolo*, Collezione di Classici Italiani, Torino, 1921.
- BOHIGAS BALAGUER, P., "La novela caballerescá, sentimental y de aventuras" en *H. G. L.*, II, 1951; 187-236.
- BOISSONADE, P., *Life and work in Medieval Europa*, Harper & Row, New York, 1964.
- BOUDET, I. J. Comte de Pymaigre, *La cour littéraire de don Juan II*, Franck, Paris, 1873, 2 vols.

- BORULAND, C. B., "Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature", *Revue Hispanique*, XII, (1905), 1-232.
- BUCETA, E., "Algunas relaciones de la Menina e moça con la literatura española", en *Revista del Ayuntamiento de Madrid* (1933), X, 300 y ss.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma del "Quijote"*, Insula, Madrid, 1949.
- CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, R. F. E., Anejo V, Madrid, 1924.
- CASTRO, A., *De la edad conflictiva*, T. I., Taurus, Madrid, 1961.
- "El pensamiento de Cervantes", *Revista de Filología Española*, Anejo VI, Madrid, 1925.
- *España en su historia*, Buenos Aires, 1948.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote*, Ed. Rodríguez Marín, Madrid, 1948.
- CIOCCHINI, H., *Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes*, R. F. E., (1967).
- CLARK J., *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, 1950.
- COHEN G., *La vida literaria en la Edad Media*, F.C.E., México, 1958.
- COMPARETTI, D., *Virgilio nell Medioevo*, Saebcr, Firenze, 1896.
- COTALERO Y MORI, E., *Nuevos y curiosos datos biográficos del famoso trovador y novelista Diego de San Pedro*, B. R. A. E., XIV, 1927, 305-326.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, F. C. E., México, 1955.
- CZERNY, Z., "Contribution à une thèorie comparée du motif dans les arts", en *Still und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959.
- CHASTEL, A., & KLEIN, R., *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Electa, Milano, 1964.
- CHAMBERS, E. K., *The Medieval Stage*, Oxford, 1901.
- DAVY, M. M., *Initiation à la Symbolique Romane*, Flammarion, Paris, 1964.
- DEL RIO, A., *Historia de la literatura española*, Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- DEMONY, A. J., *The Hersey of courtly love*, New York, 1947.
- DIEZ ECHARRI, E., & ROCA FRANQUESA, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1966.
- DOMINGUEZ BORDONA, J., "La prosa castellana en el siglo XV", en *H. G. L. H.*, II, 1951, pp. 161-185.
- FARAL, E., *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, 1923.
- FARINELLI, A., *Italia e Spagna*, Torino, 1929, T. I.
- FITZMAURICE-KELLY, J., *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1910.
- FLIGHTNER, J. A., *The popularity of the Carcel de amor*, *HipCal*, 47 (1964), 475-478.
- FLORES, J. de, *Grisel y Mirabella*, Lérida, 1495?, reprod. facs. R. A. E., 1954.
- *Grimalte y Gradissa*, reprod. facs., R. A. E., 1954.
- FOULCHE-DELBOSC, R., *Amalte y Lucenda*, *Revue Hispanique*, XXV (1911).
- GARIANO, D., *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, 1968.
- GATTI, J. F., *Contribución al estudio de la Cárcel de amor*, Buenos Aires, 1955.
- GIANNINI, A., *La "Cárcel de amor" y el "Cortegiano de Castiglione"*, R. Hi., XLVI, 547-68.
- GILSON, E., *L'Esprit de la Philosophie médiévale*, Vrin, París, 1932.
- *De la Bible a François Villon*, en "Les ieés et les letres", 1932.

- GREEN, O. H., *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, T. I.
- HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama, Madrid, 1957, T. I.
- HATZFELD, H., *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, R. F. E., Anejo LXXXIII, Madrid, 1966.
- HERR, F., *El mundo medieval*, Guadarrama, Madrid, 1959.
- HIGHET, G., *La tradición clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, 2 vols.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, "Revista de Occidente", Madrid, 1965.
- HURTADO J., & G. PALENCIA, *Historia de la literatura española*, S. A. E. T. A., Madrid, 1949.
- JONES, R. O., *Isabel la Católica y el amor cortés*, en R. Lit. (1962), XXI, 41-42, 55-64.
- KANY, CH. E., *The beginnings of the Epistolary novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, Berkeley, 1937.
- KRAUSE, A., *La novela sentimental*, en "Romance, Languages and Literature" 317-322.
- *Apunte bibliográfico sobre Diego de San Pedro*, R. F. E., XXXVI (1952), 126-130.
- KURTZ, L., *The dance of death and the macabre spirit in the European Literature*, Columbia Univ., New York, 1934.
- LABUSQUETTE, R. de, *Les Béatrices*, Ed. A. Picard, París, s.f.
- LANGLOIS, Ch. V., *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Hachette, París, 1911.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, 8ª ed. Gredos, Madrid, 1980, 263-290.
- "El lenguaje del Amadís" en *B. R. A. E.*, 1956, 219-225.
- *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Insula, Madrid, 1957.
- , *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967.
- LAZAR, M., *Amour courtois et "fin amors" dans la littérature du XIIe siècle*, París, 1964.
- LECOY, F., *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, París, 1938.
- LE GENTIL, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Philon, Rennes, 1949-53, 2 vols.
- LEWIS, C. S., *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford Univ., New York, 1958.
- LIBORIO M., "Contributi alla storia dell'Ubi sunt", en *Cultura Neolatina*, XX, fasc. 2-3, 1960.
- Libros de caballerías españoles*, Estudio prel., selecc. y notas de Felecidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1954.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La originalidad artística de La Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- LOPEZ ESTRADA, F., *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1952.
- LOT-BORODINE, M., "Sur les origines et les fins du service d'amour", en *Mélanges Jeanroy*, París, 1928, 233-242.
- MARASSO, A., *La invención del Quijote*, Buenos Aires, 1954.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., "'Cárcel de amor', novela política", *Revista de Occidente*, año IV, 2ª ép., núm., 41 (1966), 185-200.
- MARTINEZ BARBEITO, C., *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, Estudio y antología, Santiago de Compostela, 1951.
- MATULKA, B., *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, Inst. of

- French Studies. New York, 1931, Vid. también edición de *Grimalte y Gradissa y Grisela y Mirabella*.
- MONTERO DIAZ, S., *Introducción al estudio de la Edad Media*, Murcia, 1948.
- MOSEN DIEGO DE VALERA, *Tratado en deffensa de virtuosas mugeres*, B. A. E., T. CXVI, Proistas Castellanos del siglo XV.
- MUSCETA, C., "Giovanni Boccaccio e i novelieri", en *Storia della letteratura italiana*, dir. por Emilio Cecchi y Natalio Sapegno, Garzanti, Milano, 1965, vol. II, 317-558.
- Obras de Rodríguez de la Cámara* (Bibliófilos Españoles), Madrid, 1884.
- ORNSTEIN, J., *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana*, R. F. H., III (1941), 3, 219-232.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956.
- PEREZ GOMEZ, A., "*La Passion Trobada*" de Diego de San Pedro, R. Lit., I (1952), 147-182.
- PREDMORE, R. L., *El mundo del Quijote*, Insula, Madrid, 1958.
- "Questión de amor", en *Orígenes de la novela*, N. B. A. E., Madrid, 1907, T. II, 41-98.
- REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, vol. I.
- RICO, F., *El pequeño mundo del hombre*, Varia fortuna de una idea en las letras españolas, Castalia, Madrid, 1970.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.
- RIU, M., *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, 1959.
- ROZAS, J. M., "Petrarquismo y rima en -ento", *Filología y Crítica Hispánica*, Alcalá, 1969, 67-85.
- RUIZ DE CONDE, J., *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1948.
- SALINAS, P., *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1952.
- SAN PEDRO, Diego de, *Obras...*, Ed., prólogo y notas de Samuel Gili y Gaya, Espasa-Calpe, Madrid, 1950.
- SANTON, G., *Introduction to the History of Science*, Baltimore, 1948, vol. III.
- SCHEVILL, R., *Ovid and Renaissance in Spain*, Univ. California Publ. in Modern Philol, IV, 1913.
- SEGURA, Juan de, *Processo de cartas de amores*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1956.
- *Quesa y aviso contra amor*, Soc. Bibl. Esp. Madrid, 1958.
- SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.
- SHERMAN VIVIAN, D., "'La Passion Trobada' de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión", en *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, I, (1946), 451-470.
- SMIEJA, F. L., "A Sixteenth Century Polish translation of Flore's 'Grisel y Mirabella'", *B. H. S.*, 1958, 34-38.
- SUAREZ FERNANDEZ, L., *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV (1407-74)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

- SUAREZ FERNANDEZ, L., "La España de los Reyes Católicos (1474-1516)", en *Historia de España*, dir. por R. Menéndez Pidal, vol. II, Madrid, 1969.
- *Historia social y económica de la Edad Media europea*, Madrid, 1968.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Droz, Genève, 1958.
- VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1937.
- VILLENA, Enrique de, *Los doce Trabajos de Hércules*, Ed., prólogo y notas de Margherita Morreale, I-LXXX, Madrid, 1958, R. A. E., Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, XX:
- WARDROPPER, B., "El mundo sentimental de la Cárcel de amor", *R. F. E.*, (1953) 168-193.
- , Allegory and the role of "El autor" in the "Cárcel de amor", *Ph. Q.*, XXXI (1952), 39-44.
- WELLEK R., *Concepts of criticism*. Yale University Press, 1964.
- WHINNOM, K., "Was Diego de San Pedro a converso?", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), 187-200.
- , "Diego de San Pedro's Stylistic reform", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), 1-15.

#### Estudios generales sobre el autor:

- KANY, C. E., "The Beginnings of the Epistolary Nood" en *ModerPhilology* University of California, vol. XXI, núm. 1 (Berkeley, 1937).
- KRAUSE, A., *La novela sentimental (1440-1513)*, University of Chicago, Humanistic Series, IV, 1929.
- LE GENTIL, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, 1949-1953.
- POST, C. R., *Mediaeval Spanish allegory*, Harvard University Press, 1915
- PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975.
- SAMONA, C., *Studi sul romanzo sentimentale e cortese*, Roma, 1960.
- VARELA, J. L., "La novela sentimental y el idealismo cortesano", en *La transfiguración literaria*, Madrid, El Soto, 1970, 1-51.

#### Estudios sobre la vida y obra de Juan Rodríguez del Padrón.

- CVITANMOVIC, Dinko, *La novela sentimental española*, Madrid, El Soto, 1973, cap. II, 55-113.
- DURAN, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, 19-23.
- HERNANDEZ ALONSO, César, *Siervo libre de amor*, Universidad de Valladolid, 1970 (extracto de tesis doctoral, 90 págs.).
- , *Siervo libre de amor*, Ed., del Siervo.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, 125-332.
- , "Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras", en *NRFH*, VI, 4 (1952), 313-351.

---, "Juan Rodríguez del Padrón: Influencia", en *NRFH*, VIII (1954), 1-38.

---, "Adiciones", en *NRFH*, XIV (1960), 318-321.

MARTINEZ BARBEITO, C., *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón* (estudio y antología). Santiago, Bibliófilos Gallegos, 1951.

MENENDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, II, Madrid, C. S. I. C., 1943.

PAZ Y MELIA, A., *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884.

SAMONA, C., "Per una interpretazione del "Sicervo libre de amor"", en *Studi ispanici*, Università di Pisa, I (1962), 187-203.

SERRANO PUENTE, F., "Notas par aun paralelo: Rodríguez de Padrón Macías", en *Cuadernos de Investigación (Filología)*, 2, Logroño, 1975, 71-78.

TEJAXA SPINOLA, Elías de, "Lo no gallego en Juan Rodríguez del Padrón", en *La tradición gallega*, Madrid, 1944.



# Por los pasos del entremés al sainete

Josep Maria Sala Valldaurà





Aún hoy las letras españolas se benefician, por lo que respecta a la literatura entremesil del siglo XVIII, de la enorme tarea colectora y teórica de don Emilio Cotarelo y Mori,<sup>1</sup> pero todavía en la actualidad carecemos de un estudio sintético, con suficiente apoyo documental, del sainete de aquella oscura época de las Luces, pese a los esfuerzos -importantísimos, aunque con una intención particular- de F. Aguilar Piñal en materia bibliográfica, o de los estudiosos, por ejemplo, de Ramón de la Cruz: Arthur Hamilton o, posteriormente, José Francisco Gatti, John Dowling, Mircille Andioe, Mircille Coulon, etc. Poseemos, en cambio, análisis históricosociales de utilidad indiscutible: los trabajos de Julio Caro Baroja;<sup>2</sup> *Usos amorosos del dieciocho en España*, de Carmen Martín Gaité<sup>3</sup>; y, asimismo, excelentes trabajos que se refieren tangencialmente al teatro breve dieciochesco: *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, de I.L. McClelland<sup>4</sup>; *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, de René Andioe<sup>5</sup>; y *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, de Joaquín Marco<sup>6</sup>. Incluso ensayos que llegan hasta las puertas mismas de la centuria y recorren un buen trayecto de la tradición de este género: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, de Eugenio Ascensio<sup>7</sup>; o la introducción en el *Ranillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas e España. Siglo XVII*, de Hannah E. Bergman<sup>8</sup>. No se trata, sin embargo, de convertir estas líneas en una siempre incompleta y farragosa retahíla de contribuciones al tema, sino de recordar qué obras nos sirven de base a la hora de acercarse con seriedad a sus aldeaños o de profundizar en su interior. A ellas habrá que añadir *El teatro burlesco mallorquí, 1701-1850*, de Antoni Serrà Campins<sup>9</sup>, porque propicia el enfoque desde un ángulo aparentemente ajeno pero de visión muy enriquecedora, y aunque sólo sea por la ausencia de libros con voluntad sintetizadora que, sobre el tema, padecen las letras castellanas.

(1) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, N.B.A.E. 17 y 18, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911. También *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo Crítico y bibliográfico*, M., Impr. J. Perales y Martínez, 1899; *Sainetes de Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, N.B.A.E. 23 y 26, M., Bailly-Bailliére, 1915 y 1928; o incluso: *Estudios sobre la Historia del Arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte*, M., 1896; *Estudios... María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*, M., 1897; *Iriarte y su época*, M., Est. Tipogr. Suc. de Rivadeneira, 1897; y *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, M. 1904.

(2) Especialmente *Ensayo sobre la literatura de cordel*, M., Rev. de Occidente, 1969; *Teatro popular y magia*, M., Rev. de Occidente, 1974; y "Los majos", *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975), pp. 281-349.

(3) M., Siglo XXI de España, 1972.

(4) Liverpool University Press, 1972, 2 vols.

(5) M., Fundación Juan March- Ed. Castalia, 1976.

(6) M., Taurus, 1977, 2 vols.

(7) M., Ed. Gredos, 1965.

(8) M., Ed. Castalia, 1970.

(9) *Textos i Estudis de Cultura Catalana*, 15. Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

En realidad, el libro del profesor Serrà Campins representa también el primer estudio exhaustivo de ese teatro considerado menor en una de las tres áreas de literatura catalana: ni Valencia ni Cataluña tienen tampoco un inventario y un análisis del mismo alcance. Su lectura despierta, asimismo para el estudioso del teatro español del siglo XVIII, una serie de cuestiones tratadas, pero no suficientemente resueltas, y lo hace desde una insularidad o una lateralidad -para emplear términos de la lingüística- que refuerzan el interés de la comparación. No sólo a causa de un cierto mimetismo por parte del teatro breve catalán respecto al castellano, sino por las raíces comunes del *entremès* (o *joc, pas, ball...*) mallorquín y el *sainete* español.

En este punto ya surge un aspecto digno de consideración: quizás por la influencia de las teorías románticas acerca del pueblo, su "idiosinerasia" y su creatividad, quizás por un no muy bien entendido nacionalismo, algunos historiadores olvidan el carácter secular e internacional del teatro cómico breve: los mimos dialogados de la Magna Grecia, los *exordia* latinos se reencuentran en la *Commedia dell'Arte*, y de ahí que exista, para el *entremès* español, el *entremès* catalán, el *entremez* galaicoportugués, el *intennède* francés, el *interlude* inglés, el *intermezzo* o el *intermedio* italiano, etc., tanto un substrato común como un poderoso adstrato, servido por las muchas compañías italianas que cruzaban las fronteras<sup>10</sup>. Y sin recurrir a la italianofilia musical de Carlos III y su período, la cual influyó sin duda en la historia de la zarzuela (emparentada en sus libretos con la del *sainete*), basta citar algunas de las influencias del teatro breve castellano: "de los 336 *sainetes* [de Ramón de la Cruz] considerados anteriormente, 58, o sea, más del 17 por ciento son imitaciones sacadas del teatro francés, y más concretamente de las comedias en un acto (o de las comedias en tres actos del siglo XVII, cuya extensión era aproximadamente la misma) que se representaban como fines de fiesta en los teatros de París", con palabras de Mireille Coulon<sup>11</sup> y para mostrar un nuevo vaso comunicante. En ese mismo nivel "alto", cabe recordar la tarea traductora y adaptadora del escritor madrileño: Metastasio, Goldoni -que sirvió de fuente a González del Castillo-<sup>12</sup>, Apóstolo Zeno... O las imitaciones entre autores de la misma lengua: *El maestro de rondar* de Ramón de la Cruz es un precedente de *El maestro de la tuna* de González del Castillo, según ha visto Julio Caro Baroja<sup>13</sup>; o *El lugareño en Cádiz*, una versión libre de *Los payos en Madrid*<sup>14</sup>.

Volviendo al tema del origen, es imposible tanta coincidencia entre motivos, personajes, temas, argumentos... y entre tantas lenguas. A modo de botón de muestra, la anónima *Farce du Maître Pierre Pathelin* (1464) todavía es imitada por el desconocido autor dieciochesco del *Entremès del porc i de l'ase*<sup>15</sup> y por el propio

-----  
(10) El propio Serrà Campins apoya esta indiscutible afirmación en Irène Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972. La misma transmisión oral de algunos entremeses favorece la improvisación, sobre el cañamazo del argumento, de los diálogos, técnica afín a la de la *Commedia dell'Arte* (vid. A. Serrà Campins, *ibid.*, pp. 80-82).

(11) Estudio preliminar de Ramón de la Cruz, *Sainetes*, M., Taurus, 1985, pp. 34-35.

(12) *La casa nueva* "está indudablemente imitado de la comedia en prosa y en tres actos *La casa nova* (1763), de Goldoni", según J.F. Gatti, "Una imitación de Goldoni por Juan Ignacio González del Castillo", *NRFE* V (1943), p. 159.

(13) "Los majos", *C.Ha.* 299 (1975), p. 315.

(14) Vid. mi tesis doctoral *Juan Ignacio González del Castillo*, Universidad de Barcelona, 1976, II, pp. 346-347.

(15) A. Serrà Campins, *o. cit.*, pp. 22-23.

Ramón de la Cruz<sup>16</sup>. A las conocidas afinidades con los *fabliaux* y las *farces*, me gustaría añadir el parentesco que el entremés -sin duda anterior a Lope de Rueda- guarda con el *monologue dramatique*: “boniment de charlatan comme le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf, fanfaronnades comme celles du *Franc-Archer* de Bagnolet (vers 1470), sermons joyeux comme le *Panegyrique de saint Hareng, saint Jambon et sainte Andouille*<sup>17</sup>. Y, en segundo lugar, con la *sottie*, que acaso aparece ya en el siglo XIV con el *Jeu de la Feuillée* y hallamos en pleno éxito a fines del siglo XV; Badel lo explica así: “la *sottie* est jouée par des *sots* au costume traditionnel, aux culbutes acrobatiques, qui échangent vivement des propos loufoques, mais non sans portée: leur folie ne leur permet-elle pas de dire en toute innocence à chacun ses vérités?”<sup>18</sup> Estos locos, vestidos con un hábito especial, “jouaient -según Pierre le Gentil-,<sup>19</sup> dans une succession de scènes rapides et décousues, des rôles bouffons et satiriques qu'on a comparés à ceux du vaudeville”.

Por tanto, no es sostenible ignorar esta tradición clásica y medieval, afirmando que es Lope de Rueda, a mediados del XVI, el primer eslabón conocido, y al mismo tiempo estableciendo una clara separación con tales fuentes, como intenta Eugenio Ascensio: muy dudoso es que faltara “en el primitivo teatro español una tradición de piezas resueltamente cómicas”, y muy discutible que el paso sea una rama desgajada de la comedia<sup>20</sup>. No se justifica la opinión de E. Julià Martínez, o de A. Valbuena Prat<sup>21</sup>, que señalan a Timoneda, el traductor de Plauto, como el iniciador del género. Ya Emilio Cotarelo, curándose algo en salud al referirse a los “antecedentes clásicos”, situaba a fines del siglo XV lo que, si atendemos a las tradiciones literarias grecolatinas y vecinas, debió de existir mucho antes: “*El Auto del Repelón* y las dos *Representaciones hechas en la noche del Camal*, de Juan del Encina, son verdaderos entremeses”, como también las farsas de Lucas Fernández o de Gil de Vicente<sup>22</sup>.

La necesidad de unas *vacaciones morales* que posibilite el entremés es garantía de su largo cultivo, como el de otros subgéneros populares y popularistas: las poesías y los cuentos verdes<sup>23</sup> y, en general, según Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo afirma,<sup>24</sup> los cuentos jocosos. Y relaciona el sainete con otro aspecto polémico: su condición didáctica o no. Para Serrà Campins, “el fi principal del gènere no és didàctic, com en el teatre sacre, sinó el de la simple comicitat. No obstant això, l'element moral, com en qualsevol història narrada o escenificada, hi és present d'una manera implícita o explícita. Els transgressors de la moral dominant hi solen quedar castigats”, y no acostumbra a faltar una moraleja en la canción posterior al desenlace<sup>25</sup>. La conclusión de Serrà, con todo, no es extrapolable, pues el sainete

(16) Arthur Hamilton, “Two spanish imitations of 'Maître Patelin'”, *RR XXX* (1939), pp. 340-344.

(17) Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, París, Bordas, 1969, p. 219.

(18) *Ibid.*, p. 219.

(19) *La littérature française du Moyen Age*, París, Libr. Armand Colin, 1972, 4ª ed. rev., p. 174.

(20) E. Ascensio, *o. cit.*, pp. 35 y 36 respectivamente.

(21) Cfr. E. Julià Martínez, *Piezas teatrales cortas*, M., I. Antonio de Nebrija- C.S.I.C., 1944, y A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, B., Noguer, 1956.

(22) Emilio Cotarelo y Mori, introd. general en *Colección...*, t. I, vol. I, p. LXb.

(23) Vid., porejemplo, Emilio Palacios Fernández, pról. a Félix María Samaniego, *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*, M., Siro, 1976, esp. pp. 20-29.

(24) Estudio preliminar a Pablo de Jérica y Corta, *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos*, Vitoria, Diputación Foral de Alava-Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 14-15.

(25) *O. cit.*, p. 165. (26) E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 29.

castellano del siglo XVIII y principios del XIX presenta una variedad estética y ética muy digna de ser tenida en cuenta. Por un lado, continúan el engaño y la burla como ejes motrices de las piezas menos ambiciosas, pero al mismo tiempo no se puede soslayar ni el peso de los preceptistas, del neoclasicismo, de los censores morales y literarios, de Aranda... ni la procedencia culta de algunos autores con propósitos más artísticos. Desde Cotarelo<sup>26</sup> a Georges Demerson<sup>27</sup>, hablan del afrancesamiento teórico de Ramón de la Cruz, y en otro lugar ya intenté demostrar cómo con este escritor lo moral entra bastante en la práctica del teatro "menor"<sup>28</sup>. Autores posteriores como el citado Juan González del Castillo o Luciano Francisco Comella a menudo se acercan también, con alguna voluntad moralizadora (y neoclásica), desde los orígenes "amorales" del entremés hacia la moralización de la comedia coetánea, por lo cual se alejan de las obras más tradicionales, ésas sí próximas al teatro mallorquín de la época: el *Entremés de la manta*, el *Entremés del batán*, el *Entremés de Trullo* sirven de ejemplo con su cómico final a garrotazos.

Los esquemas tan simples de la inversión engañador engañado, burlador burlado, chasqueador chasqueado... dejan paso a sintagmáticas narrativas, a morfologías estructurales mucho más complejas: con desplazamientos de funcionalidad (personajes adyuvantes de un protagonista pasan a colaborar con el otro y se convierten luego en desencadenantes), duplicidad de la relación antagónica principal, la presencia de hasta dieciocho o diecisiete personajes, etcétera<sup>29</sup>. Dada esa mayor ambición estética y ética, se producirá un desplazamiento semántico: si en la literatura catalana, según Serrà Campins, *sainet* es "un barbarisme del tot innecessari, introduït modernament com a conseqüència del mimetisme amb el teatre espanyol"<sup>30</sup>, no ocurre igual en las letras castellanas, por cuanto "sainete" pasa de ser término genérico en el XVII y englobar jácaras, mojigangas, fines de fiesta, bailes y entremeses, a ser sinónimo de éstos últimos y, en las postrimerías del XVIII, a relegar casi el vocablo "entremés" a las piezas de menor entidad. Ramón de la Cruz y las disposiciones de 1790 contribuyeron en gran medida a tal sustitución.

El carácter más arcaico del teatro burlesco mallorquín perfila mejor las innovaciones operadas por Ramón de la Cruz y sus seguidores en el español: aunque en éste también se combinan autores de condición humilde y poco letrados con saineteros de mayor preparación,<sup>31</sup> a fines de aquel siglo son muchas más las piezas firmadas y por saineteros de alguna cultura. En cualquier caso, la comparación quizá podría establecerse con las zonas rurales o más apartadas, en las que, por ejemplo, no debían haber llegado el consumismo de lo francés, la costumbre del cortejo y el chichisbeo, y debían ser menos comprensibles figuras como el abate.

Los temas y los tipos, en lógica consecuencia, muestran el cambio que está

-----  
 (26) E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 29.

(27) G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, M., Taurus, 1971, II p. 328.

(28) Vid. José María Sala, "Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público", *C.Ha.* 277-278 (jul.-ago. 1973), pp. 350-360.

(29) Remito a mi artículo "Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)", *Cuadernos para la investigación de la Literatura hispánica* 9 (1988), pp. 53-61.

(30) *O. cit.*, p. 164.

(31) José Julián de Castro era poeta de ciegos, y bastantes, entre los de comienzos del XVIII, ejercían también de actores: Juan Plasencia, Ignacio Cerquera, Pedro Ximénez Zamora. (Leandro Fernández de Moratín, *Comedias originales*, M., Impr. Aguado, 1830, II p. IX).

sufriendo el género dentro de la tradición española y el conservadurismo mayor de una zona aislada y lateral. El autor de *El teatro burlesco mallorquí, 1701-1850* divide los cincuenta y un entremeses inventariados en dos bloques: uno, integrado por los que tienen a modo de núcleo argumental un engaño o una burla y giran en torno al matrimonio, el adulterio y la picaresca cotidiana; otro, compuesto por los cuadros de costumbres con apenas elementos dramático-narrativos, divisible a su vez en dos grupos: aquéllos que presentan el afán, la miseria y la incompetencia de barberos, alcaldes, estudiantes, letrados, ... y los que aluden a flaquezas humanas personificadas en los protagonistas (mentira, vagancia, gula, jactancia, cobardía, locura, estupidez...)³². Una rápida ojeada al conjunto de obras de Ramón de la Cruz, por contra, amplía enseguida la clasificación de tipos: la burla alcanza a los payos y lugareños, gallegos y vizcaínos, pero se satirizan las nuevas indumentarias, costumbres y maneras de hablar de petimetres y cortejos; el majo y la maja adquieren una valoración especial, muy distinta a la de personajes con mayor tradición entremesil, que continúan apareciendo (médicos, letrados, barberos -y peluqueros-, ciegos copleros, estudiantones pobres, hidalgos pelones, escribanos, alguaciles, indios "incautos y adinerados", beatas, vagos, gitanos...). Los moldes temáticos no varían substancialmente, pero se benefician de la mayor nómina de tipos. Conviene resaltar el importante papel de textos paródicos y salíricos de la literatura dentro del *opus* del autor de *Manolo* (1769), lo que revela ese conocimiento y esa preocupación estética de la que hablábamos antes: *Los bandos de Lavapiés*, *El teatro por dentro*, etc.

Con toda probabilidad, no dejan de influir en esa amplitud de clases satirizadas los distintos públicos de Madrid o de Palma. En Mallorca, "rebía el suport social de la pagesia, la menestralia i la classe mitjana"³³, mientras que en la capital de España, el cambio de sainete movilizaba a todas las clases tanto o más que el cambio de comedia³⁴.

La técnica escenográfica es, en la misma línea, mucho más compleja a fines de siglo que a comienzos, en los sainetes españoles que en los mallorquines. Se había mejorado el escenario con los bastidores que lo limitaban lateralmente, las dos cortinas de fondo... y, gracias al conde de Aranda, los teatros poseían bastidores pintados con las perspectivas más comunes (salones, calle, etc.) al mismo tiempo que la orquesta se colocaba delante. Pero las condiciones de actuación con frecuencia eran duras, según González del Castillo pone de manifiesto en *Los cómicos de la lengua* y José Blanco White atestigua: "el telón estaba hecho de cuatro coheas cosidas y los decorados eran unas cortinas rojas pendientes de unos listones"³⁵. En fin, sea como sea, la situación difería sobremanera de la insular, y, por ejemplo, el teatro Principal de Cádiz, fundado en 1780, era seguramente capaz de dar realidad a la siguiente acotación: "Mutación de campo; a un lado se ve parte de la Plaza de Toros; a otro, un cuerpo de guardia; habrá dos filas de puestos con avellanas, naranjas, bocas, etc"³⁶. Las comedias de magia habían avanzado la técnica de los efectos y del espectáculo.

-----  
 (32) *O. cit.*, pp. 80-85.

(33) A. Serrà Campins, *ibid.*, p. 164.

(34) Vid. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 33 ss.

(35) *Cartas de España*, M., Alianza Ed., 1972, p. 144.

(36) Juan Ignacio González del Castillo, *El día de toros en Cádiz*, en *Obras completas* (pról. Leopoldo Cano), M., Libr. Suc. Hernando, 1914, I p. 358.

En algunas circunstancias, la representación de los sainetes en lugares no preparados para ello era muy similar a la de los *pasos* que se escenificaban, con un par de cortinas correderas, en las casas particulares, o incluso a la recitación de las *relaciones*. Y así parece que ocurría en la mayoría de los casos con los entremeses mallorquines, los cuales -y de la manera más tradicional- todavía estaban interpretados exclusivamente por hombres. En cuanto a este extremo, tampoco era la misma, desde luego, la situación del teatro en castellano, de acuerdo con el Auto de don Rafael Daza Loayza y Ossorio del Aguila del 20 de diciembre de 1769:

I. Se ha de observar la mayor modestia, así las cómicas como cómicos en el teatro de sus posadas y en las demás partes donde concurran, admitir con pretexto alguno cortejos ni ocasionar la menor nota.

II. Así las cómicas como los cómicos y los músicos han de estar indefectiblemente a la hora de las tres de la tarde prontos para empezar la comedia [...]

III. El 'gracioso' no ha de decir palabras ni disonantes [sic]; y aunque sea en los entremeses no se permite indecencia alguna<sup>37</sup>.

¿Puede por tanto inferirse de toda esa actualización llevada a cabo en la época de Ramón de la Cruz, un mayor acercamiento a la realidad, un mayor realismo? El tema ha sido polémico, y no son pocos quienes defendieron el interés documental del teatro menor, la verdad histórica del cuadro de costumbres, desde posturas incluso casticistas o llevados por una cierta fidelidad lingüística del sainete. Para José María Rodríguez Méndez, el Manolo de la obra homónima "impone el realismo del momento en que vive" y "en la preponderancia de los valores puramente vitales sobre los espirituales", "servirá para definir genéricamente a todo un tipo popular: el majo, el flamenco, el alegre y verbencero hombre del pueblo de Madrid del último tercio del siglo XVIII"<sup>38</sup>. Para que la afirmación del buen escritor sea enteramente verdad, le sobran al sainete muchos convencionalismos seculares y le falta una "problematización" de la realidad, de la que huye incluso por la busca del *tipo* y no de la *persona*. Podríamos subscribir, para el sainete en castellano, lo aseverado por Serrà Campins: "Els problemes més greus que la societat mallorquina tenia plantejats són absents de la majoria d'entremesos"<sup>39</sup>. A pesar de todo, es factible una diferencia: a partir del *Entremès del pescador*, el *Entremès de los sacristans burlats*, el *Entremès del moliner*, el *Entremès de los fingits cegos* y el *Entremès de dos golosos*,<sup>40</sup> a nadie se le ocurrirían frases tan entusiastas como las frases de Rodríguez Méndez sobre la creatividad popular y representatividad social de alguno de los protagonistas. Al menos, Manolo y Ramón de la Cruz ya las han suscitado. Con otras muchas: "None of his known contemporaries had his broad quick-wittedness, his gift of ironic repartee, or his linguistic originality"<sup>41</sup>. Lo que enorgullece a todos los que amamos este género, catalogado siempre como modesto.

(37) Cit. por Manuel Ruiz-Lagos de Castro, *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (Años 1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Est. Jerezanos, 2ª serie, 21, 1964, pp. 31-32.

(38) *Ensayo sobre el machismo español*, B., Ed. Península, 1971, pp. 82 y 84.

(39) *O. cit.*, pp. 110-11.

(40) Menciono los *Entremesos mallorquines del segle XVIII*, recogidos por Antoni Serrà Campins, B., Edicions 62, 1971.

(41) Ida L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, I pp. 278-279. ("Ninguno de sus famosos contemporáneos tuvo su rico ingenio, su talento para la réplica ágil e irónica, o su originalidad lingüística").



# La voz ajena y trasladada (Hacia el concepto de metáfora en el Siglo XVII)

Rosa Romojaro





Bajo el aspecto de legado teórico preceptivo, los tratados de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano constituyeron los fundamentos clásicos sobre la metáfora en los Siglos de Oro <sup>1</sup>.

Para Aristóteles, metáfora es “la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie o según la analogía”<sup>2</sup>, considerando, esta última modalidad, la más valiosa de todas <sup>3</sup>. Será, como voz peregrina, junto a la palabra extraña, el alargamiento y lo inusual, un recurso para dar nobleza y alejar de lo vulgar a la *elocución*, y, entre éstos, el más importante (πολύ δὲ μεγίστου τὸ μεταφορικόν εἶναι) <sup>4</sup>. Dominar la metáfora, percibir la semejanza, es, pues, fundamental para Aristóteles, indicio de talento, ya que no se puede tomar de otro. En su *Retórica* abunda en esta afirmación:

(1) Especialmente, *Poética* y *Retórica* de Aristóteles, *De oratore*, *Brutus* y *Orator* de Cicerón, e *Institutio oratoria* de Quintiliano.

(2) *Poética*, 1457b6-8: seguimos la edición y traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 204. Aristóteles da ejemplos de estos tipos de metáfora: del primer caso, “Mi nave está detenida” (νηὺς δεμολ ἢ δ' ἔσσεκεν *Od.* I, 185; XXIV, 308); del segundo, “Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo” (ἤδη μὲν Ὀδυσσεύς... II, 11, 273); del tercero, “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo cortado con duro bronce” (χαλκῶ ἀποψύχων ἀρυσάγ... -parece ser, según anota V. García Yebra, que estos ejemplos proceden de los Καθάρ. de Empédocles-); y del cuarto, “escudo de Dionisio” (Διούσιον κοπίς) para nombrar la copa, y “Copa de Ares” (Ἄρεως βωκλή para nombrar el escudo, a través del planteamiento: la copa es a Dionisio como el escudo a Ares, ya que Aristóteles entiende por analogía (ἀναλ.) el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero, pudiéndose usar el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto (ed. cit., pp. 204-205): “Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es ‘sembrar’, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho ‘sembrando luz de origen divino’. Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole algunas de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo ‘copa’, no de ‘Ares’, sino ‘sin vino’” (pp. 205-206) [Remitiremos a los textos ya por el número de párrafo ya por el de la página de la edición que empleamos, especialmente en el caso de que citemos la traducción del original].

(3) *Ret.* 1411a1-2: “De las metáforas, que son de cuatro clases, son especialmente estimadas las que se fundan en la analogía” (ed. cit., p. 200).

(4) *Poét.*, ed. cit., pp. 208 y ss. En esto ve Aristóteles un peligro ya que, como voz peregrina puede hacer derivar el discurso hacia el enigma, si todo está compuesto a base de metáforas, o hacia el barbarismo, por acumulación de palabras extrañas. La esencia del enigma consiste, según Aristóteles, en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (ibíd., p. 209).

“Claridad y agrado y giro extraño los presta especialmente la metáfora, y ésta no se puede tomar de otro”<sup>5</sup>.

Aristóteles reduce a las cosas hermosas el campo de expansión de la metáfora: “La belleza del nombre está (...) o bien en el sonido, o bien en el significado, y la fealdad lo mismo (...). Las metáforas hay que sacarlas de ahí: de las cosas hermosas, o por el sonido o por la significación o para la vista o algún otro de los sentidos”<sup>6</sup>. Importantes observaciones son las que se refieren a la distinción formal entre *imagen* (εἶκων) y *metáfora* (μεταφορά): “La imagen es también metáfora, ya que la diferencia es pequeña; porque si se dice que Aquiles ‘saltó como un león’, es una imagen, mas cuando se dice que saltó el león, es una metáfora”<sup>7</sup>. Concepción, pues, de la metáfora como forma abreviada de comparación que adoptarán la retórica y poética clásicas<sup>8</sup>. Por su rendimiento literario en los Siglos de Oro, es de interés, asimismo, la relación que establece Aristóteles entre *enigma* y *metáfora*: “En general, de enigmas bien contruidos se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma, de donde es evidente que está bien traída”<sup>9</sup>. Y la concepción tan actual sobre la plasticidad y dinamismo de la metáfora, que se constituye en recurso idóneo para “traer la cosa delante de los ojos” (“representario en acción”), por esto la metáfora más lograda será la que haga animado a lo inanimado, “pues todo lo hace movido y viviente, y la acción es movimiento”<sup>10</sup>. A pesar de que Aristóteles propugna el que las metáforas no se traigan de lejos, sino de cosas que son del mismo género y especie”<sup>11</sup>, ni de cosas impropias, aunque tampoco obvias, “porque entonces no produce ninguna impresión”<sup>12</sup>.

Del mismo modo, es actual la fusión de *imagen* y *metáfora* en un mismo tipo de figuración, basada en el binarismo analógico, y, al mismo tiempo, la inclinación valorativa hacia la metáfora: “La imagen es excelente cuando sea metáfora”<sup>13</sup>.

Siguiendo a Aristóteles, Cicerón y Quintiliano conciben la metáfora, *translatio*, como la forma breve de la comparación. Para Cicerón, la *translatio* “similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum, si agnoscitur, delectat; si simile nihil habet, repudiatur”<sup>14</sup>; para Quintiliano, “metaphora brevior est similitudo, coque distat, quod illa comparatur

(5) Para Aristóteles, hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. Cfr. *Poét.*, ed. cit., p. 214 y *Ret.*, ed. cit., p. 182.

(6) *Ret.*, ed. cit., p. 184.

(7) *Ibid.* p. 187. Más adelante, encontramos reiterada esta idea: “Es la imagen (...) una metáfora que se diferencia en que lleva delante un añadido; por eso es menos agradable, ya que es una expresión más larga; y tampoco dice que esto es tal, pues no busca el alma eso tampoco” (p. 199).

(8) *Vid.* más abajo las definiciones de Cicerón y Quintiliano.

(9) *Ret.*, ed. cit., p. 184 y 204 y ss.

(10) *Ibid.*, pp. 184 y 202 y ss.

(11) *Ibid.*, p. 183. Es ésta, creemos, una de las principales diferencias en la concepción de la metáfora entre los teóricos (y poetas) antiguos y más actuales, que marca dos épocas cuya frontera habría que situar a finales del siglo XIX.

(12) *Ibid.*, p. 200.

(13) *Ibid.*, p. 206.

(14) *De or.*, 3, 39, 157. Frente a la *similitudo*, la metáfora posee la *virtus brevitatis* (*Ibid.* 3, 39, 158). Para *De oratore*, seguimos la ed. de G. Norcio, en M. Tullio Cicerone, *Opere Retoriche*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, 2ª ed., pp. 87-587; para *Institutio oratoria*, traduciremos por *Instituciones oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano*, Madrid, Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur; comparatio est, cum dico fecisse quid hominum 'ut leonem'; translatio, cum dico de homine 'leo est'"<sup>15</sup>. Ambos admiten el que la metáfora puede ser traída de muy lejos, frente a Aristóteles<sup>16</sup>, sin embargo, estas metáforas atrevidas han de ser introducidas mediante fórmulas preventivas: "ut ita dicam", "si licet dicere", etc.<sup>17</sup>. En cuanto a la alternancia animado-inanimado, ambos coinciden en que, para la poesía, la excelencia máxima la consigue la metáfora construida a base de sensibilizar lo inanimado atribuyéndole cualidades animadas<sup>18</sup>, de este tipo de metáfora resulta, según Quintiliano "una extraña sublimidad, que tocando en atrevida, se remonta con peligro de la translación, quando á las cosas, que carecen de sentido damos una cierta acción, y alma"<sup>19</sup>. Las condiciones para que la metáfora sea propia las resume brevemente Quintiliano: "Por la metáfora se traslada una voz de su significado propio á otro, donde ó falta el propio, ó el trasladado tiene más fuerza. Esto lo hacemos, ó porque la necesidad nos mueve á ello, ó porque queremos significar mas, o con mas decencia (...). Y quando nada de esto tenga la translación, será impropia"<sup>20</sup>. Abundaba ya en la necesidad y en el agrado como móviles para el uso de la metáfora, Cicerón, distinguiendo entre las *verba translata* (metáforas) y *verba immutata* (metonimias): "Llamo palabras de sentido translaticio (...) a las que son tomadas metafóricamente por semejanza con otra cosa, sea por agrado, sea por necesidad; figuradas, aquellas en que, en lugar de la palabra propia, se pone en sustitución otra, que significa lo mismo, y que se toma de alguna cosa consiguiente (...) a esta llaman hipálage los retóricos porque hay como suplantación de palabras por palabras, y metonimia los gramáticos, porque es una translación de nombres; por su parte Aristóteles incluye en las translaciones esto mismo, como también la corruptela que llaman catacrexis"<sup>21</sup>.

Tras la obra de los grandes tratadistas latinos, la retórica, como observa R. Barthes, deja de oponerse a la poética en provecho de una nueva entidad que es a

(15) *Ins. orat.*, 8, 6, 8, ed. cit., p. 82.

(16) *Ret.*, ed. cit., p. 183. *Vid.* más arriba, nota 11.

(17) Quintiliano, *op. cit.*, 8, 3, 37; Cicerón, *op. cit.*, 3, 41, 165.

(18) Cicerón, *op. cit.*, 3, 40, 160; Quintiliano concede supremacía, en este tipo de metáfora, a la atribución de cualidades humanas a lo inanimado (*op. cit.*, 8, 6, 11). Cfr. Aristóteles, *Ret.*, ed. cit., p. 203.

(19) *Op. cit.*, traducimos por ed. cit., p. 80.

(20) *Ibid.*, ed. cit., p. 79. Para la relación entre *ornatus* y *necessitas*, *vid.* Cicerón, *De or.* 3, 83, 155.

(21) *Orator* 27, 92-93, seguimos la traducción de A. Tovar (Barcelona, Alma Mater, 1967, p. 37). Para la metonimia, *vid.* también *De or.* 3, 167. Actualmente se entiende por *hipálage* la atribución a un sustantivo de una acción o calificación correspondiente a otro cercano al primero en la cadena sintagmática (Cfr. F. Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, cit., pp. 221-222); *vid.* Quintiliano, *Ins. orat.* 8, 6, 23; Aristóteles, *Poét.* 21, 1457b7; *Ret.* III, 4, 1406b20. Aristóteles no dice que la hipálage entre en la metáfora. En cuanto a la catacrexis, *vid.* Cicerón, *De or.* 3, 169; *Orator* 27, 94; *Ad. Her.* IV, 45; Quintiliano, *Inst. orat.*, 8, 6, 34.

la vez teoría del escribir y tesoro de las formas literarias <sup>22</sup>. Esta “estética literaria”, llamada *neo-retórica* o *segunda sofística*, reinó en el mundo greco-romano desde el siglo II al IV d.C. <sup>23</sup>. Por otra parte, el primer intento de fusionar el saber antiguo en todos sus órdenes y el mundo cristiano surge en la patrística. En el aspecto que nos atañe, como dice R. Curtius, San Jerónimo fue el primero en recomendar el estudio de la antigua literatura profana, considerando, al mismo tiempo, que los libros de la Biblia debían interpretarse como monumentos literarios, legitimando así el estudio de la “gramática” y allanando el camino para el examen gramatical y retórico del texto bíblico <sup>24</sup>. San Isidoro, que se sitúa en esta línea conciliadora mediante el “sistema de correspondencias” entre las dos culturas <sup>25</sup>, nos ofrece en sus *Etimologías*, de tanta repercusión medieval, un verdadero tratado de poética y retórica en los dos primeros libros de esta obra, que siguen indistintamente fuentes cristianas y profanas, especialmente los tratados de San Agustín y los de Cicerón y Quintiliano <sup>26</sup>.

En *De Grammatica* (*Etym.*, II), San Isidoro se ocupa de los *tropos* y entre éstos de la *metaphora*, definiéndola como “utilización translaticia de una palabra” <sup>27</sup>. Las metáforas, según San Isidoro, se trasvasan a distintos contextos “revestidos de un ropaje figurativo, de manera que exciten la imaginación del lector y no se degraden por aparecer sin artificio y de manera simplista” <sup>28</sup>. Sigue la distinción clásica de los cuatro

-----  
 (22) R. Barthes identifica esta entidad con el concepto actual de “literatura”. En cinco “puntos” sitúa R. Barthes esta asimilación entre poesía y arte oratorio: Ovidio y Horacio; Dionisio de Halicarnaso con su *De Compositione verbum*; el opúsculo de Plutarco “Quomodo adolescens poetas audire debeat” en sus *Moralia*; el tratado anónimo del siglo I. d.C. *Sobre lo sublime*; y el *Diálogo de los oradores* atribuido a Tácito, en el que el autor politiza las causas de la decadencia de la elocuencia, basadas sobre todo en la tiranía de Domiciano que “impone silencio al Foro y deporta hacia un arte descomprometido, la poesía; pero por ello mismo la elocuencia emigra hacia la ‘Literatura’, la penetra y la constituye (*eloquentia* llega a significar *literatura*)” (en *Investigaciones retóricas, I. La antigua retórica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 21-22 -ed. orig. *Recherches Rhétoriques, Communications n° 16*, Paris, Ed. du Seuil, 1970-). Palabras de Vossler nos sirven para establecer una línea de continuidad entre la retórica y los estudios literarios o, si se quiere, entre el orador y el poeta: a través de la *imagen*, Vossler relaciona el “hombre poético” y el “hombre elocuente”, opuestos ambos al “hombre lógico”: “Mientras para el hombre poético todos los tropos, metáforas, imágenes, comparaciones tienen el valor espiritual de la expresión directa e inmediata de su estado emocional, de modo que el río es para él efectivamente un zumbador o un arador o un protector, y mientras el hombre lógico duda de estas identidades y se defiende por todos los medios de la naturaleza metafórica del lenguaje, el hombre elocuente se mueve y acciona con toda libertad y atento a su designio entre estos elementos trópicos y metafóricos” (en *Filosofía del lenguaje. Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1978, 6ª ed., p. 244 -ed. orig. *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich, 1923-).

(23) Vid. R. Barthes, *op. cit.*, p. 23. Cfr. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Madrid, F.C.E. de España, 1976, pp. 622-630 (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948).

(24) *Ibid.*, p. 633.

(25) *Ibid.*, p. 637 y ss.

(26) San Agustín se ocupa de cuestiones retóricas, especialmente, en el Libro IV (“*Rhetorica sacra*”) de *De doctrina christiana*.

(27) “*Metaphora est verbi alicuius usurpata translatio*” (*Etym.* I, 37, 2). En la traducción del texto de San Isidoro, seguimos la ed. cit.

(28) *Ibid.* I, 37, 2; ed. cit., p. 339.

procedimientos metafóricos basados en la alternancia animado-inanimado<sup>29</sup>, y continúa la línea de acotamiento imaginativo a la que se somete preceptivamente la metáfora, condenando expresamente la metáfora preposicional regresiva: "La metáfora (...) se mueve sólo en el plano de uno de sus componentes, como en el ejemplo (...) del 'oleaje de las mieses' -ya que no puede hablarse de 'mieses de las olas'-"<sup>30</sup>.

La tradición aristotélica se consolida en el siglo XVI cuando Francesco Robortello publica, en 1548, sus *Explicationes de la Poética* de Aristóteles, obra que tanto había de influir, por ejemplo, en el *Arte nuevo* de Lope<sup>31</sup>. De tono ecléctico, por su parte, se nos presenta otro de los tratados de mayor influencia en los Siglos de Oro, los *Poetices libri septem* de Scaligero<sup>32</sup>, "poética libre" como la califica A. García Berrio<sup>33</sup>. En el Libro III, Scaligero trata la metáfora (*translatio*) junto a otras especies de "asimilación": "Nomen quator speciebus commune veteres nō posuere nos Assimilationē vocamus: quae continet Exēplum, Imaginem, Collationem, Comparationem". La metáfora (*translatio*) tendrá lugar "quoties è re in re transferimus id quod est"<sup>34</sup>. Contempla, asimismo, la posibilidad de que la *imago* (*εικόνα*) pueda expresarse mediante la *translatio*: "Est enim Imago posita frequens Trāslatione hanc Graeci μετὰ ὁμοίαν, illā ἐκ λόγου vocant"<sup>35</sup>.

Los *Poetices libri septem*, junto a las fuentes más antiguas de Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio, nutren las reflexiones poéticas de las *Anotaciones* (1580) de Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso<sup>36</sup>, que se constituyen así en uno de los tratados fundamentales del Siglo XVI.

Al comentar el Soneto II, Fernando de Herrera opina sobre la metáfora ("traslacion") y describe sus excelencias: "de todos los ornamentos poéticos el que mas

(29) San Isidoro transcribe los siguientes ejemplos, tomados de autores clásicos y tratadistas anteriores: de animado a inanimado "montó en los aligeros caballos", de inanimado a inanimado "el pino ara el mar, la quilla traza profundo surco"; de inanimado a animado "la juventud florida"; de animado a inanimado (tomando el ejemplo de San Agustín, *De doctr. christ.* 3, 7, 11) "tú, padre Neptuno, a quien los carros aladados resuenan ceñidos del estruendoso mar, tú de cuya barba perenne brota el océano inmenso y entre cuyos cabellos discurren los ríos" (Ibid. 1, 37, 3-4, p. 339).

(30) Ibid. 1, 37, 5.

(31) *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, Florencia, L. Torrentini, MDXLVIII (ed. fac., W. Fink, Munich, 1969).

(32) Citamos por IVLII CAESARIS / SCALIGERI VIRI / CLARISSIMI, / *Poetices libri septem* / ... / Lyon, Apud A. Vincentium, MDLXI.

(33) *Formación de la teoría literaria moderna*, I, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 205.

(34) *Op. cit.*, p. 127 d<sub>1</sub>

(35) Ibid., p. 127 d<sub>1</sub>

(36) Seguimos la ed. fac., a cargo de A. Gallego Morell, cit. Como señala A. García Berrio, también son importantes en las *Anotaciones* de Herrera las influencias de las del Broicense, publicadas en 1574. Vid. A. García Berrio, *op. cit.*, II, p. 85. Para el *Arte dicendi* (1558) del Broicense, vid. más adelante, p. 560 y nota 60. Para las influencias de Scaligero en Herrera, y en general de las teorías poéticas italianas, cfr., entre otros, los siguientes estudios: R.F.D. Pring-Mill, "Escaligero y Herrera. Citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 489 y ss.; V. di Benedetto, "Las teorías sobre el lenguaje en la Italia del Renacimiento y en Fernando de Herrera", *RUM*, XIV, 1965, pp. 196-197; Lore Terracini, "Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento", En *Studi di Letteratura Spagnola*, I, 1964, pp. 61-98, y II, 1965, pp. 9-94; V. di Benedetto, "Fernando de Herrera", *FM*, n<sup>o</sup> 25-26 (1966-1967), pp. 21-46; J. Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, especialmente, pp. 79 y ss.; consideraciones sobre este mismo tema se pueden encontrar en otros estudios más generales como el de O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959 y el de J.M. Blecua, "Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera", en *EH*, 1952, pp. 55-58.

frecuentemente se usurpa, i mas parece por exemplo en la poesia es la traslacion”<sup>37</sup>. Herrera cifra la motivación de su uso en que existen más cosas que vocablos necesarios para significarlos y en que a veces las palabras propias carecen de la fuerza requerida. Su concepción de la palabra se basa en Aristóteles: nota o señal de “aquellas cosas, que concebimos en el animo”, de cuya fuerza depende el que alcancemos el significado inherente a ella. Las palabras “agenas”, para Herrera se usan por ornato, frente a las propias que “se hallaron por necesidad”. A estas palabras “agenas” es a las que los griegos denominaron *tropos de la mudanza de entendimiento*, Aristóteles, *metáforas*, y los latinos *traslaciones*. Se produce este fenómeno, dice Herrera, “cuando traspasamos con virtud una palabra de su propio i verdadero significado a otro no propio, pero cercano por la semejança, que tiene con el”. Defiende Herrera el uso de las palabras propias en aquellos escritores que intentan “tratar de muchas cosas llana i clara i usadamente”: la “propiedad” expresa las cosas “abiertamente i cõ brevedad, i no cansa al que oye con rebueltas i torcimietos de vanas palabras; i no trae oscuridad”, sin embargo, hay que huir de vocablos vulgares, inusitados y bárbaros que dañan la limpieza del texto. Frente al uso permanente de la lengua propia que desemboca en la falta de fuerza y en la simplicidad, Herrera exhorta al uso de las “vozes agenas y trasladadas”, fundamentalmente porque “toda traslacion, que es hallada con razon alguna, se llega i acerca a los mesmos sentidos, mayormente de los ojos, el qual es agudissimo sentido”; para Herrera, las traslaciones deducidas de los ojos son “mucho mas agudas i de mayor eficacia i vehemencia” que las deducidas de los demás sentidos. Cifra el uso de estas voces metafóricas, primeramente, en la necesidad y, más tarde, en la belleza: “viendo que hazia hermosa la oracion, se valieron della por gracia de ornato i deleite i mayor expression de cosas i representacion de una cosa en otra; o por acrecentamiento de la oracion, o por huir la torpeza, por metonimia, o antonomasia, o perifrasis, o iperbole; i por las demas figuras, con que se haze la oracion mas grave, o mas elegante (...) llamaremos grande, o agradable i hermosa la oracion por la metafora, quando manifestamente aparezca en ella el ornamento, i con el venga a ser juntamente mas clara”. Habrá que usar la metáfora con moderación y distinguir su uso en la prosa y en la poesía<sup>38</sup>, deslindando la “*semejança*” de la “*traslacion*”: “i es de notar que la traslaciõ, dõde entreviene esta parte ‘casi’, o ‘como’ se llama semejança i no traslacion: porque la voz que primero era metafora, està en su propiedad”<sup>39</sup>. Distingue, asimismo Herrera, entre metáfora y “*catacresis*” (“abusion”, “usurpacion”) siguiendo la retórica antigua: “la abusion es donde falta el nombre, i la metafora donde uvo otro”<sup>40</sup>. Finalmente, al referirse a la alegoría como “perpetua metafora” se basa en que “no esta puesta en sola una palabra, si no en toda la oracion (...) y la metafora es traslacion de una palabra”<sup>41</sup>.

En 1592 se publica en Salamanca el *Arte poética española* de Juan Díaz

(37) *Anotaciones*, ed. cit., pp. 82-83.

(38) *Ibid.*, p. 85.

(39) Es la distinción tradicional entre *similitudo* y *metáfora*.

(40) *Vid.* nota 21.

(41) *Ed. cit.*, p. 86.



Rengifo <sup>42</sup>. No encontramos en esta obra un tratamiento especial de la metáfora, no obstante, y por su relación con ésta, registraremos la definición que del enigma nos ofrece la edición de 1759, tras las adiciones de Joseph Vicens <sup>43</sup>: “*Enigma*, es compuesto de la proposición Griega E, que es lo mismo, que *extra*, y de *nigmus*, que es lo mismo, que manifestum, que significan cosa manifiesta. La definición de el Enigma, es segun Silvestre: *Obscura sententia per occultam rerum similitudinem*; esto es, una sentencia por una semejanza de cosas encubiertas. Es una de las cosas, en que los Poetas muestran su ingenio entre otras muchas; porque consta de semejanzas, comparaciones, vocablos alegoricos, equívocos, ò encubiertos, procurando, que se entienda con mucha dificultad, y que le convenga todo lo que de él se dixere” <sup>44</sup>.

Frente a la escasez de mención sobre el fenómeno metafórico que nos ofrece Díaz Rengifo, sí se ocupa de éste y de su relación con otros fenómenos afines, López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (1596), obra decisiva en los planteamientos literarios del Siglo de Oro. El autor, que fundamenta su pensamiento en Aristóteles y en la estética italiana <sup>45</sup>, define la metáfora como “cualquier traslación del nombre propio en agena significación” <sup>46</sup>, y añade: “No sólo comprehende a la que particularmente se dize metáphora, sino a los demás vocablos que, de propios, se hazen peregrinos, sinédoche, metonymia y los demás que diximos tropos y ser siete” <sup>47</sup>. De igual forma, coincide con Aristóteles en que la metáfora propiamente dicha “hermosca la oración sobre todos los tropos y figuras rethóricas y poéticas”, considerándola, de manera específica, como “traspasso de vn vocablo a significar otra cosa diferente de aquella a que fué inventada, por semejança, que la vna tiene con la otra” <sup>48</sup>.

Encontramos expuesta, detalladamente, en la *Philosophia antigua* la misma clasificación de la metáfora que legó Aristóteles en su *Poética*: “O se traslada el nombre del género a la especie, como se dize a vn hombre rústico que ‘es un animal’, adonde ‘animal’, que es género, significa al hombre, que es la especie; o de la especie al género, como el que dize: ‘rosas produce la primavera’, queriendo dar a entender que produce ‘flores’; a do ‘la rosa’, que es especie de flor, passa a significar al género, que es la flor; o de la especie a la especie, como se dice al hombre brauo ‘león’, que el nombre ‘león’, especie diferente del hombre, passa a significar el hombre; la especie vltima y quarta se dize analogía, porque passa el vocablo a significar otra cosa,

-----  
 (42) Existe ed. fac. de la 2ª edición de 1606, a cargo de A. Martí Alanís (ARTE POÉTICA/ESPAÑOLA,/ CON VNA FERTILISSIMA Sy L-/ua de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxu-/los, y Reflexos, y vn diuino Estímulo/del Amor de Dios./POR IVAN DIAZRENGIFO,/natural de Auila./.../ En Madrid, por Iuan de la Cuesta./Año MDCVI./A costa de Blas Gonzalez Pantoja, mercader de libros), Madrid, Servicio de Publicaciones del MEC, 1977.

(43) Esta edición es la 7ª del *Arte poética*, publicada en Barcelona, en la imprenta de María Angela Martí, copia de la 6ª edición de 1726 que sigue, a su vez, la 5ª edición de 1703 preparada por el Dr. Joseph Vicens, quien le añade a la obra original “laberintos” y “ejercicios de pseudoliteratura”.

(44) Ed. cit., fs. 176-177.

(45) Para estas cuestiones, *vid.* el prólogo de A. Carballo Picazo en su ed. de la *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, CSIC, 1973 (reimp.). Citaremos por esta edición. Cfr. S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed. (1ª ed. 1962); como “nuestro mayor tratado de poética” la califica A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., p. 441.

(46) Ed. cit., II, p. 132.

(47) Los tropos para el Pinciano, siguiendo a Aristóteles, son metáfora, sinédoque, metonimia, catacrexis, metalepsis, ironía e hipérbole (*ibíd.*, p. 132).

(48) *Ibíd.*, p. 133.

y el vocablo de la otra torna a significar la cosa del vocablo primero; desta manera dezimos, a la poesía, pintura, y a la pintura, poesía”<sup>49</sup>. Añade Pinciano, por boca de Fadrique, las otras cuatro diferencias, ya conocidas que se basan en la relación animado-inanimado, considerando, dentro siempre de la tradición, que la metáfora resultante de la sustitución de lo inanimado por lo animado es la más lograda: “En esta vltima manera de metaphora se halla mucha fuerza y eficacia”<sup>50</sup>. Estas consideraciones que se concretan en la “metáfora sensibilizadora” se fundamentan especialmente en la *Retórica* de Aristóteles, *De oratore* de Cicerón e *Instituto oratoria* de Quintiliano<sup>51</sup>.

Al iniciarse el siglo XVII, se observa, en las reflexiones sobre la literatura, un cambio de rumbo general que, no obstante, no afecta, de manera determinante, las que se refieren al lenguaje figurativo.

Sobre el estado de las teorías literarias en los primeros años del siglo XVII, dice A. García Berrio que “los rumbos ya definitivamente manifiestos de la literatura en la transición de los dos siglos, y aun los anuncios previos del que había de cristalizar como gusto barroco, se avenían mal, no ya con el mismo Aristóteles, sino aun con el resultado aristotélico de la teoría renacentista. Este aparecía centrado (...) en fórmulas técnicas demasiado estrechas e indiscutibles a las que unía una imagen de absoluto poder del “arte”, del didactismo moralizador antihedonista y de la prioridad del contenido sobre la forma, con las que difícilmente podían avenirse los ideales de los artistas y de la sociedad dominados por el nuevo gusto”<sup>52</sup>. Este “cambio de signo” en la poética española se observa, según García Berrio, en la obra de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*<sup>53</sup>. Comparando los tratados de López Pinciano y de Carvallo dice el crítico: “La del Pinciano representaba, en 1598, la formulación tardía y conservadora del renacimiento aristotelizante, mientras la de Carvallo -de valor doctrinal, estructura y rigor expositivo muy inferiores a los de la otra- constituyó un temprano descubrimiento o reactivación de ideas teóricas promovidas en el propósito de concordancia doctrinal con el espíritu y las aspiraciones de la realidad artística contemporánea”<sup>54</sup>.

M. Menéndez Pelayo destaca en esta obra los elementos desestabilizadores con respecto a la poética aristotélica<sup>55</sup>, y Vilanova afirma que es el primero de los preceptistas españoles que “no sólo se aparta de la autoridad dogmática de Aristóteles, sino que formula en su integridad una poética platónica”<sup>56</sup>.

Respecto a la materia que nos ocupa, Carvallo no profundiza sobre la naturaleza de la metáfora, sobrevuela el fenómeno, y, en síntesis, se manifiesta arraigado en la concepción aristotélica. Sigue a Quintiliano en sus descripción de los

-----  
(49) *Ibid.*, pp. 134-135.

(50) *Ibid.*, p. 136.

(51) Para un resumen de estas cuestiones, *vid.* H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos, 1976, pp. 63-64 (ed. orig. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag, 1960).

(52) *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., p. 120.

(53) *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, J. Godínez de Millis, 1602. Usamos la edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1928, 2 vols. Transcribimos *Carvallo* siguiendo la edición original y el criterio de Menéndez Pelayo y García Berrio.

(54) *Op. cit.*, p. 120. Más adelante, afirma García Berrio: “Las doctrinas específicamente aristotélicas están desatendidas de un modo total en la obra, cuando no se ven invadidas y transfiguradas por la injusta mención de textos rebuscados de Horacio, y sin aludir siquiera al nombre de Aristóteles” (p. 122).

(55) *Historia de las ideas estéticas*, I, cit., pp. 697-700.

(56) *Preceptistas*, cit., p. 616.

tropos, entre los que se encuentra la metáfora, considerándola como la aplicación de un vocablo a otro "por alguna semejança" <sup>57</sup>.

De los tropos, a su vez, se ocupa Cascales en la tabla quinta de sus *Tablas poéticas* <sup>58</sup>, plagio total, según García Berrio del *De arte dicendi* de Sánchez de la Brozas <sup>59</sup>. De la metáfora dice Cascales: "La *Metaphora* es translación de una cosa semejante a otra. Este Tropo es tan copioso, que se estiende a todas las cosas naturales: porque ningun propio y cierto vocablo hay que no se pueda en alguna manera sacar y traer a lugar ageno" <sup>60</sup>. Le da primacía, como todos sus contemporáneos, a la analogía y a la belleza en el uso de la metáfora: "Como haya similitud de ellas [las *Metaphoras*] a la cosa propia, ilustran y hermocean la oracion" <sup>61</sup>.

De la *retórica eclesiástica*, heredera asimismo de la oratoria clásica, especialmente de Cicerón y Quintiliano, destacaremos algunas opiniones de diferentes representantes del momento con respecto a los fenómenos trópicos.

En 1575 se publican los seis libros de retórica eclesiástica de Fray Luis de Granada, que constituyen un intento de conciliar la oratoria clásica con la predicación cristiana <sup>62</sup>. Partiendo de que con el arte se perfecciona la naturaleza, Fray Luis justifica la utilidad y necesidad de la retórica como ayuda "en el empleo de predicador"; el fin a que será encaminado el ejercitamiento en el arte retórica será, especialmente, la persuasión: "Exploremos las cosas que la convienen a la oración, para que de ellas traigamos argumentos para persuadir" <sup>63</sup>. La búsqueda de argumenos convincentes será, pues, el propósito más importante de la retórica sagrada, sin embargo, "rica y hermosa quiere ser la elocuencia, y no lo conseguirá quien la ciñere á ciertas y frecuentes conclusiones, dispuestas en una misma forma" <sup>64</sup>. Fray Luis trata de la *comparación* en sí, en la *amplificación*, siguiendo la norma clásica: "Quien usa de esta manera de amplificar, imita el arte de los pintores, los cuales, cuando quieren que algún color insigne resalte entre los demás, le ponen otro debajo que haga á aquel mas dividido. Así el que habla de este modo, se vale de ejemplos y símiles, en cuya comparación la cosa que quiere alzar de punto parezca la mas excelsa" <sup>65</sup>. Al tratar

-----  
(57) *Cisne de Apolo*, ed. cit., p. 144. Soslaya Carvallo el enfrentamiento directo con las "especies" y "diferencias" de metáfora.

(58) Murcia, Luis Berós, MDCXVII; citamos por la edición del texto de A. García Berrio, en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975.

(59) *Ibid.*, pp. 12 y 193. La obra del Brocense, *De arti dicendi liber unus*, fue publicada en Salamanca por M. Gastio, en 1558. Cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., pp. 48 y ss.; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, I, cit., pp. 656 y ss.; J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 200 y ss.; A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 136.

(60) *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 208.

(61) *Ibid.*, p. cit.

(62) Del intento de conciliación dice Menéndez Pelayo: "Este es el gran mérito de la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada, riquísimo en preceptos y en ejemplos, donde amigablemente se dan la mano Cicerón y San Juan Crisóstomo, Virgilio y San Cipriano, el arte de la antigüedad y el arte cristiano; libro de paz y concordia entre lo humano y lo divino, donde las joyas que adornaron el cuello y los brazos de las matronas gentiles, adquieren nuevo y singular aprecio, aplicados al servicio del santuario" (*op. cit.*, I, pp. 670-671). Citaremos por la ed. de la BAE, cit., pp. 448 y ss.

(63) *Ed. cit.*, p. 510 a, b.

(64) *Ibid.*, p. 529 b.

(65) *Ibid.*, p. 536 b. Esta comparación está referida a cosas desiguales: "argumentos traídos de lo menor ó mayor" (*Ibid.*).

de las virtudes de la *elocución* expone extensamente los recursos del *adorno*, acotando, no obstante, sus límites: “Mas importa (...) que este adorno sea robusto, varonil y santo, que no ame la liviandad afeminada, ni el color del arrebol sobresaliente, sino que aparezca lúcido por sus fuerzas, digámoslo así, y por su sangre”<sup>66</sup>. Al enfrentarse con los *tropos* se apoya en los “libros profetales” como muestra de estos usos ornativos: “Y así con las semejanzas de cosas grandes suelen ellos amplificar y poner delante de los ojos las que ellos llaman también muy grandes”<sup>67</sup>. Define el *tropo* como “mudanza de palabra ó de frase de su propia significación á otra con enerjía”, y a la *metáfora* como “translacion de un nombre o verbo de aquel lugar, en que es propio, á otro en que falta el propio, ó que es mejor que el propio transferido”, nacida de “la necesidad constreñida de pobreza” y perpetuada por “la recreación y el gusto”; usamos, pues, la metáfora, según Fray Luis, “o porque es necesario, ó porque es más expresivo, ó porque es más decente”<sup>68</sup>.

A la imagen (*εἰκὼν*) de Aristóteles, Fray Luis llama *comparación*, y la distingue de la *translación* (metáfora): “Es comparación cuando diga que el hombre hizo esto ó lo otro, como un león; translacion, cuando digo del hombre, es un leon”<sup>69</sup>. La gran diferencia que señala Fray Luis entre una y otra es que en la primera, “se compara á la cosa que queremos expresar”, en la metáfora “se dice por la cosa misma”<sup>70</sup>.

Distingue, por otra parte, Fray Luis, como ya es tradicional, los cuatro modos de metáforas que se basan en la alternancia animado-inanimado, y mantiene asimismo, la opinión de que la metáfora no debe traerse de lejos: “así mejor diría, ‘cuello del patrimonio’, que Sirte; mejor ‘sumidero de los bienes’, que Caribdis”<sup>71</sup>.

Finaliza, Fray Luis, su disertación sobre la metáfora, exhortando al uso moderado de ésta para no incurrir en lenguaje enigmático, y, al mismo tiempo, ponderando sus excelencias: “A la verdad no hay modo mas florido en cada una de las palabras, ni que mas illustre la oracion, que este”<sup>72</sup>.

El intento conciliador de Fray Luis de Granada, que supo poner la retórica clásica al servicio de la predicación evangélica, frente a las tendencias generalizadas de inclinarse en uno u otro sentido, se observa en distintos tratados de retórica sagrada de estos años<sup>73</sup>.

De la pervivencia conciliadora son muestras la *Instrucción de predicadores* de Francisco Terrones del Caño (1551-1613), predicador famoso de la corte de Felipe

(66) *Ibid.*, p. 571 b. Obsérvese el lenguaje trasiatico empleado por Fr. Luis en esta definición, y el uso de los atenuantes (“digámoslo así”).

(67) *Ibid.*, p. 572 a; obsérvese la influencia aristotélica en la importancia del uso metafórico *para poner las cosas delante de los ojos* (ῥῶ ητοιεῖν τὸ πρῶτον πρὸς... Ret. III 1405b13; III 1411b22 y ss.).

(68) *Ibid.*, p. 572b.

(69) *Ibid.*, p. 537a. El ejemplo, viene ya de Aristóteles, y lo toman la mayoría de los tratadistas: *vid.* más arriba.

(70) *Ibid.*, p. cit. Este aserto ya tradicional en la definición de metáfora permanece en las teorías más actuales: *vid.* más adelante, nota 81.

(71) Sigue fundamentalmente Fray Luis a Cicerón (*De or.* 3, 40, 162).

(72) *Op. cit.*, p. 573b.

(73) En 1570 A. García Matamoros publica *De methodo concionandi*, en el que expone la necesidad de que la predicación se ajuste a las leyes generales de la oratoria, especialmente a las de Cicerón. Diego de Estella, por su parte, intenta dar un carácter sagrado y práctico, que prescindiera de la retórica clásica, a su *Modus concionandi, et Explanatio in Psalm. CXXXVI*, Salamanca, 1576.

II y obispo de Tuy y de León en la época de Felipe III, que fue publicada en Granada en 1617, y la *Retórica sagrada* de Francisco de Ameyugo, que ofrece un ejemplo claro y sintético de las directrices eclesiásticas en la utilidad evangélica de la retórica clásica.

Terrones del Caño se ocupa de la *elocución* en el tratado IV de su obra. Define los tropos y figuras que puede usar el predicador, dejando patente que “el lenguaje y elocuencia del púlpito es propiedad, claridad y llaneza”, sin embargo, “no se han de echar a mal algunos tropos y figuras que adornan y ilustran mucho el razonar. Pero estas figuras se han de hacer casi naturalmente (...). Al fin, ha de ser retórica natural lo que importa”. Entre los ornatos retóricos se ocupa en primer lugar de la *metáfora*: “Como cuando decimos que se seca y florece un alma, que se conciben buenos pensamientos y se pacen buenas obras, los cuales vocablos se trasladan de su propia significación a la metafórica”<sup>74</sup>.

Francisco de Ameyugo, por su parte, extrema la atención al “artificio retórico”. En el libro V atiende a “la gala y aliño de el artificio retórico”, iniciando su exposición con el estudio de los tropos, en los que sitúa, en primer lugar, a la *metáfora*, que define, ya tópicamente, como “traslacion del significado propio, de la voz a otro significado impropio”, tras de lo cual, habla de los modos (animado-inanimado). Da, asimismo, cinco reglas para el uso de la metáfora: “La primera, que asimile bien el significado propio al impropio. La segunda, que no se tome la Metaphora de muy lexos, y de cosas demasidamente desproporcionadas (...). La tercera, que no sea la semejança torpe. La quarta, y quinta, que no sea la semejança, ni demasiado excessiva por carta de mas, ni demasiado disminuyda por carta menos”<sup>75</sup>.

Entre las *figuras de sentencias* incluye, Ameyugo, la *imagen*, concebida al modo aristotélico (“es quando se equipara vna cosa con otra por su semejança”), ofreciendo ejemplos en los que el nexo comparativo está presente. Más adelante, al tratar del “quinto aliño del Artificio Retorico, que es la Pintura”, denomina *imagen* a la “viua semejança de lo que queremos dar a ver; qual se halla en las parabolás, y emblemas, y hazese escogiendo alguna propiedad de alguna cosa natural, en quien estên como en dibujo, ô nuestros vicios, ô virtudes (...); en los pulpitos es esta pintura vtilissima; porque con viuas comparaciones se dà a ver en ella la fealdad de los vicios, y la hermosura de la virtud”<sup>76</sup>.

No podemos soslayar el tratado poético más original del siglo XVII, la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián<sup>77</sup>. El libro constituye una exposición basada en los textos clásicos y contemporáneos de las tendencias de la poesía barroca, observadas bajo el prisma de la *agudeza* y del *concepto*: la metáfora, el enigma, la alusión, el soporte poético, en fin, del funcionamiento del mito y de la historia en la literatura de la época, allora en la obra de Gracián, quien consideraba que la

-----  
(74) *Arte o Instrucción, y Breve tratado, que dize las partes que à de tener el predicador evangelico*, Granada, B. de Lorençana, 1617. Citamos por la ed. del P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 126), 1965, p. 138. (75) Citamos por *RETÓRICA/SAGRADA/Y EVANGÉLICA, /ILUSTRADA/CON LA PRÁCTICA DE DIVERSOS/Artificios Retoricos, para proponer la palabra Divina./ AVTOR/EL M.R.P.F. FRANCISCO DE AME-yugo (...)/ Añadida, y enmendada nuevamente por su autor./.../En Zaragoza. Por Juan de Ybar, Año 1670, pp. 62-63.*

(76) *Ibid.*, p. 75.

(77) *Arte de ingenio, tratado de agudeza*, Madrid, Ivan Sánchez, 1642. Seguimos la ed. de E. Correa, Madrid, Castalia, 1969.

agudeza se valía de los tropos y figuras retóricas, “como de instrumentos para expresar cultamente sus conceptos”<sup>78</sup>. Entre los principios que considera como fuentes de agudeza se encuentra la *semejanza*, “porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza”<sup>79</sup>. De todas las conclusiones que nos servirán para un mejor conocimiento de la metáfora en los textos barrocos, son decisivas las que se refieren a las relaciones entre semejanza y concepto, semejanza y sentencia, conceptos por desemejanza, conceptos por disparidad, etc., así como sus aportaciones a la dilucidación del enigma, a los compuestos por metáforas, entre otros. Por otra parte, encontramos especialmente significativo para entender la literatura de la época el lugar preeminente en el que sitúa a la erudición como cúmulo de posibilidades, siempre presentes, al que el poeta tiene que imprimir la acertada aplicación.

En otro sentido, Gracián nos sirve, al mismo tiempo, de línea divisoria y enlace con las teorías poéticas actuales con respecto a la metáfora: del tono de su obra se desprende la ruptura con la máxima imperante que fijaba los márgenes de la metáfora en la búsqueda de analogías medias (de ninguna manera lejanas ni demasiado próximas). Al situar la agudeza por encima del adorno poético abre todo el campo posible a la búsqueda de sutiles afinidades entre los términos más dispares, que es en fin, en lo que para muchos teóricos actuales está el fundamento de la verdadera lengua poética y la esencia de la metáfora<sup>80</sup>.

En síntesis, la tradición que encauza la poética desde Aristóteles hasta el Barroco mantiene la concepción de que la metáfora es un tropo que opera mediante

(78) En el prólogo “Al lector”, ed. cit., I, p. 45.

(79) *Ibid.*, I, p. 114.

(80) R.A. Sayce acuñó la frase “ángulo de la imagen” para denominar la *distancia* entre los dos términos relacionados en la metáfora (*Style in French Prose. A Method of Analysis*, Oxford, 1953, pp. 62 y ss.) Conceden, asimismo, gran importancia a este factor, entre otros, I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1936, pp. 123 y 125; S. Ullmann, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1976, 2ª ed., 3ª reimp., p. 241 (ed. orig., *Semantics*, Basil Blackwell Oxford, 1962). La noción de *distancia* se radicaliza en J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974 (ed. orig., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966). J. Cohen, que estudia el fenómeno dentro de la tradicional catalogación de figuras por *cambio de sentido o tropo*, sitúa, siguiendo a R. Jakobson, este proceso metafórico en el eje paradigmático: “Aunque la metáfora sea una figura, no pertenece a la misma clase de las demás, tales como la rima, la elipsis, el epíteto de naturaleza o la inversión (...), todas estas figuras son desviaciones sintagmáticas, mientras que, por el contrario, la metáfora es una desviación paradigmática” (*ibid.*, p. 114); llega a afirmar Cohen que la metáfora “no sólo no pertenece al mismo plano lingüístico, sino que además es complemento de todas las demás (...), todas las figuras tienen por fin el provocar el proceso metafórico” (*ibid.* p. 113), definiendo la figura como “un conflicto entre el sintagma y el paradigma, entre el discurso y el sistema”, y la metáfora como “una transmutación del sistema o paradigma” (*ibid.*, p. 132); no es para Cohen la metáfora un simple cambio de sentido: “Es cambio de tipo o de naturaleza de sentido, paso del sentido notional al sentido emocional” (*ibid.*, p. 211); el considerar como exclusivamente poética la metáfora subjetiva, le lleva a la negación del *tertium comparationis*: “Entonces, y sólo entonces, en ausencia de toda analogía objetiva, surge la analogía subjetiva, el significado emocional o sentido poético” (*ibid.*, p. 211). En *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982 (ed. orig., *Le haut langage. Théorie de la poéicité*, Paris, Flammarion, 1979) define la *imagen*, ciñéndose a lo psicológico, como “lo sensible, ese residuo de formas, colores, sonidos, olores, etc. (...) que la idea o concepto no posee” (p. 128).

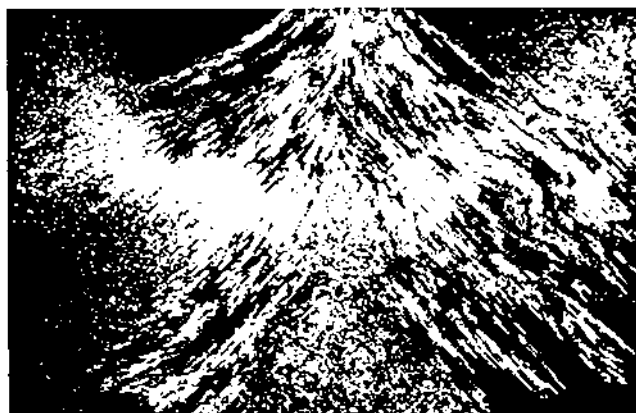
la confrontación de dos objetos o realidades, adoptando la forma de una comparación elíptica<sup>81</sup>. Este concepto de la metáfora como traslación, y esta diferenciación con el "símil", que debieron de tener presente los autores del Siglo de Oro, constituirá también la base de la que partirán las especulaciones actuales sobre estos fenómenos del lenguaje, considerados, en general, como dos manifestaciones formalmente diversas de una misma función comparativa de los signos<sup>82</sup>.

.....  
(81) H. Morier registra la definición tradicional de metáfora: "La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison (...) Il est essé de voir que cette distinction risque d'être purement formelle" (*Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1981, 3ª ed., pp. 670-671 (ed. orig. 1961).

(82) Existen, no obstante, opiniones que conceden diferencias de intensidad expresiva entre metáfora y símil (comparación propiamente dicha): vid. S. Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 213-214 (ed. orig. *Language and style*, Oxford, Basil Blackwell, 1964); T. Vianu nos ofrece una serie de consideraciones que harían distinguir la metáfora y el símil desde distintos puntos de vista: "La metáfora, en verdad, es una comparación abreviada o sobreentendida. Pero, desde el punto de vista psicológico y de sus orígenes, no puede en modo alguno asimilársela a la comparación. Se podría afirmar, incluso que el papel de la metáfora es evitar la comparación (...). Desarrollar una metáfora en una comparación sería como explicar una palabra ingeniosa: todo su encanto se comprometería. La metáfora, en consecuencia, es el producto de una operación mental más rápida que la comparación" (*Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, 2ª ed., pp. 28-29 -ed. orig. *Problemele Metaforei Si Alte Studii de Stilistica*, Bucarest, Editura de Stat Pentru Literatura Si Arta, 1957-). Ph. Wheelwright afirma que "lo que realmente importa en una metáfora es la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo, reales o fantásticas, son transportadas por la serena vehemencia de la imaginación", en este sentido, se niega a la distinción gramatical entre metáfora y símil, ya que hay casos en los que "hay más vida tensiva, mayor vitalidad metafórica" en ciertos símiles frente a ciertas metáforas (*Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 71-73 (ed. orig. *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962).

# La "*Vida Sensata*" de Máximo Manso

Cristina Marcos Juez







Una primera lectura de *El amigo Manso* puede crear desconcierto y descontento. Crea descontento porque el comienzo y el final de la novela desarrollan unos temas que, en principio, parecen estar totalmente al margen del resto de la obra.

El libro se inicia con un "Yo no existo..."<sup>(1)</sup> que quizá estimule al lector ávido de encontrar respuestas a sus dudas acerca de la utilidad del existir, o por el contrario, haga que otro tipo de público se aleje furiosamente de esta obra porque el tema le resulte molesto. En este último caso no hay ningún problema. Pero el lector que se adentre más allá de las primeras páginas quedará descontento, y es que *El amigo Manso* no es ese espejo tan frecuentemente buscado por el lector para justificar sus aventuras y desventuras.

De Máximo Manso sabemos que se convierte en "carne mortal" (2) a los treinta y cinco años de no existir y que es profesor-filósofo. A partir de ese momento en que la nada cobra vida, el protagonista se erige en guía de su propia existencia mostrando los pequeños detalles y fabulosos acontecimientos que se suceden en ella hasta que, de nuevo, regrese, yendo de la mano con la muerte, a su origen de "nada pensante".

Lo desconcertante es la trayectoria que se dibuja en el recorrido: de la nada a la nada pasando por una vida cotidiana de lo más cotidiana.

Es una novela extraña y, sin embargo, no descuida el ir desmenuzando esos pequeños detalles que contribuyen a la inercia de la costumbre presente en toda vida. Y es por ello por lo que surgen las preguntas: ¿qué es esto?, ¿para qué?, ¿es únicamente la historia de un hombre incapaz de conciliar su individualidad con el mundo que le rodea?, ¿es algo más que eso?

Es importante, en primer lugar, situar en el tiempo y en el espacio el escenario que acoge a Máximo Manso en su encuentro con la vida. Una ciudad, Madrid; y unos años, 1877-1881. Todo ello recogido en *El amigo Manso* de Galdós, cuya publicación data de 1882.

Nos hallamos, pues, recorriendo un fragmento de la evolución de la Historia, el régimen de la Restauración: nos asomamos al proceso de "consolidación de la burguesía restauradora"<sup>(2)</sup>. Por lo tanto, debemos atender a los hechos y a los personajes

\*\*\*\*\*  
(1) PEREZ GALDOS, Benito, *El amigo Manso* (Madrid, Alianza, 1978). p.7. El resto de las citas de la novela pertenecen también a esta edición. En adelante, sólo se especificará, al final de cada cita, el número de la página en que se encuentra (entre paréntesis).

(2) RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio, "El amigo Manso, novela política. Galdós y la tercera vía", *Nuevo Hispánico*, 2 (1982), 57.

de esta novela basándonos en ese momento preciso de la Historia, Historia siempre en ebullición aunque, a veces, parezca congelarse en el periodo que aborda la novela:

*Con la "Restauración", la alta burguesía, especialmente la del núcleo de grandes financieros de la capital, detiene el proceso ascendente de su clase, aliándose con la aristocracia terrateniente y llevando a la nación al estancamiento y a la progresiva paralización.*

*Irónicamente a Galdós le tocará novelar, con un fondo de profundo amargo y pesimismo, no la épica de la burguesía [...] sino su involución y su suicidio como clase.<sup>3</sup>*

Y es precisamente Máximo Manso, un ser venido de no se sabe dónde, el que nos va a ir acercando lentamente a ese ambiente que también para él es desconocido. Iremos descubriendo un poco más de Manso a medida que, sorprendiéndose a cada paso, empiece a relacionarse con esa densa maraña de personajes que viven muy al día en la Historia.

Desde esta perspectiva, *El amigo Manso* puede considerarse como una novela "histórica", pero es, además, la historia de una iniciación; es un aprendizaje de la vida en la vida. No de la vida creada por Máximo Manso para sí mismo, sino de la vida (la que se le escapa a Manso) al irse diluyendo constantemente en su propia enjundia, adquiere sucesivas formas en contacto con el "devenir" de otras vidas y de la historia misma.

El principio de Manso es vivir consigo y para su capacidad de conocer, aplicándose en el estudio:

*[...] porque el fervor del estudio me aislaba de todo lo que no fuera el tráfago universitario, y ni yo iba a sociedad ni me gustaba, ni me hacía falta para nada (15).*

Y se siente contento en su quehacer cotidiano, como demuestra al decir:

*Constantemente me congratulo de este mi carácter templado, de la condición subalterna de mi imaginación, de mi espíritu observador y práctico, que me permite tomar las cosas como son realmente, no equivocarme jamás respecto a su verdadero tamaño, medida y peso y tener siempre bien tirantes las riendas de mí mismo (16)*

Este es Máximo en el capítulo segundo; no le va a durar mucho esa seguridad que cree poseer. Es ahora, una vez presentado el protagonista principal en su ensimismamiento, cuando Galdós le hace salir de su cascarón para comprobar cómo se las arregla. Galdós fuerza a Manso en un cruce perpendicular con una serie de personajes que nada saben de ese idealismo suyo tan asumido. Y el asunto es, ya lo dice Montesinos, que:

-----  
(3) FUENTES, V., "El desarrollo de la problemática político-social en la novelística de Galdós", *Papeles de Son Armadans*, 192 (1972), 229.

*El optimismo de estos filósofos que tan claro ven todo lo que no es la vida los expone a terribles ironías de ésta, y ése será el caso de Manso*<sup>4</sup>

Ironías de la vida que se van superponiendo en la piel de Manso en cada encontronazo con múltiples cotidianidades encarnadas en un juego a tres bandas: doña Javiera (carnicera) y su hijo Manuel Peña; doña Cándida (viuda de García Grande, siempre intentando conseguir dinero de Manso) y su sobrina Irene; José María Manso (el hermano rico de Máximo) y su "tribu" (la familia y un sin fin de personajes siempre muy cercanos a José María, ya sean colaboradores de éste o aspirantes a serlo).

Con este triple frente deberá encararse Máximo Manso en su aprendizaje de una nueva forma de vida. Mientras él observa, examina, juzga y dictamina, todo lo que está fuera de él entra en acción.

*Los hombres se definen por los pormenores: gustos, manías, preferencias, aversiones, y no, desde luego, por los solemnes esquemas programáticos.*<sup>5</sup>

Y todo empieza con la vecina, doña Javiera, una mujer con una "buena conformación y reparto de carnosidades, huecos y bultos (22)", capaz de arrebatarse a Manso de sus ensueños sólo con su presencia. Este encuentro le lleva a otro encuentro: Manso se hará cargo de la educación de Manuel, hijo de doña Javiera. El profesor-filósofo deberá llevar a cabo la tarea de enseñar a Peña "todo lo que debe saber un caballero que vive en sus rentas(24)", por expreso deseo de su madre, de profesión carnicera, como sabemos.

Máximo se alegra en su nueva situación; es profesor particular de un joven que promete. Esta tarea es casi un experimento: "Era Manuel Peña de índole tan buena y de inteligencia tan despejada, que al punto comprendí que no me costaría gran trabajo quitarle sus malas mañas(27)". Y más adelante nos cuenta la estrategia que eligió para la ocasión:

*[...] no es verdadero maestro el que no se hace querer de sus alumnos, ni hay enseñanza posible sin la bendita amistad, que es el mejor conductor de ideas entre hombre y hombre.*

*Buen cuidado tuve al principio de no hablar a Manuel de estudios serios, y ni por casualidad le menté ninguna ciencia, ni menos filosófica, temeroso de que saliera escapado de mi despacho. Hablábamos de cosas comunes, de lo mismo que a él tanto le gustaba y yo había de combatir; obliguéle a que se explicase con espontaneidad, mostrándome las facetas todas de su pensamiento; y yo, al mismo tiempo, dando a tales asuntos su verdadero valor, procuraba presentarle el aspecto serio y trascendente que tienen todas las cosas humanas, por frívolas que parezcan(27)*

Esta extensa cita nos proporciona pistas para acercarnos a Máximo Manso.

-----  
(4) MONTESINOS, *op. cit.*, 35.

(5) GULLON, R., "La invención del personaje en *El amigo Manso*", *Insular*, 148 (1959), 1.

Está centrado, por entonces, casi exclusivamente en comprobar sus ideas sobre la eficiencia y utilidad de la educación. Pretende cambiar, mejorar a las personas, educándolas. Empieza con Peña, pero su afán le lleva a intentarlo con varios personajes más. De ahí que muchos críticos hayan considerado esta novela como obra pedagógica, y de ahí opiniones como la que sigue:

*Lo pedagógico en El amigo Manso no es nada adventicio o aleatorio; es ingrediente necesario. Esa educación que se desea impartir a los españoles, ciegos o deslumbrados, no la concibe ahora un ingeniero más o menos positivista, sino un metafísico, más atento a lo absoluto, al que perturban no sólo supersticiones y corruptelas, consecuencias, que no causas del mal; una educación básica bien orientada la haría desaparecer. Hay que educar radicalmente.<sup>6</sup>*

Es cierto que lo pedagógico es un “ingrediente necesario”, pero, al fin y al cabo, es uno más que contribuye a la conformación de un gran rompecabezas de ingredientes. No es justo pararse en lo pedagógico, entre otras cosas porque la educación no puede ser algo estático, sino que debe seguir el movimiento natural de las personas en sus vidas. El problema se complica cuando la crítica se afana en conseguir pruebas suficientes para demostrar o rechazar la comunión de ideales entre Máximo Manso y la filosofía krausista. Todo ello no nos lleva demasiado lejos, puesto que, en cualquier caso:

*Si Máximo Manso no fuera krausista, ello no invalidaría que sigamos pensando que ha asimilado ideas y modos de ser de la que fue la tendencia filosófica más selecta de su tiempo.<sup>7</sup>*

Si nos fijamos en lo que Máximo practica comprobaremos fácilmente que sus métodos y estrategias fallan casi desde el primer momento. Todos los personajes cercanos al protagonista se encariñan mucho con el profesor porque se les antoja un gran sabio manso dedicado a sus estudios, pero también capaz de entenderles, aconsejarles y cuidarles. Esta situación responde exactamente a la tesis mantenida por el filósofo, aquella en que asegura que lo primero que debe conseguir el maestro es hacerse “querer de sus alumnos”. Pero hay más, y es esa triste afirmación de Manso:

*Soy un profesor de fila que cumplo enseñando lo que me ha enseñado a mí(11)*

¿Qué queda de este intento que es, a la vez, evolución y estaticidad? El descontento de todos y la reafirmación de lo que son realmente cada uno de ellos. Así pues, encontramos a Manso, tras dos años y medio empeñado en dirigir el aprendizaje de Peña, descubriendo que esa fuerza redentora que adjudica a la educación no seduce en absoluto a su alumno. A Manolito se le atraganta el mundo de la reflexión:

-----  
(6) MONTESINOS, *Op. cit.*, 35.

(7) BLANCO AGUINAGA, C., “El amigo Manso: la educación pequeño-burguesa y el ciclo céntrico de la sociedad”, en *La Historia y el texto literario* (Madrid, 1978), p.26.

*le seducían las cuestiones palpitantes y positivas, manifestando hacia las especulativas repugnancia notoria. Esto lo vi más claro cuando quise enseñarle algo de Filosofía. Trabajo inútil. Mi buen Manolito bostezaba(45).*

Peña se va perfilando como hombre de acción, y ya nadie le va a parar incitándole a otro destino. Prefiere sumergirse en las “cuestiones palpitantes” y no teorizar sobre ellas. Con esto, ya advertimos que *“la trayectoria de Manolo Peña a partir de las lecciones de Máximo Manso es algo más que la de una modesta carrera ascendente hacia un simple y decente confort de clase media pasiva, lejos ya de la carnicería de sus padres”*<sup>8</sup>.

Otro hombre de acción va a ser nada menos que José María Manso, el hermano de Máximo: *“José María Manso, al igual que otros indianos de su tiempo, ha vuelto a España con una gran fortuna no sólo para quitarse de los problemas de una Cuba ya demasiado revuelta, sino para colocarse socialmente”*<sup>9</sup>. Su llegada a la gran capital nos la describe Manso:

*Una mañana recibí en la estación del Norte a José María con todo su cargamento, a saber: su mujer, sus tres niños, su suegra, su cuñada, con más un negrito como de catorce años, una mulatica y, por añadidura, dieciocho baúles facturados en gran y pequeña, catorce maletas de mano, once bultos menores, cuatro butacas. El reino animal estaba representado por un loro en su jaula, un sinsonte en otra, dos tomequines en ídem(54).*

José María y su “cargamento” desbaratan todos los planes de quietud y reflexión de Máximo. A pesar de todo, el filósofo no puede negarse a entregarse en cuerpo y alma a la ardua tarea de preparar el buen asentamiento de su hermano en Madrid: le buscará piso, le recomendará un partido político en consonancia con sus intereses, le encontrará un ama de cría para su hijo.

¿Qué quiere José María? “Mi hermano quiere consagrarse al país”(60), y responde Máximo:

*Al oír esto del país, díjele que debía empezar por conocer bien el sujeto de quien tan ardientemente se había enamorado, pues existe un país convencional, puramente hipotético, a quien se refieren todas nuestras campañas y todas nuestras retóricas políticas, entre cuya realidad sólo está en los temperamentos ávidos y en las cabezas ligeras de nuestras eminencias. Era necesario distinguir la patria apócrifa de la auténtica, buscando ésta en su realidad palpitante, para lo cual convenía, en mi sentir, hacer abstracción completa de los mil engaños que nos rodean, cerrar los oídos al bullicio de la Prensa y de la Tribuna, cerrar los ojos a todo este aparato decorativo y teatral y luego darse con alma y cuerpo a la reflexión asidua y a la tenaz observación (61-62).*

-----  
(8) BLANCO AGUINAGA, *op.cit.*, 33.

(9) *Ibid.*, 28.

José María Manso se aburre mucho con estas largas parrafadas de su hermano. Pero se le encienden las ideas cuando éste, el que hablaba de “reflexión asidua” y de “tenaz observación”, le recomienda el “partido más nuevo y fresquecito de todos(62)”. En su deseo de prestar algún servicio a los demás, Máximo se desordena a sí mismo. Hace y dice cosas incongruentes y contradictorias, como la que acabamos de apuntar; porque el “partido más nuevo y fresquecito de todos” forma parte de los “engaños que nos rodean”. Con todo esto, hasta el lector queda confundido, pues no sabemos si Manso recomienda tales cosas “por si acaso” o porque está realmente convencido de que es lo mejor que se puede hacer. Y es que:

*Siempre que se mueve entre generalidades y abstracciones, Manso se revela como pensador agudo y claro, sumamente articulado, por ello capaz de fórmulas de gran justeza.<sup>10</sup>*

Pero cuando pretende ir más allá de la pura elucubración, cuando pretende aplicarse en la acción, algo le falta y falla. Este hombre tan sensato busca la serenidad del retiro para aprehender mentalmente lo que le rodea; incluso de lo frívolo sabe encontrar el haz de seriedad. Sin embargo, y ya sin remedio, se está enterando de su “irresistible tendencia hacia lo burgués, hacia el ciclo ‘céntrico de la sociedad’, al tiempo que pretende mantener su decorosa independencia del medio que le rodea”<sup>11</sup>. Puede criticar a su hermano:

*José reproducía en su desenvolvimiento personal la serie de fenómenos que caracterizan a estas oligarquías eclécticas, producto de un estado de crisis intelectual y política que eslabona el mundo destruido con el que se está elaborando (96).*

Pero a Máximo se le desbaratan todos los proyectos; siempre encuentra indicios de que lo que vive está mal comprendido, mal proyectado, mal hecho. Y sin embargo, ha caído en la trampa; él, el idealista burgués no contaminado por el materialismo también burgués, empieza quejándose de lo que ve, mas sucumbe. Parece tener claro qué es lo que no quiere, pero nunca dice claramente lo que quiere. Poco a poco se va rindiendo: ya no vuelve a su anterior vida aparentemente sensata. Tampoco hace nada cuando se estampa contra un estado de cosas que, casi cruelmente, le muestra la manera en que se fortalece la burguesía restauradora. Se nos presenta, cada vez más a menudo, como una cadena de contradicciones; no sabe qué hacer, y se inventa excusas torpes:

*Yo empezaba a formarme una segunda rutina de vida, acomodándome al medio local y atmosférico; que es la ley que el mundo sea molde y no nuestra hechura(89).*

Así pues, el lector ve más claro a medida que la personalidad de

-----  
(10) MONTESINOS, *op.cit.*, 34.

(11) RODRIGUEZ PUERTOLAS, *art. cit.*, 59.

Máximo Manso se oscurece. Ya no es el mismo, ni el que creíamos que era, ni otro diferente:

*En cuanto "pensador" no pasa de ser un ecléctico que, dentro de sus amplios conocimientos, y entre abstracciones, representa, en verdad, un vulgar pragmatismo que se disfraza de "filosofía" con toques de romanticismo e idealismo. Es el positivismo la ideología dominante de la burguesía en el último cuarto de siglo, lo mismo en los países exportadores de capital y de ideas que en los países dependientes: inmersos en sus tópicos más vulgares viven los personajes de El amigo Manso, inclusive el buen catedrático.<sup>12</sup>*

"Su irresistible tendencia hacia lo burgués"<sup>13</sup> se abre paso a grandes zancadas. Primero encontramos a Máximo Manso haciendo un repaso de los personajes que acuden a las tertulias que organiza José María: se refiere a Sainz del Bardal, Ramón María Pez y Federico Cimarra en los siguientes términos:

*De esta clase de gentes está lleno Madrid; son su flor y su escoria, porque al mismo tiempo le alegran y le pudren. No busquemos nunca la compañía de estos hombres más que para un rato de solaz. Estudiémoslos de lejos, porque estos apestados tienen notorio poder de contagio, y es fácil que el observador demasiado atento se encuentre manchado de su gangrenoso cinismo cuando menos lo piense(75).*

Eso debió ser lo que le pasó a Máximo, que se embadurnó sin saber cómo de ese cinismo del que quería defenderse. Así se demuestra cuando Máximo acepta unirse al abuso de palabrería desplegado en la gran velada de la "Sociedad General para el Socorro de los Inválidos de la Industria"; como los demás, también Manso ha preparado un discurso:

*Su discurso es, como suyo, bien pensado, ceñido, preciso... y no gusta a nadie, aunque el orador se sienta satisfecho mientras lo va diciendo. En realidad, sólo a él no le disgusta.<sup>14</sup>*

A decir verdad, sí hay alguien que aprecia las palabras de Máximo y no es otro que Rupertito, el sirviente negro de José María. ¿Otra ironía de la vida?

Este criticar constante y, a un mismo tiempo, este ir quedándose que practica Manso, le va desenmascarando; ya no se le considerará el sabio bueno de la familia, sino el maniático un poco ido que pretende desbaratar los planes de ascenso y triunfo de los que están a su lado. Su hermano le dice:

*Eres, verdaderamente, una calamidad. Con ese genio nunca saldrás de tu pasito corto(93-94).*

-----  
(12) BLANCO AGUINAGA, *op. cit.*, 59.

(13) RODRIGUEZ PUERTOLAS, *art. cit.*, 59.

(14) MONTESINOS, *op. cit.*, 53



Su alumno le dice:

*La Filosofía me apesta [...] Usted no vive en el mundo (123,125).*  
Irene [su gran amor] sentencia contundente:

*Las maestras de escuela sabemos más que los metafísicos (292).*

El hombre-guía, el que se mostraba más sensato, se ve rechazado por aquellos que acudieron a él y que ya no lo harán más porque Manso se ha quedado rezagado en la carrera del materialismo burgués. Ya no les sirve; ni siquiera parece servirse a sí mismo.

El golpe final, el gran aldabonazo, se produce ante el resquebrajamiento de las esperanzas de Manso puestas en una posible relación afectiva con Irene. La relación cojea, y es que Irene quiere a otro: Manolito Peña. Esto ya rompe con todo, pues Máximo creyó haber hallado una mujer diferente mientras, poco a poco y sin otra posibilidad, se vio en la necesidad de reconocer que Irene se asemejaba peligrosamente a cualquier mujer de su época: sólo quiere casarse, vivir bien y un marido que la retire de su enojosa tarea de maestra. Irene, una vez descubiertas sus relaciones con Peña, se sincera con Máximo Manso:

*No, yo no tenía vocación para maestra, aunque otra cosa pareciese. Cuando habló usted con mi tía para que fuese yo a educar a la niñas de don José, acepté con gozo, no porque me gustara el oficio, sino por salir de esta cárcel tremenda, por perder de vista esto y respirar otra atmósfera. Allí descansé: estaba al menos tranquila: pero mi imaginación no descansaba(260).*

Esto aclara la petición que hiciera Irene a Manso cuando trabajaba en casa de José María: "Cuanto le agradecería que me hiciera una notita, un resumen, pues, en un papelito así..., de la Historia de España. ¿Creerá usted que me confunden los once Alfonsos y no los distingo bien? Todos me parecen que han hecho lo mismo(136)". A Manso, la idea de Irene le parece una extravagancia, pero veamos lo que dice:

*Vaya, vaya, que no es tan grande en ella el dominio de la razón; que no hay en su espíritu la fijeza que imaginé ni aquel desprecio de las frivolidades y caprichos que tanto me agradaba cuando en ella lo suponía. Pero lo extraño, es que no por perder a mis ojos alguna de las raras cualidades de que la creí dotada amengua la vivísima inclinación que siento hacia ella; al contrario... Parece que a medida que es menos perfecta es más mujer, y mientras más se altera y rebaja el ideal soñado, más la quiero y...(138)*

Irene es el único personaje que, aunque como los demás también es descubierta por Manso en sus recovecos, no se desploma ante el filósofo. Pero más bien parece que es Manso el que se resiste a que sus esperanzas en relación con Irene se desmoronen. Intenta, una y otra vez, no enterarse de cómo es Irene. Se entretiene emboscándose a sí mismo tras una serie de pensamientos tramposos, uno de los cuales

es considerar que Irene “es más mujer” por ser más simple. Además, es esta mujer, según Manso, la única persona que provoca interferencias en su filosofía:

*¡Contradicción extraña! Perfecta, la quise a la moda petrarquista, con fríos alientos sentimentales que habrían sido capaces de hacerme escribir sonetos. Imperfecta, la adoraba con nuevo y atropellado afecto, más fuerte que yo y que todas mis filosofías(267).*

Es sólo un espejismo; todo, también Irene, indica “el fracaso de la vida contemplativa ante los embates de la ‘vida activa’”.<sup>15</sup> Ya no puede esperar más a Irene; Máximo concluye:

*Era como todas. Los tiempos, la raza, el ambiente, no se desmentían en ella. Como si lo viera... desde que se casó [con Peña] no había vuelto a coger un libro(296).*

Con todo, Máximo Manso va a desaparecer, quedando en la mente de todos como un hombre “bueno”. Es casi un héroe cuando decide ayudar a que se celebre la boda entre Irene y Manolo Peña, aunque sigue enamorado de la joven. Familiares y amigos ven abiertos los caminos hacia sus respectivos destinos; el de Manso es regresar al punto de partida, porque ya sabe lo suficiente de todas esas cosas que le abruma. Por ello podemos entender ahora lo que significaba la no existencia de Manso:

*Si Máximo Manso declara que no existe, ello se debe a que no es, precisamente, sino la breve encarnación de una ideología necesaria para validar el avance de la sociedad restauracionista; un modelo vacío de contenido propio porque la realidad de la Restauración se encuentra, no en Máximo Manso, sino en el tejido de relaciones sociales, políticas y económicas que él, desde su medianía, contribuye a estructurar como un simple “profesor de fila” más.<sup>16</sup>*

Es evidente que si es el hombre sensato el que ve la vida como ajena y no como algo que hay que crear y transformar a un tiempo, ya no podemos esperar mucho de Manso. No sabe utilizar lo que le proporciona su capacidad de reflexión. Pensamiento y acción están desgajados. Manso no supo llevar una “vida sensata”, aunque parecía que quería intentarlo. No le salió bien, y Galdós le propuso que volviera a desaparecer porque tampoco a él le servía. Pues

*El hombre que lleva una vida sensata, plasma su propio mundo en un para-nosotros cambiándolo y transformándolo continuamente y cambiándose y transformándose continuamente a sí mismo. El individuo que vive siguiendo un sentido no es una sustancia cerrada, sino una*

.....  
(15) RODRIGUEZ PUERTOLAS, *art. cit.*, 58.

(16) BLANCO AGUINAGA, *op. cit.*, 28.

*sustancia en desarrollo que tiene en cuenta perennemente los nuevos conflictos del mundo -y [también] en éstos desarrolla -ilimitadamente- su personalidad.*<sup>17</sup>

No es tema de este trabajo especular sobre las entradas de opinión que hizo Galdós en su texto por boca de Manso u otros personajes. Lo realmente importante es que todo lo que se cuenta en *El amigo Manso* (desarrollado mediante un sofisticado sistema de contradicciones y de cotidianidades muy concretas) tuviera cabida en la mente de Galdós, y que vapulee a un lado y otro no sin cierto cariño. Además es interesante comprobar el hecho de que *“el que un personaje carezca de cualidades extraordinarias y le ocurran cosas vulgares, no significa en absoluto que no aparezca viviendo con la complejidad suficiente para atraer al lector hacia su problemática”*.<sup>18</sup>

Al final, el autor no se decide a dar una solución explícita, pero, bien mirado, por exclusión de las dos opciones que pululan por la novela, es necesario creer que una tercera solución se asomará algún día a la Historia. Supone esta obra, además, reconocer que se puede evolucionar hacia pensamientos y actitudes que no rompen con el pasado, sino que son la síntesis de lo pasado, de lo que está viniendo y de lo que llegará. Con esta obra literaria, Galdós demuestra, en cierto sentido, lo que dijo Camus:

*En este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ellas las aventuras. Crear es vivir dos veces.*<sup>19</sup>

-----  
(17) HELLER, A., *Sociología de la vida cotidiana* (Barcelona, 1977), p. 416. (18) BLANCO AGUINAGA, *op. cit.*, 21.

(18) BLANCO AGUINAGA, *op. cit.*, 21.

(19) CAMUS, A., *El mito de Sísifo* (Madrid, 1985), p. 126.

# La mirada descriptiva de Valle Inclán.

Manuel Alberca  
(Universidad de Málaga)





El presente trabajo trata de mostrar que tampoco la voz enunciativa del retrato, en su aparente neutralidad representativa, escapa a la influencia del estatuto narrativo que preside todo discurso de este tipo. En este caso, son los retratos de los personajes valleinclanes los que se manifiestan deudores de las diferentes modalidades narrativas, tal como han sido expuestas por la poética del relato de G. Genette. Para ello, abordamos la influencia del narrador (persona - foco, según la teoría genettiana), en la perspectivación del personaje retratado y la recomposición que las estructuras lingüísticas realizan del fraccionamiento corporal en la descripción prosopográfica.

Por otra parte, el régimen narrativo guarda una evidente correspondencia con los registros del discurso (estructuras lingüísticas del retrato), porque cada una de las posibles posiciones focalizadoras implica una valoración calificativa y una figuración tropológica del personaje.

En los retratos de Valle Inclán\*, la rigurosa focalización narrativa y los recursos discursivos se hermanan para armonizarlos y reordenarlos en la enumeración lineal que impone la naturaleza del signo lingüístico, al tiempo que ensayan una suerte de simulación imitadora del continuo corporal.

## 1. METAMORFOSIS DEL NARRADOR Y RETRATO VALLEINCLANESCO.

Como secuencia descriptiva, el retrato participa simultáneamente de los dos niveles en que se acostumbra analizar un enunciado narrativo, la historia y el

-----  
(\* Relación de novelas y relatos de Ramón del Valle Inclán utilizados en este artículo: *Obras escogidas*, I: La Corte de los Milagros, Flor de Santidad, Jardín Umbrío; Aguilar, Madrid 1.976<sup>5</sup>. *Obras escogidas*, II: Corte de Amor, La Guerra Carlista, Baza de Espadas, Fin de un revolucionario, La Media Noche, En la luz del día, Femeninas, Epitalamio; Aguilar, Madrid 1.976<sup>2</sup>. *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1.979. *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1.979. *Tirano Banderas*, Ed. de A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, Madrid 1.978. *Viva mi dueño*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1.976. *Publicaciones periodísticas de D. Ramón del Valle-Inclán anteriores de 1.895*, Ed. de W.L. Fichter, El Colegio de México, México 1.952.

discurso<sup>1</sup>. El retrato, en tanto que describe y caracteriza al personaje, participa de la historia, pero recibe un tratamiento desde el discurso, que focaliza y textualiza la visión que el lector va a crearse del personaje retratado. El relato, como enunciado, presupone un sujeto enunciativo, que, si bien oculto tras la figura del narrador, ha dejado sus huellas en el discurso en forma de objetividad o subjetividad, de participación o de distancia, con respecto al material de la historia.

Una de estas huellas signícas es la *persona narrativa*<sup>2</sup>, de la que se sirve el sujeto de la enunciativa para contar su relato. Así pues, el narrador, especie de sosias del autor o recurso técnico necesario del discurso narrativo<sup>3</sup>, mediatiza el conocimiento que el lector va a tener de todos los elementos del relato, incluida la imagen del personaje retratado.

Y junto a éste, superpuesta a él y en íntima relación, la *focalización* o perspectiva, que la crítica anglosajona bautizó con el nombre de "punto de vista"<sup>4</sup>. La focalización, concepto básico del discurso narrativo, alude a la posición moral o mental, incluso espacial, en que el narrador puede colocarse con relación a la materia del relato, según sea el conocimiento o distancia con respecto a la acción y los personajes y a la relación entre la cantidad de información que corresponde a uno y a los otros.

La combinación de narrador y focalización da como resultado una compleja y precisa red para el análisis narrativo, que no tendrían por separado ninguna de las

-----  
(1) La teoría del relato (narratología) retoma estas dos categorías lingüísticas de E. Benveniste y las aplica y desarrolla en el análisis de los textos narrativos. Una exposición rigurosa y explicativa de ambos conceptos se encuentra en TODOROV, T., "Las categorías del relato" *Análisis estructural del relato*. B's A's, Tiempo Contemporáneo, 1970. "En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido que evoca una cierta realidad, acontecimientos que han sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. (...) Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer." (p. 157).

(2) La persona narrativa no es una consecuencia mecánica derivada de elegir la 1ª o la 3ª persona gramatical, sino fruto de una actitud determinada con respecto a la historia: hacer contar la historia por uno de los personajes, que participa en ella; o por un narrador extraño a la historia (homodiegético/heterodiegético): GENETTE, G., *Figuras III*, París, Seuil, 1972, p. 252.

(3) SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985. "El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciativa (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es sosias o portavoz del sujeto de la enunciativa (el autor en cuanto locutor)" (p. 21).

(4) Genette subraya, como conclusión a una suerte de inventario de los estudios técnicos sobre el "punto de vista", que tal problema ha sido, de entre los que afectan a la técnica narrativa, el más estudiado desde finales del s. XIX; pero se lamenta de que todos los ensayos de clasificación que tiene base en él adolezcan de una confusión entre lo que el mismo Genette llama modo y voz, es decir, entre la cuestión de la perspectiva (¿quién ve?) y otra cuestión muy distinta, la identidad del sujeto de la enunciativa (¿quién habla?) Ob. cit., p. 203. Nosotros, distinguiendo ambas instancias, consideramos que el análisis en el foco narrativo del retrato exige una combinación de ambas. (V infra).

dos instancias. Ha sido G. Genette<sup>5</sup> el que ha elaborado el siguiente cuadro, al que hemos incorporado la distinción de la persona narrativa del mismo crítico:

PERSONA \ FOCALIZACION	HECHOS ANALIZADOS DESDE EL INTERIOR	HECHOS OBSERVADOS DESDE EL EXTERIOR
NARRADOR COMO PERSONAJE DE LA HISTORIA. (HOMODIEGESIS)	1) El héroe narra su historia. (autodiegesis)	2) Un testigo narra la historia del héroe.
NARRADOR AUSENTE COMO PERSONAJE DE LA HISTORIA (HETERODIEGESIS)	4) El narrador analista u omnisciente, narra la historia	3) El narrador narra desde el exterior de la historia

La relación entre la *persona* (categoría perteneciente a la voz) y la *focalización* o *perspectiva* (modo) da como resultado cuatro estatutos narrativos diferentes: 1) autodiegético-foco interno; 2) homodiegético-foco externo; (3) heterodiegético-foco externo; 4) heterodiegético-foco interno.

Dentro de la focalización interna, la que viene dada por los personajes, Genette distingue fija, variable y múltiple, según la narración se centralice en un personaje, pase de uno a otro o simultáneamente varios narren el mismo hecho.<sup>6</sup> Por parte, la focalización puede ser progresiva; comenzar externa y convertirse, más o menos ocasionalmente, en interna.<sup>7</sup>

Dejando aparte la necesaria simplificación que supone una sistematización de este tipo, la teoría de Genette encuentra una correspondencia básica en la obra narrativa de Valle para cada una de estas modalidades narrativas. Así la primera corresponde con bastante precisión al narrador de las *Sonatas*, en las que el Marqués de Bradomín es a un tiempo narrador y protagonista. Ejemplos de la segunda modalidad aparecen en numerosos relatos de *Jardín Umbrío*. Especialmente se adecua al modelo, el cuento "Mi hermana Antonia", donde un narrador adulto, testigo de la terrible historia de su hermana, intenta contar y comprender lo sucedido cuando era niño y no era capaz de explicarse lo que estaba viviendo:

*"Me pareció oír gritos en el interior de la casa, y no osé moverme, con la vaga impresión de que eran aquellos gritos algo que debía ignorar por ser niño".* (p. 465)

Por su forma, parte de la narrativa de Valle correspondía al tercer modelo: narrador heterodiegético-foco externo. Entrarían dentro de este tipo, las novelas de *La guerra carlista*, *El ruedo ibérico* y *Tirano Banderas*. Sin embargo, tanto esta última novela como las del ciclo esperpéntico del *Ruedo*, aunque no presentan aparentemen-

-----  
(5) Ob. cit., p. 204.

(6) *Ibidem*, p. 206-208.

(7) SEGRIF, C., *Ob. cit.*, p. 34.



te los rasgos habituales de la focalización omnisciente, corresponden a los resultados narrativos del cuarto modelo. En estas novelas, no hay introspección psicológica al estilo de las novelas decimonónicas, si acaso la omnisciencia del narrador opera de forma distinta: el poder del narrador es tal que ha desposeído a sus criaturas de caracterización psicológica; los ha reducido a una caracterización superficial y a una gestualidad mecanizada.<sup>8</sup>

En síntesis, esto supone que los retratos valleinclanescos se encuentran focalizados, de acuerdo con los cuatro modelos arriba reseñados: en las *Sonatas*, el narrador autodiegético-foco interno; en "Mi hermana Antonia", el narrador homodiegético-foco externo; en *La guerra carlista*, el narrador heterodiegético-foco externo; y en el "ciclo esperpéntico", el narrador heterodiegético-foco interno.

En correspondencia con el esquema de Genette, se puede establecer el siguiente del estatuto narrativo de Valle Inclán:

PERSONA \ FOCALIZACION	HECHOS ANALIZADOS DESDE EL INTERIOR (F. INTERNA)	HECHOS OBSERVADOS DESDE EL EXTERIOR (F. EXTERNA)
NARRADOR como personaje de la historia. (HOMODIEGESIS)	1) Narrador-Maqués de Bradomín, <i>Sonatas</i> . (AUTODIEGETICO)	2) Narrador-hermano de de "Mi hermana Antonia"
NARRADOR ausente como personaje de la historia. (HETERODIEGESIS)	4) Narrador de <i>El Ruedo Ibérico</i> , <i>Tirano Bandejas</i> .	3) Narrador de <i>La Guerra Carlista</i> .

Los cuatro modelos de narrador expuestos llevan consigo un enfoque particular de los retratos realizados. Cada uno de los tipos de narrador imponen a Valle una manera determinada de mirar a sus criaturas. En realidad, el propio Valle, como se sabe, no estuvo ajeno a estas preocupaciones teóricas sobre la perspectiva narrativa. En diferentes entrevistas, concedidas en la época de la elaboración grotesca o esperpéntica, habla de las tres maneras básicas en que un artista puede contemplar a sus personajes. De rodillas: es la manera de la idealización épica; de pie: el autor mira cara a cara a sus personajes como a iguales; desde arriba: el autor los mira como inferiores, como a muñecos que él mueve a su antojo.<sup>9</sup>

.....  
(8) La mayoría de los críticos que se han ocupado de la esperpenticización del personaje valleinclanescos han hecho insistencia en este aspecto. Por ejemplo, A.N. ZAHAREAS dice: "Stunted in physique, the puppet is a telling symbol of man's stuntedness of spirit, the absence of authentic being, the incongruity between what man is said to be and what in fact he is." "The grotesque and the 'esperpento'", *Ramón del Valle Inclán. An appraisal in his life and his works*, Nueva York, Las Américas, 1968, p. 83.

(9) DOUGHERTY, Dru., "Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias". Madrid, *Fundamentos/Espiral*, 1982, pp. 174-178.

## 1.1 HOMODIÉGESIS Y RETRATO EXPLICATIVO.

Cuando Valle adopta el narrador autodiegético, es decir, el narrador Marqués de Bradomín de las Sonatas, se impone una forma idealizante de mirar a sus personajes. El Marqués se contempla a sí mismo como a un mito, atravesado por una suave ironía, pero mito al fin. Es decir, realiza una cierta elevación narcisista, elevación que arrastra tras de sí también al resto de sus personajes, quedando estos mismos igualmente engrandecidos. La mayoría de los retratos realizados desde esta perspectiva están humanizados y embellecidos de la misma forma que el narrador se contempla a sí mismo.<sup>10</sup> En este contexto narrativo, todas las amantes, amigos y familiares del Marqués-narrador son retratados aprovechándose de esta focalización que permite al Marqués representarse a sí mismo viejo, pero no exento de dignidad y distinción: "... con los cabellos blancos, y las mejillas tristes, y la barba senatorial y augusta". (*Sonata de Otoño*, p. 22); o feo, pero admirable (nota previa de Valle coloca al inicio de *Sonata de Primavera*): "La princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia; tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello. Al verme, clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza. (...) Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Medicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens." (*Sonata de Primavera*, p. 12). Los personajes así retratados ganan en humanidad, gracias al distanciamiento temporal e irónico al que están sometidos.

Hay no obstante una excepción, un retrato que escapa a esta óptica irónica-humanizadora; es el del Rey D. Carlos, que el narrador presenta notablemente idealizado:

*"... la figura prócer del Señor (...) admirable de gallardía y nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona, parecían redomar una rica armadura cincelada por milanés orfebre, y una palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y Este es el último príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se presenta a los reyes en los viejos códices."* (*Sonata de Invierno*, p. 89).

El narrador homodiegético-foco externo (o narrador-personaje testigo de "Mi hermana Antonia") coincide con el narrador homodiegético de las *Sonatas* en la distancia temporal que ambos guarden con respecto a la materia narrada. La analepsis<sup>11</sup> preside el tratamiento temporal de las Memorias de Bradomín; tratamiento

-----  
(10) HINTERHÄUSER, en sendos artículos, "La rebelión de los dandies" y "Mujeres prerrafaelitas", estudia desde el punto de vista temático y de fuentes la mitificación y embellecimiento de los personajes de estos relatos. (*Fin de siglo: Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980).

(11) GENETTI, G., Ob. cit., ("toda evocación de un hecho anterior al punto en el que la historia se encuentra", p. 82).

temporal que se repite en el cuento de "Mi hermana Antonia". Es decir, los dos tipos de narrador se colocan temporalmente distantes de los hechos narrados. Esta distancia temporal permitiría establecer una diferencia con respecto a los dos tipos de narrador 3 y 4, que en Valle coinciden con una narración simultánea,<sup>12</sup> toda vez que el narrador heterodiegético procede al relato como si los hechos estuvieran desarrollándose en el presente y ante sus ojos. Esta focalización temporal da como resultado una narración mimética o escénica.

Ambos narradores contemplan el pasado desde el presente, y tratan de explicar o comprender de forma más o menos rigurosa lo que aconteció hace ya tiempo.<sup>13</sup> Mientras el narrador de las Sonatas sabe todo lo que ha acentecido y se permite retratar subjetiva y embellecedoramente a sus co-protagonistas; el narrador de *Mi hermana Antonia*, por el contrario, trata de comprender desde fuera los hechos, y de explicarse, a través del recuerdo físico que guarda de los personajes, su proceder en el pasado. En este sentido es notable, que en los retratos, no solo de "Mi hermana Antonia", sino de otros relatos focalizados por un narrador del mismo tipo 2, como "Mi bisabuelo", "Milón de Arnoya", "Un cabecilla", el narrador reconstruye, ayudado por el recuerdo, los rasgos físicos de los personajes, a los que se le quiere encontrar una significación subjetiva que sirva de explicación a los hechos acaecidos<sup>14</sup>:

*"Antonia tenía muchos años más que yo. (...) Murió siendo yo niño. ¡Pero cómo recuerdo su voz y su sonrisa y el hielo de su mano cuando me llevaba por las tardes a la catedral!... Sobre todo, recuerdo sus ojos y la llama luminosa trágica con que miraban a un estudiante que paseaba en el atrio..."* ("Mi hermana Antonia", *Jardín Umbrío*, p. 456).

*"Aquel estudiante a mí me daba miedo. Era alto y cenceño, con cara de muerto y ojos de tigre, unos ojos terribles bajo el entrecejo fino y duro. Para que fuese mayor su semejanza con los muertos, al andar le crujían los huesos de la rodilla."* ("Mi hermana Antonia", *Jardín Umbrío*, p. 456).

## 1.2 HETERODIÉGESIS Y RETRATO EXPRESIVO.

El narrador heterodiegético-foco externo considerado convencionalmente como el que introduce un mayor grado de objetividad en el relato, es el que corresponde, como ya se dijo, a las novelas de *La Guerra Carlista*. En estas novelas,

-----  
(12) "Relato en el presente contemporáneo de la acción", *Ibidem*, p. 229.

(13) Narrador y personaje son idénticos, son la misma persona, pero lógicamente entre el narrador (en el presente narrativo) y el personaje (en su juventud) existen desfases cronológica de los que el primero es consciente, desde el momento en que analiza y evalúa los hechos pasados desde su privilegiada posición presente.

(14) En nuestro trabajo, "El retrato en Valle Inclán: función narrativa y paradigmas descriptivos", *Homenaje al profesor R. Vela*, Málaga, Universidad, 1988, se analiza la importancia del retrato como proyección anticipadora de la actuación narrativa del personaje.

aunque se puedan presentar casos de retratos con rasgos idealizadores, como la abadesa, Isabel de Montenegro (*Los Cruzados de la Causa*, p. 119), o con rasgos deformados, como el sacristán Roquito Roque (*El resplandor de la hoguera*, p. 225); lo normal es que el narrador se limite a presentar a sus personajes y a desarrollar escénicamente las acciones de éstos para influir lo menos posible en los personajes y en su proyección narrativa:

*"Llevaba anteojos, tenía una calva luciente y dos rizos de plata sobre las orejas."* (*Los Cruzados de la Causa*, p. 106).

*"Con Minguñón entra un hombre pequeño, flaco y tuerto, a quien llamaban el Gírlle. Había sido soldado en la primera guerra carlista, y ahora, ya viejo, vivía a la sombra del convento. Era recadero, hotelano y cavaba la sepultura de las monjas."* (*Ibidem*, p. 143).

*"D. Reginaldo Arias era un hombre pequeño y calvo, con la nariz torcida y la mirada aviesa de usurero pleiteante y sagaz."* (*Los Gerifaltes de Antaño*, p. 267).

No obstante la focalización externa no es constante, como ya se habrá deducido de la filtración de subjetividad del último retrato, sino que esporádicamente sufre alteraciones o paralepsis<sup>15</sup>, produciéndose, en estos casos, puntuales enfoques internos por el narrador que no se resigna a contar sólo lo que ve:

*"No parecía que viese con los ojos, sino que las cosas se le representasen en el pensamiento, lívidos como los abogados en el fondo del mar"*. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 127);

*"D. Juan Manuel sentía una cólera justiciera y violenta, una exaltación del caballero andante. Soñaba con emular las glorias de su quinto abuelo"*. (*Ibidem*, p. 131.)

O incluso un riguroso foco interno, en forma de monólogo interno, si bien muy primario:

*"Se puso a pensar: Vuela muy alta, pero seguramente podré matarla de un tiro. Si la mato, será buena señal y embarcaremos los fusiles sin contratiempo... Si no lo mato... Si no lo mato..."* (*Ibidem*, p. 158).

Si se piensa que el retrato supone una detención de la narración<sup>16</sup> y una mayor presencia del narrador en el discurso; si, además, a esto se añade que los retratos de Valle tiene poco o nada de realista, pues son una elaboración subjetiva del

-----  
(15) GENETTE, G., *Figures III*, P. 213.

(16) GENETTE, G.: "Fronteras del relato", Análisis estructural del relato. *B<sup>2</sup>s A<sup>2</sup>s*, T. Contemporáneo. 1970. (pp. 198-202).

narrador, no sorprenderá que, en este grupo de novelas, sea, donde menos retratos aparezcan, y éstos sean, en realidad, meras presentaciones narrativas.

Como ya se ha visto, el narrador heterodiegético-foco interno corresponde al narrador valleinclanesco de *El Ruedo Ibérico*, con su particular posición omnisciente. La actitud de este narrador dota a los retratos de estas novelas de un marcado carácter antipsicológico, de una presencia mecanizada y caricaturesca. En puridad, el narrador no interviene sobre las acciones de sus personajes, pero sus retratos, aunque formalmente hechos desde una posición de objetividad, están manipulados de tal modo que estos personajes no son imágenes antropomórficas, sino, como en los retratos se repite, "fantoques", "peleles", "muñecos", "polichinelas", "marionetas"; es decir, la copia más degradada y fría, que se pueda dar de la imagen del hombre:

*"Dolorcitas Chamorro, en el sofá, secretaba con la francina Marquesa. La Chamorro, vejanzona, nariguda, con los ojos de verdulera, negros y enconados, era sangre ilustre de aquel famoso aguador camarillero y compadre del difunto Narizotas. (...) Hablaba con desgarró vivo y popular, rasgando la boca sin dientes. Tenía la cara arrugada, los ojos con retoque, y llevaba sobre la frente un peinado de rizos aplastados."* (*La Corte de los Milagros*, p. 41).

No obstante se pueden hacer dos matizaciones. Una, que los retratos de este tipo no pertenecen con exclusividad al llamado ciclo esperpéntico y se pueden encontrar muestras de éstos en las obras primerizas de Valle:

*"...Vese una diminuta figura moverse y gesticular como polichinela".* (*Femeninas*, p. 1337-1338). *"El duquesito (de Ordax) (...) un gesto cómico y exquisito de polichinela aristocrático"*. (*Corte de Amor*, p. 13); *"... con negro porro puntiagudo, que daba a toda la figura cierto aspecto de astrólogo grotesco"*. (*Sonata de Invierno*, p. 119); *"... un garabato grotesco"* (*El resplandor de la hoguera*, p. 225 y 224).

La segunda, que hay retratos y por tanto personajes, que escapan a esta focalización degradante. Es el caso de Zacarías, el cruzado, y su familia, de la novela *Tirano Banderas*,<sup>17</sup> y el de la familia real carlista que en el contexto esperpéntico del *Ruedo Ibérico* se libran casi totalmente de esta óptica<sup>18</sup>:

*"...Sus Altezas Reales D. Carlos y Doña Margarita. Don Carlos era un bello gigante mediterráneo, con sales en los ojos y barbas endrinas de pirata adriático. (...) Doña Margarita era rubia, menuda, la boca grande, los ojos alegres, el peinado en dos conchas, la frente casta, generosa la curva del seno..."* (*Viva mi dueño*, p. 236).

(17) TORRENTE BALLESTER, G., *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, p. 426.

(18) SCHIAVO, Leda, *Historia y novela en Valle Inclán*, Madrid, Castalia, 1980. *"Es un bello retablo familiar que se separa del conjunto esperpéntico y tiene la luminosidad de un libro de horas."* (p. 143) No estoy totalmente de acuerdo, pues aunque la intención del retrato real escapa a la esperpéntización, aparecen algunos rasgos que no son precisamente idealizadores, como "gigante", "pirata".

El cambio de focalización narrativa, de la 1 a la 4, se comprueba en la obra de Valle según ésta va desarrollándose en una dirección en la que tienden a prevalecer los modelos 3 y 4. Es este un proceso creativo en donde confluyen preocupaciones técnicas de renovación (narración escénica, personaje colectivo, predominio de la focalización esperpéntica, etc.) y nuevos planteamientos morales y temáticos, como acertadamente ha señalado E. Speratti Piñero<sup>19</sup>.

### 1.3 ANGULO DE MIRADA

Además de la focalización, el retrato se encuentra sometido a un determinado ángulo de visión, punto de mira elegido por el narrador para describir y retratar a su personaje. Si bien con algunas excepciones, se ha visto, que la focalización narrativa permanece prácticamente inalterable a lo largo de una novela o un cuento.

Semejante rigor preside lo que damos en llamar ángulo de mirada. Al narrador que construye un retrato no le está permitido nombrar o describir aquellos rasgos o detalles exteriores, bien porque no pueda verlos desde su posición, o porque cualquier obstáculo, cuerpo u objeto, lo oculte. (En contraposición, el narrador tiene licencia para retratar moral o psíquicamente a su personaje, precisamente en aquellos aspectos que menos se pueden ver). Tampoco le está permitido en el curso de un retrato o descripción cambiar de punto de mira sin justificarlo o indicarlo. De acuerdo con esto, si un personaje está situado en una posición que impide ser visto, o visto parcialmente, desde el ángulo descriptivo del narrador, éste renuncia a inventar o completar aquello que no puede ver.

En Valle, hay algunos retratos donde esto queda plenamente demostrado, presentando además valores particulares. Uno de ellos es los que el ángulo de vista inicial del narrador impide ver completamente el rostro de la niña Chole, cuyo desvelamiento progresivo, según le va siendo posible, alcanza una intensidad dramática:

*“El negro cabello catale suelto, el hipul jugaba sobre el clásico seno. Por desgracia, yo solamente podía verle el rostro aquellas raras veces que hacia mí lo tornaba (...) Pero a cambio de rostro, desquitábame en aquello que no alcanzaba a velar el rebocillo, admirando cómo se mecía la tornátil morbidez de los hombros y el contorno del cuello. (...) Entonces, al verla de frente, el corazón me dió un vuelco”.* (Sonata de Estío, p. 88-89).

Parecido caso presenta la descripción de Domiciano de la Gándara, que adorna de un pañuelo rojo y de un arete en la oreja es solamente visible para el narrador cuando éste gira la cabeza:

*“... y se toca con un jaranillo mambís, que al revirón descubre el rojo de un pañuelo y la oreja con arete.”* (Tirano Banderas, p. 86).

-----  
(19) De la “Sonata de Otoño” al esperpento. Aspectos del arte de Valle Inclán, Londres, Tamesis Books, 1968,

O este otro donde Luisa, la Malagueña, cuando descubre las piernas, deja ver el motivo de su adorno:

*"Se recogía la falda, enseñando el lazo de las ligas." (La Corte de los Milagros, p. 56).*

## 2. FIGURACIÓN DISCURSIVA Y REPRESENTACIÓN CORPORAL.

La percepción simultánea y completa que en la visión normal tenemos del cuerpo humano, (captado de semejante forma en la representación pictórica) encarna un problema prácticamente irresoluble al traducirse a la escritura. En ésta, la captación compleja y conjunta de un cuerpo ha de ser trasladada necesariamente al desarrollo lineal que impone la naturaleza del signo lingüístico y la continuidad sintáctica de la frase; y por muchas simulaciones que traten de suplir a la mirada humana sobre el físico del personaje, todo lo que la lengua intenta no es sino una manera bastante imperfecta de imitar a aquélla.

La linealidad del signo lingüístico y las limitaciones representativas del lenguaje obligan al discurso descriptivo a un fraccionamiento enumerativo de las diferentes partes del cuerpo. En el retrato literario, el continuo corporal queda reducido a un conjunto discontinuo de sus rasgos, que, ni siquiera en aquellos retratos ordenados según modelos naturales (cabeza-tronco-extremidades), consiguen remedar la representación del cuerpo humano que logra, p.e., la pintura.

Sin embargo, estas deficiencias mostrativas del lenguaje son superadas, o al menos parcialmente remediadas, a través de medios lingüísticos. La dispersión de orejas, manos, boca y pies, resulta reagrupada mediante recursos lingüísticos, como las correlaciones sintácticas, las comparaciones o los juegos de significantes, que pretenden reconstruir unitariamente la imagen descompuesta del cuerpo retratado. El discurso descriptivo, pues, trata de relacionar los diferentes rasgos físicos seleccionados, expresando que éstos mantienen entre sí (derivados de las estructuras lingüísticas), ciertas relaciones armónicas.

A esta finalidad armonizadora y reagrupadora de los recursos lingüísticos, hay que añadir que estos mismos son imposición, o al menos se muestran deudores, de las diferentes instancias narrativas, arriba expuestas. Así, cada una de las cuatro focalizaciones imponen y se revelan en el discurso mediante sus propias marcas lingüísticas, sus propios registros idiomáticos.

Dejando de lado las modalidades secundarias de discurso<sup>20</sup>, como son el discurso personal<sup>21</sup> ("embrayeurs", pronombres personales de 1ª y 2ª y los dectivos, con su presencia constante en los estatutos narrativos homodiegéticos, 1 y 2) y el discurso modalizante<sup>22</sup> (expresiones de duda y de desconocimiento, propias de la focalización externa, 2 y 3), las instancias narrativas valleinclanescas imponen, como

-----  
(20) REIS llama modalidades secundarias a aquellos tipos de discurso caracterizados por una reducida o nula implicación semántica, frente a las modalidades principales, que sí la tienen. (*Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, p. 297).

(21) *Ibidem*, p. 298.

(22) *Ibidem*, p. 297.

modalidades principales de discurso, los registros figurados<sup>23</sup> (correlaciones sintácticas, comparaciones, imágenes, antítesis) y los valorativos<sup>24</sup> (calificaciones de cualidades y defectos), como recursos destacados de la recomposición del fraccionamiento corporal.

Del arco que forman los cuatro tipos básicos de focalización, cada uno de ellos proyecta unos registros del discurso distintos, destacando en cada uno de los extremos, el modelo 1 y el 4, como ejemplos rigurosamente diferentes de discurso; y en medio de ambos los modelos 2 y 3, menos ricos en recursos figurados y valorativos en consonancia con la focalización externa empleada, de cuño más puramente descriptivo y objetivo. El modelo 1, con su perspectiva idealizadora, establece una recomposición analítica y armónica del cuerpo, en donde el personaje retratado es observado en su dimensión humana, si bien embellecida, según los intereses narrativos. El retrato de Concha, en *Sonata de Otoño*, es un buen ejemplo de equilibrio sintáctico y armonía comparativa embellecedora, según se verá más abajo.

En su extremo, el modelo 4, de focalización "esperpentizante", con registros idiomáticos propios, hace una recomposición caótica y descoyuntada del personaje, al quedar reducido a un simple garabato.

## 2.1 ARMONIZACIÓN RÍTMICA Y SINTÁCTICA

La organización sintáctica el retrato, reforzada mediante períodos simétricos, paralelismo, correlaciones, etc., se constituye como el recurso, más claro y distintivo, para armonizar la enumeración fragmentaria de elementos y atributos del personaje. Estos ordenamientos, al entrelazar formalmente rasgos diferentes del cuerpo retratado, cumplen la función de corregir la descomposición de rasgos, debido a la discontinuidad del lenguaje. Queda claro, pues, que es la lengua, y no el referente, la que pone orden a la descripción.

Excede a los límites de este trabajo determinar las diferencias entre la prosa modernista y la esperpéntica. Sin embargo, al afrontar el aspecto sintáctico, como armonizador del retrato, se manifiesta la influencia que la diferente focalización del narrador produce sobre la sintaxis. Bajo un mismo fondo de frases cortas, tendencia fuerte a la parataxis y ausencia muy notable de períodos hipotácticos, la prosa del modelo 1 se caracteriza por un predominio de períodos bimenbres coordinados, a veces trimembres, y por una tendencia a construir el fragmento del retrato analíticamente, explicitado mediante relativos y comparativos, tendiendo a crear, de esta manera, una base rítmica melódica<sup>25</sup>

Por el contrario, frente a esta tendencia al equilibrio propio de la prosa del primer Valle, la focalización "esperpéntica", si bien no radicalmente opuesta a aquélla, agudiza el carácter sintético e impresionista del discurso, que lejos de querer explicar o argumentar se conforma con destacar y contraponer rasgos. De este modo, el período sintáctico se llena de incisos, aposiciones, frases nominales, cadenas, yuxtapuestas de adjetivos, participios o gerundios, prótasis largísimas, frente a

-----  
(23) *Ibidem*, p. 299.

(24) *Ibidem*, p. 298-299.

(25) ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 268 y ss.



apódosis muy breves, y viceversa; todo ello da como consecuencia una sintaxis violentada y esperpentizada, al tiempo que un ritmo sincopado y antirrítmico.

El siguiente ejemplo sirve para caracterizar la sintaxis descriptiva de la focalización 1, el de Concha en *Sonata de Otoño*:

*“La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera, velando los ojos en los cuencos descarnados y violáceos, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno. El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas coronando su altar, los brazos, de una esbeltez delicada y frágil parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza”.* (*Sonata de Otoño*, p. 26).

Este ejemplo de sintaxis analítica estructura los retratos, a partir de períodos coordinados y yuxtapuestos, y en cada uno de éstos se describe un rasgo, calificado mediante una comparación, una frase de relativo, un adjetivo o un participio, que a su vez pueden introducir otros complementos. Los resultados son períodos equilibrados, que armonizan los aspectos retratados y los concretan descriptivamente, en correspondencia con un narrador homodiegético que desde el conocimiento y la perspectiva focalizadora pretende reconstruir reflexivamente un pasado nostálgico o misterioso.

En contraste con la suavidad y el equilibrio sintáctico, la descripción de la focalización esperpéntica adopta unas formas, en las que igualmente predomina el estilo paratáctico, pero aún más radicalizado, por la supresión de elementos relacionantes y la ausencia de desarrollo lógico de la frase: la armonización de los rasgos descritos surge paradójicamente del contraste y de la tensión. Por otra parte, el conjunto descriptivo se llena de recovecos; de desproporciones entre la prótasis y la apódosis; aposiciones, frases nominales, participios y gerundios sucediéndose sin un orden preestablecido, discordancia sintáctica y contraste significativo:

*“La Católica Majestad, vestida con una bata de ringorrangos flamencota, herpética, rubiales, encendidos los ojos de sueño, pintados los labios con las boqueras del chocolate, tenía esa expresión, un poco manflota, de las peponas de ocho cuartos.”* (*La Corte de los Milagros*, p. 260).

*“El Coronel Ceballos de la Escalera, brillante boja de servicios, continente marcial, bellas barbas de cobre, ojos saltones, incoherentes y desorbitados, era un bizarro militar, rígido y ordenancista, credo apostólico, maniáticas devociones, propósitos y plumas de orate calderaniano. Gentilhombre de la Real Cámara, tuvo alboratado el sentido, por amores de la Graciosa Majestad”.* (*Viva mi dueño*, p. 26).

*“Era la madona seca, ribia y cuaquera: Moño de batería, pañoleta de encaje, escurrida espetera, el aire pulcro de vieja protestante: una conciencia puritana que olía a jabón y fricciones.”* (*Baza de Espadas*, p. 676).

Algunos críticos han querido ver en la técnica del contraste un rasgo exclusivo del “esperpento”<sup>26</sup>, cuando en realidad, como ahora se verá constituye un recurso fundamental de la escritura de Valle, especialmente de los retratos; e incluso se podría decir con Zamora Vicente, que el contraste es un recurso del grotesco de todos los tiempos, si bien, el contraste no implica siempre lo grotesco.<sup>27</sup>

Son frecuentes los retratos que se articulan como un juego de sucesivos contrastes; dicho juego sirve ante todo para armonizar los rasgos del retrato, pero también para conseguir cierto dramatismo descriptivo. Un retrato como el de la madre del narrador de “Mi hermana Antonia” se constituye como un continuo de contrastes de colores (blanco/negro)<sup>28</sup>; de conceptos abstractos relativizados por algún rasgo concreto (la madre es bella, pero le faltan dos dedos en una mano); contraste entre el desvelamiento de una mano y la ocultamiento de la otra);

*“Mi madre era muy bella, blanca y rubia, siempre vestida de seda, con guante negro en una mano por la falta de dos dedos, y la otra, que era como una camelia, toda cubierta de sortijas. Esta fue siempre la que besamos nosotros y la mano con que ella nos acariciaba. La otra, la del guante negro, solía disimularla entre el pañolito de encaje, y sólo al santiguarse la mostraba entera, tan triste y tan sombría sobre la altura de su frente, sobre la rosa de su boca, sobre su seno de Madona Litta,”* (p. 460).

El contraste descriptivo se expresa mediante una construcción sintáctica que relativiza un aspecto antes mencionado:

*“Era un hombre joven, pero con los cabellos blancos”. (Sonata de Primavera, p. 23). “D. Salustino era un hermoso viejo (...) que aún conservaba joven la mirada...” (Viva mi dueño!, p. 15), o niega, para después describir: “... no era rubio ni melancólico como los pajes de las baladas, pero con los ojos negros y con los carillos picarescos melados por el sol...” (Sonata de Otoño, p. 28).*

El emparejamiento de rasgos diferentes, caracterizados con significaciones distintas y la contraposición de rasgos producen una estructura de contraste en el retrato:

*“Las cejas, muy negras, ponían un trazo de austera energía bajo la frente ancha, pulida calva de santo románico.” (Virano Banderas, p. 195); “Era alto y encorvado, con manos de obispo y rostro de jesuita,” (Jardín Umbrío, p. 439).*

(26) ALVAREZ SANCHEZ, C., *Sondco en “Luces de Bohemia”, primer esperpento de Valle Inclán*, Sevilla, Universidad, 1976. (p. 76).

(27) ZAMORA VICENTE, A., “La mezcla de elementos dispares que revela el grotesco artístico, el elemento renacentista así llamado...”, “Prólogo” a *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. (p. LX).

(28) HINTERHÄUSER ha estudiado el valor simbólico de la oposición entre los colores blanco y negro en los relatos modernistas de Valle Inclán. (Ob. cit., p. 108).

A veces, el contraste surge del encuentro de rasgos de elegancia y descuido en el vestuario del personaje:

*"D. Ole, la chistera de medio lado, las travillas sueltas, un rollo de papeles saliéndole por las faldetas del levitín..." (Viva mi dueño!, p. 199);*

Un mismo aspecto o personaje puede sugerir calificaciones contrapuestas y hasta excluyentes:

*"... y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes..." (Flor de Santidad, p. 352);*

*"Era un bigardote tenebrario, cobarde con los toros y bravucón en las tabernas". (Viva mi dueño!, p. 112).*

A veces el contraste entre dos rasgos físicos quedan sintetizados por una construcción sintáctica, en donde dejan de sentirse ya, hasta cierto punto, como contrarios:

*"Tenía una pierna de palo (...) y la calva y el perfil de César. El César de la pata de palo era un famoso picador de toros". (Sonata de Invierno, p. 126).*

Tendiendo un hilo de continuidad entre los dos tipos de sintaxis, la adjetivación de Valle, de raíz modernista, como elemento estructurante del retrato<sup>29</sup>. Son famosas las adjetivaciones triples, sonoras y contundentes, sin duda las más frecuentes; pero, también, las dobles, coordinadas o no, e incluso las cuádruples. Es este un rasgo que Valle aprende en sus inicios literarios y es común a otros escritores de la época como Azorín o Baroja. Mediante la adjetivación no sólo califica los rasgos descritos, sino que constituye rítmicamente el período:

*"... un viejo risueño y doctoral... con las arrugas blancas y bruñidas..." (Flor de Santidad, p. 368); "... una moza alta, flaca, renegrida, con el pelo fosco y los ojos ardientes..." (Jardín Umbrío, p. 508); "Era un viejo alto, seco, rasurado, con un levitón color tabaco y los ojos cubiertos por un gorro negro..." (Los Cruzados de la Causa, p. 112); "... un hombre pequeño, flaco y tuerto..." (Los Cruzados de la Causa, p. 143); "Una dama flaca, morena y bizca." (Los Gerifaltes de Antaño, p. 306); "Los dos zancudos, pecosos y ojiverdes..." (La Corte de los Milagros, p. 26).*

Y sobre esta base rítmica trimembre, Valle refuerza la armonía descriptiva, buscando sonoridades, homofonías, rimas, para dar más consistencia al retrato. Este juego de significantes resulta relevante en la triple adjetivación por los efectos

.....  
(29) E. GARCIA GIRON, "La azul sonrisa: disquisiciones sobre la adjetivación modernista", Lily LITVAK (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus/El escritor y la crítica, 1975, pp. 121-141.

cómicos y valorativos que genera, propios de un narrador que describe a sus personajes desde un foco aparentemente externo (rasgos físicos objetivos) y, sin embargo, quedan atravesados en su más profunda esencia por el uso intencional y sonoro de los calificativos:

*"La majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona..."* (La Corte, p. 22); *"El Marqués de Torre-Mellada, pintado, retocado, untuoso..."* (La Corte, p. 97); *"Toñete, rasurado, achulado, encopetado..."* (La Corte, p. 151); *"Era pequeña, flaca, arrugada..."* (La Corte, p. 257); *"D. Celestino Galindo, orondo, redondo, pedante..."* (Tirano Banderas, p. 19).

## 2.2 ANALOGÍA ARMONIZADORA

La comparación, y otros recursos afines para expresar analogía, como la imagen o la metáfora, son también elementos armonizadores del retrato, de la misma manera que la estructuración rítmico-sintáctica. Sin duda, es el de la comparación, un rasgo definitorio de la escritura valleinclinésca; recurso que resulta especialmente rentable en los retratos y en evolución paralela a las modificaciones sintácticas ante dichas.

El primero en destacar la riqueza metafórica de la prosa de Valle fue Ortega, en un comentario de 1904 a raíz de la publicación de *Sonata de Estío* (1903). En dicho comentario, Ortega adelanta lo que, a nuestro juicio, constituye la singularidad de la analogía valleinclinésca: la distancia abismal entre el objeto real y el término de la comparación:

*"El Sr. Valle Inclán cuaja sus párrafos de semejanzas y emplea casi exclusivamente imágenes unilaterales, es decir, imágenes que nacen, no de toda la idea, sino de sus lados o aristas. (...) Esta faena de unir ideas muy distantes por un hilo tenue no la ha aprendido de juro el Sr. Valle Inclán en los escritos castellanos: es arte extranjero, y en nuestra tierra son raros quienes tuvieron tales inspiraciones."*<sup>30</sup>

Esta distancia puede llegar a ser tan grande, que la línea analógica se sitúe en el límite, a punto de romperse o al menos, de desequilibrarse por la introducción de nuevos elementos, ampliando más y más la comparación:

*"Su túnica era azul y bordada de estrellas como el cielo de Arabia en las noches serenas, y el manto era rojo como el mar de Egipto..."* (Jardín Umbrío, p. 422);

-----  
(30) ORTEGA Y GASSET, J.: *"Sentido del preciosismo"*, en Zaharacas, A.N. (ed.) *D. Ramón del Valle Inclán*. (p. 54).

*"Era vieja, muy vieja, con el rostro desgastado como las medallas antiguas, y los ojos verdes, del verde maléfico que tienen las fuentes abandonadas donde se reúnen las birujas". (Jardín Umbrío, p. 443);*

*"El rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana." (La Corte, p. 24);*

*"El Barón de Benicarlés (...) un almibar de monja la sonrisa, un derretimiento de camastrón la mirada." (Tirano Banderas, p. 236);*

*"El General Cabrera -ojos de gato, cautela de zorro, falacias de seminarista, ruines propósitos de valenciano..." (Baza de Espadas, p. 673).*

Como hemos escrito en otro trabajo, a propósito de un escritor de profundas raíces vallecincianescas, a través de la comparación, el retrato *"va tomando una consistencia y corporeidad que sólo ésta podría darle. Las sucesivas comparaciones van creando una superficie tersa, dura, que abre el discurso, en su descentramiento, a un red de infinitas relaciones: realidad que se compara con gestos, animales, hechos culturales; cada vez más sorprendentes, un poco más distantes; las comparaciones, más atrevidas y prolongadas, produciendo un trasvase o alteración de los ejes comparativos."*<sup>31</sup>

Como señalábamos arriba, los procedimientos comparativos se manifiestan íntimamente relacionados a las estructuras sintácticas que lo sostienen. Sin pretender establecer una dependencia o preeminencia de la sintaxis sobre la semántica o viceversa, resulta evidente que, bajo el modelo narrativo 1, las comparaciones adoptan un carácter analítico. La introducción del "como", "parece", "recuerdan", etc., vienen a matizar o pormenorizar algún aspecto el retratado. Es el modelo comparativo predominante en el retrato de Concha, la amante del Marqués en *Sonata de Otoño*.

Por el contrario, cuando la sintaxis se hace más sintética y entrecortada y los puentes comparativos más usuales tienden a desaparecer, los procedimientos de analogía adoptan formas más cercanas a la metáfora pura, a la contracción sinestésica y a la imagen; en estos casos el modelo narrativo predominante es el 4:

*"Don Salustiano, bajo el palio de los recuerdos, tenía una sonrisa de epigrama latino." (Viva mi dueño, p. 15);*

*"La Marquesa Carolina era todo un lánguido y rubio desmayo..." (La Corte, p. 71);*

*"... un crítico, blanco, miope y pedante ponía cátedra con maullido histérico." (La Corte, p. 74);*

-----  
(31) ALBERCA SERRANO, M., *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid, Complutense, 1981. (p. 488).

*"La boca y los dientes alobados con fulvas inocencias de fiera."*  
(*La Corte*, p. 151);

En la comparación metafórica vienen a coincidir diversos elementos del retrato, que el estudio analítico nos ha impuesto separar artificialmente: paradigmas artísticos y literarios<sup>32</sup>, belleza y fealdad,<sup>33</sup> y como se acaba de ver, sintaxis. La comparación metafórica y demás formas afines son elementos insustituibles para la armonización y descripción del retrato. Esta constituye, sin duda, el mejor recurso de la lengua, para significar con cierta plasticidad el cuerpo humano, evitando, al tiempo, el uso de adjetivos abstractos.

Un caso particular dentro de la expresión de belleza son las comparaciones metafóricas con objetos artísticos:

*"Las dos niñas (...) parecían princesas infantiles pintadas por el tiziano en la vejez."* (*Sonata de Otoño*, p. 58);

*"Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Medicis, pintado, cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens."* (*Sonata de Primavera*, p. 12);

*"... aparece el abuelo (...) semejante a los santos de un antiguo retablo."* (*Flor de Santidad*, p. 368);

*"Era una belleza bronceada, exótica (...) cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con doble encanto sacerdotal y voluptuoso."* (*Sonata de Estío*, p. 88);

*"Tenía la barba de cobre y las pupilas verdes como dos esmeraldas..."* (*Jardín Umbrío*, p. 418).

A diferencia de la comparación embellecedora, en que el elemento metafórico es un simple connotador de belleza, desprovisto de cualquier validez referencial (en el ejemplo anterior, o bien la comparación es redundante (verdes como dos esmeraldas) o se trata de un dato ennoblecedor y valorativo de la hermosura de los ojos); en la comparación de degradación antiestética, por el contrario, los términos metafóricos conservan un claro valor referencial<sup>34</sup>. Así, "con pelo de erizo y cuello de toro" (*Tirano Banderas*, p. 21) junto a su intención connotativa de animalizar al personaje, el retrato conserva una clara función descriptiva. En la misma línea, se encuentran estos retratos:

-----  
(32) Artículo citado; ver nota 14.

(33) ALBERCA SERRANO, Manuel, "Los atributos del personaje: Para una poética del retrato en Valle Inclán", *Analecta Malacitana*, Málaga, 1988.

(34) VANNIER, B., *L'inscription du corps*, París, Klincksieck, 1972, p. 145.

*"Sus ojos enfoscados bajo las cejas, parecían dos alimañas montesas azoradas."* (Jardín Umbrío, p. 435);

*"... dormía con un ojo abierto, como las liebres."* (Los Genifaltes de Antaño, p. 263);

*"El señor Cánovas del Castillo (...) la expresión perruna"* (Baza de Espadas, p. 538);

*"El cuerpo mostraba la firme estructura del esqueleto, la fortaleza dramática del olivo y de la vid".* (Tirano Banderas, p. 195).

Especial interés tienen las comparaciones metafóricas encadenadas; es decir, a partir de una comparación o metáfora, el retrato genera toda una serie de metáforas y comparaciones que se escriben sobre la reiteración de la primera: En el citado retrato de Concha, amante otoñal del Marqués, buena parte de éste surge de la metáfora "florecer" que genera el resto del retrato: "El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar, y los brazos, de una esbeltez delicada y frágil, parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza". (Sonata de Otoño, p. 26).

Semejante procedimiento utiliza en el retrato progresivo de López de Ayala, si bien en éste la intención es claramente degradante. En el caso del dramaturgo, el retrato toma como punto de partida la expresión metafórica, con la que define por vez primera a éste: "Tenía el alarde barroco de gallo polainero." (La Corte, p. 43). A partir de aquí: "Adelardo López de Ayala abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas ¡Qué magnífico el arabesco de su lírico cacareo, arrastrando el ala!" (p. 71); "El cabezudo poeta dibujó su arabesco de gallo polainero." (p. 72); "El gallo polainero trazó la más pomposa de las ruedas." (p. 73); "D. Adelardo López de Ayala, tendido en el alón de gallo barroco, cacareó, encendida la cresta de retóricos galanteos." (p. 210). La exageración hiperbólica y la insistencia conduce en este caso al terreno de la caricatura a la acentuación de la ironía y a la pérdida del valor referencial en favor de la expresividad enunciativa del retrato.

# Félix Urabayen: La narrativa de un escritor navarro-toledano

Juan José Fernández Delgado







No somos los primeros en lamentar el hecho de que exista un gran número de escritores españoles que durante la década de los años veinte gozaron de renombre y prestigio literario y en la actualidad sean desconocidos, a pesar de que sus obras, en muchos casos, ofrezcan interés para el lector de hoy. Las causas de esta realidad, indudablemente, serán varias y complejas, pero, en numerosas ocasiones, hallan un común denominador: el hecho de haber pertenecido dichos escritores al bando perdedor en la guerra civil (1936-1939). Félix Urabayen es uno de ellos. En efecto: su producción literaria -novelas, estampas literarias publicadas en *El Sol* durante más de diez años y ensayos de diversa índole-, fue muy celebrada hasta el año mismo de 1936. Después, por la causa mencionada, se tendió sobre su nombre y su narrativa un prolongado silencio que dura, prácticamente, hasta nuestros días.

Nace Félix Urabayen en Ulzurrun (Navarra) en 1883. Por razones profesionales de su padre, llevó una infancia itinerante hasta que se establece la familia en Pamplona. Allí estudia las primeras letras y cursa los estudios de magisterio. En estos tiempos de formación intelectual, se despierta en nuestro escritor una enorme curiosidad por el mundo clásico, griego y latino, que se convertirá en interés constante por su mitología, filosofía y literatura; de ello dejará constancia a lo largo de toda su obra mediante abundantes citas, alusiones y comentarios. La veneración por nuestros clásicos se le inculcó también en esta época de formación: a estudiar estos autores y sus obras hubo de dedicar gran parte de su tiempo, por lo que los conoció en extensión y profundidad: El Arcipreste de Hita, López de Ayala, a quien moteja como el primer cacique de Castilla, Jorge Manrique, *La Celestina*, Garcilaso, la novela picaresca, Cervantes, Quevedo, Lope de Vega al que zahiere con saña y encono, etc., encuentran sugerencias, comentarios y digresiones en las estampas y novelas urabayenescas. De sus obras emite agudos y acertados juicios; algunos han cobrado actualidad bastantes años después. Otros, por sugerentes y atractivos no nos resultan menos aceptables, como la imposibilidad de explicarse el espíritu de las Coplas manriqueñas sin la estancia del poeta en Toledo, o el hecho de hacer coincidir el origen de la picaresca y de la mística en los umbrales de la decrepitud de la raza, aunque con distintos presupuestos. La novela picaresca, a su vez, le brinda la fórmula para analizar la moralidad de su contemporáneo: Urabayen concibe el inicio de la decadencia de la raza en los tiempos del Emperador, que ha ido en aumento, por atrofiamiento del individualismo, hasta llegar a nuestros días, por lo que el pícaro de entonces ha degenerado en el actual -"larva" le llama Urabayen-, sólo que éste esconde peores intenciones y se reviste de variados antifaces. En fin, nuestros clásicos le proporcionan

un rico legado en vocabulario y una sencillez sintáctica propia de nuestro dilatado Siglo de Oro. De este análisis de la sociedad actual, surge la constante comparación entre el ayer y el hoy que recorre toda su obra, y el carácter moralista con que impregna todas sus páginas.

Como maestro interino, ejerce en distintos pueblos navarros. En noviembre de 1911 se establece en Toledo, en donde permanece hasta el 22 de julio de 1936 como Catedrático en la Escuela Normal de Magisterio y como Director de la misma a partir de 1931, siempre empeñado en la reforma pedagógica, según corresponde a un hombre educado en los cánones de la Institución Libre de Enseñanza.

En Toledo, su vida, itinerante hasta entonces, se sedimenta, pues durante los veinticinco años de estancia en la ciudad del Tajo, salvo viajes esporádicos a Madrid por razones profesionales y un viaje urgente a París, así como dos cursos incompletos (1919-1921) en la Escuela Normal de Magisterio de Badajoz, apenas si abandona Toledo. Aquí conoce a Mercedes de Priede, hija del dueño del hotel Castilla, con la que se casa en 1914; y en Toledo nace para la literatura como novelista, estampita y ensayista. Recorre la ciudad hasta aprehender la esencia de la misma e íntima con los intelectuales toledanos: Marañón, Camarasa, Vegue Goldoni... En Toledo, asimismo, su alma quedará dividida en dos mitades equitativas entre esta mágica ciudad de adopción (Castilla entera) y su Navarra natal (toda Vasconia): a cada uno de estos espacios dedica una trilogía y numerosas estampas, de manera que su producción novelesca, acorde con esa duplicidad afectiva, se cifra, principalmente, en torno a estas dos realidades geográficas. En fin, Urabayen es ganado por la ciudad del Tajo como lo fue Marañón, Arredondo, Victorio Macho, el propio Mauricio Barrés y tantos otros. Durante estos años toledanos, pues, se produce una simbiosis cuasi mística entre el escritor y la ciudad, o equiparable a la que surge entre Unamuno y Salamanca, Gabriel Miró y Orihuela y numerosos ejemplos más que se pueden aducir.

Producto de su estancia en Toledo es la comprensión total de su morfología, de su síntesis histórica, de su lamentable estado presente y su proyección en el futuro, materializado todo ello en la exquisita y sugerente trilogía toledana en la que nos presenta tres concepciones distintas de la ciudad. Y en su proceso de interiorización en el alma de Toledo, comprende, igualmente, Urabayen que esa heterogeneidad morfológica produce múltiples sensaciones artísticas imposibles de ser apiñadas en una obra o en un cuadro; de aquí que los pintores, artistas y literatos cuando den con una de estas sensaciones crean haber conseguido el secreto de Toledo; mas, en realidad, han logrado plasmar una mínima parte del mismo, pues, el verdadero secreto toledano, afirma Urabayen, está en ser múltiple y variado e imposible de ser descifrado: ni al pintor candiota, a su pintor, le fue dado poseerlo en su totalidad. Estas tres interpretaciones de la ciudad de Toledo, (se trata de la ciudad "descubierta", la "vivida" y, por último, la "descada", a las cuales aludimos después), junto con la concepción de la ciudad como proyecto industrializable y esta imposibilidad de descifrar el enigma toledano, todo ello factible de ser simbolizado en una mujer, permite afirmar que Urabayen es el verdadero descubridor de Toledo para la literatura, como lo fueron los "del 98" de Castilla. Naturalmente, no pretendemos afirmar que sea el primer escritor en acercarse a Toledo: precedentes más o menos inmediatos encontramos en *Angel Guerra* de Galdós, *La Catedral* de Blasco Ibáñez, *La Voluntad* de Azorín y *Camino de perfección* de Baroja, sin necesidad

de acudir a una conferencia que pronunció Urabayen en Toledo en la que recoge todos los novelistas o ensayistas, tanto españoles como extranjeros, que en el siglo XIX hablaron de la ciudad. Son éstas, pues, obras conocidas por Urabayen, a las que parafrasea en ocasiones y tiene presentes. Pero son también novelas que no traspasan la corteza de la ciudad; no intentan una interpretación artística de Toledo. En ellas, la ciudad se presenta como mero soporte de la acción: como un exquisito museo arqueológico que en nada diferiría de cualquier otra ciudad vetusta española. Urabayen, por el contrario, penetra sobre esa corteza externa y encuentra a la bella y única Tolaitola, síntesis definitiva e irreplicable de variadas culturas y la erige en protagonista de sus novelas.

En Toledo: *Piedad* (1920), primera novela de la trilogía y también la primera que dio el autor a la estampa literaria, intuye que debajo de la corteza de la ciudad existe otra en la que se aúna lo esencial de las distintas razas, culturas y religiones que la habitaron: árabes, cristianos y judíos. Al final de la novela, después de un supremo esfuerzo intelectual que obliga al protagonista a regresar a su valle navarro, “descubre”, pues, a Toledo para la literatura. Se trata de una ciudad mortecina, pero factible de ser recuperada industrialmente mediante un injerto pirenaico. Al mismo tiempo comprende la disonancia que existe entre la ciudad histórico-artística y las fuerzas vivas que la habitan, problemática que trata en *Toledo la despojada* (1924): la sociedad esquilmada sin escrúpulo alguno a la rica y enjorada ciudad. Se trata de la ciudad “vívida” por el propio escritor. Por último, en *Don Amor volvió a Toledo* (1936) se sintetizan esas dos ideas: la del injerto y la del desfaleo artístico. A su vez, servirá de alegato contra el anteproyecto del Consejo de Obras Hidráulicas que pretendía desviar las aguas del Tajo en Bolarque, hacia la provincia de Almería. Urabayen propone otro, puesto que ése significaba el suicidio irreparable de Toledo: el desvío de las aguas del Tajo por la Vega toledana para hacerla fructífera, y aprovechar el caudal de las aguas mediante pantanos. En el plano novelístico, significa la plena interiorización del narrador en el alma de la ciudad y su total comprensión, una vez que pretende cambiar algo tan consustancial de la misma como es el curso del río. Es, por tanto, la Toledo “deseada” por Félix Urabayen, pero, al encontrar una férrea oposición en las fuerzas vivas toledanas, la ciudad quedará abandonada a su propio destino.

Para desarrollar esta novelística, Urabayen simboliza la ciudad “descubierta”, luego “despojada” y, por último, “deseada” en una hermosa mujer toledana que reúne todas las virtudes de la raza de Castilla. En efecto, aquella ciudad que palpita debajo de la corteza es materializada en Piedad, joven intelectual y de gusto exquisito, a la que todos los galantes toledanos desean, pero ninguno se atreve a acercarse a ella. Son los turistas que pasan por la corteza de la ciudad sin penetrar en ella. La Toledo maltratada por sus ciudadanos, en D<sup>a</sup> Luz Medina de Layos, la Diamantista, heredera de inmensas fortunas. Esta gran dama, caprichosa y deslumbrante por su hermosura, se entrega a todos; deja hacer con su persona según la voluntad y antojo de sus amantes. Se trata del enigma de Toledo que cada uno de los pintores, escritores y artistas que hasta ella se han aproximado creían encontrar. Cada uno se lleva para sí lo mejor que encuentra. La gozarán y la expoliarán, mas a ninguno le será dado cambiar su fuerte personalidad. Por último, Leocadia Meneses será síntesis de las anteriores: hermosa como ellas, caprichosa, dotada de una fuerte e indomable personalidad y cambiante en su semblante, según la hora del día y la estación del año, como la ciudad. Esta mujer tendrá tres amantes que representan las tres grandes

herencias de Toledo; las tres grandes civilizaciones que a lo largo de su historia intentaron adueñarse de ella: El primero, Serafín Garrido, de procedencia goda que por tonto y hortera será rechazado por Leocadia; el pintor Gaytán, toledano de origen judío, es el segundo. A veces no, otras sí comprende los caprichos de la mujer. Aburrido y desengañado se marcha de la ciudad con una tribu de gitanos, significando con ello el espíritu errante de su raza. El tercer amor también es pasajero. Se trata de un alfarero andaluz, de ascendencia árabe por tanto, que llega un día cualquiera a la parte de allá del puente de San Martín y decide levantar un horno para trabajar. Conoce a Leocadia, también bíblicamente, y pretende chantajear a Don Inocente Meneses, tío canónigo de la joven y, a su vez, representante de las fuerzas vivas de Toledo. Naturalmente no lo consigue.

Debemos interrumpir aquí la glosa de estos amores para señalar que el germen renovador es simbolizado en un hombre del Pirineo, fuerte y decidido, de corte nietzscheano, capaz de sacar a la ciudad de su postración secular. Para realizar en el plano novelístico esta renovación de la ciudad, Urabayen, como los místicos, acudirá al matrimonio entre ambos protagonistas. Así, en *Toledo: Piedad*, la protagonista se casará con Fermín Mendía, personaje que llega a Toledo con la intención de encontrar a "la bella durmiente". Y encontrará a Piedad.

El último amor de Leocadia, el verdadero, será el ingeniero Santafé, desprovisto de esta carga histórica que soportaban sus predecesores oponentes. El planea la reforma industrial de las márgenes del Tajo mediante el desvío de sus aguas por la puerta de Bisagra, lo que significaba la salvación de Toledo. De este amante concebirá Leocadia el fruto bíblico. Por tanto, se añan las posibilidades de poseer la ciudad y a la mujer que la simboliza. Mas, D. Inocente, impulsado por un falso amor a la ciudad, se opondrá con todas sus energías tanto al matrimonio como a la reforma, y consentirá que Leocadia, en una noche de delirio febril, se arroje por la ventana. Así pues, la conclusión urabayenesca es clara: Toledo no tiene salvación mientras siga gobernada por la intrasigencia más reaccionaria; además, nunca el individuo, aislado, será capaz de vencer el curso de la sociedad por torcido que éste sea. De aquí el fracaso de todos sus héroes que, desengañados de la vida ciudadana, regresan a los valles pirenaicos de los que un día partieron.

Como en esta trilogía no se logra ninguna de las dos ideas centrales propuestas por Urabayen -la del injerto revitalizador y la desaparición del despojo toledano, puesto que en la segunda novela deja vivo a la "larva" chamarilera y en *Don Amor volvió a Toledo* se continúan estos desfalcos- la hemos considerado en estudios precedentes como los "amores y fracasos" de Urabayen en Toledo. Por tanto, a modo de resumen, podemos afirmar que Urabayen se alza como cronista sin par de Toledo y su provincia, y que la interpretación que nos ofrece de la ciudad no encuentra precedentes en las páginas de nuestra literatura.

En 1919, quizá por su afán de conocer, pide ser trasladado a la Escuela Normal de Badajoz, ciudad en donde publica *Toledo: Piedad*. Además, su estancia en la ciudad pacense también dio su fruto literario, materializado en su segunda novela: *La última cigüeña* (1921) en la que insiste en la idea regeneracionista de *Toledo: Piedad*, trasladada a Badajoz. Nos encontramos con el joven pirenaico que acude a Extremadura en busca de la "hulla blanca", es decir, de saltos de agua que permitan levantar centrales eléctricas en las márgenes del Guadiana. Encuentra la misma oposición reaccionaria, pero también un salto que le permite construir una central

con todo lujo de detalles, por lo que el ingeniero hidráulico Huici, a quien dedica la novela, le agasajó con elogiosas palabras. Encuentra también a la joven extremeña portadora de los valores de su raza con la que se casa. Al dar a luz, mure la joven por lo que Juan Manuel Iturralde regresa derrotado al valle del Roncal. Extremadura, pues, queda entregada a su propia muerte por inacción. Hemos de destacar en esta novela, además, no sólo la facultad de Urabayen para hacerse tanto con lo genérico como con lo específico del ambiente extremeño; también su capacidad para sintetizar simbólicamente la idea novelística: Juan Manuel simboliza a una cigüeña extranjera que intenta anidar en tierras de Extremadura; mas las cigüeñas extremeñas se lo impiden, ejemplificado en las encarnizadas peleas de las cigüeñas blancas de la Serena y las negras de Tierra de Barros. Su regreso al Pirineo significa el fracaso de la última posibilidad para Extremadura de salir de su abandono tradicional; de su atraso moral y social en definitiva.

Muy distinto es el problema, si es que existe, tratado en la trilogía navarra. Estas novelas -*El barrio maldito* (1925), *Centauros del Pirineo* (1928) y *Bajo los robles navarros* (1965)-, se presentan, en efecto, como una continua evocación idílica de toda Vasconia, en las que no faltan, sin embargo, la nota de censura y reproche. Las dos primeras fueron traducidas al francés en 1928 y la tercera, publicada más de veinte años después de la muerte del escritor, apareció incompleta y manipulada. En esta trilogía nos presenta Urabayen la forma de vivir y de morir de la gente vasconavarra: las antiguas costumbres que aún perduran -el pastoreo, la almadía, "el tributo de las rumiantes doncellas", el ir "a vistas"; los odios atávicos y ancestrales absurdamente mantenidos hasta el momento de ser novelados por los habitantes de Arizeun (Valle del Baztán) contra los agotes, minoría étnica de origen desconocido y recluida en el barrio de Bozate; la rica variedad gastronómica, las fiestas de San Fermín por nadie loadas como por Urabayen y no olvidamos a Hemingway; la estampa de numerosos personajes amosos (Gayarre, Navarro, Iparraguirre), así como la de otros variopintos que probablemente conoció el propio Urabayen; las tres posibilidades de vivir que los valles navarros ofrecen a sus hombres: el contrabando, la iglesia y la emigración, los valles repletos de hayales y robles; los ríos, las montañas, las formidables tormentas; los blancos caseríos extendidos por las laderas, etc. La vida desintoxicada del egoísmo e hipocresía ciudadana y la muerte feliz y tranquila es lo que canta Félix Urabayen en esta deliciosa trilogía, que es, además, lo elegido por los protagonistas una vez que han fracasado en la ciudad y han comprendido la malévola condición del género humano. De este regreso y de la acerba crítica contra las "larvas" modernas, ha de deducirse el carácter moralizante de la narrativa de este escritor vasconavarro transplantado al llano. Es Urabayen, pues, un gran moralista, como lo fue Quevedo, Cadalso, Larra, Ganivet y Baroja.

La desigual visión que el autor nos ofrece de ambas regiones, se equilibra con las ochenta y cuatro estampas que les dedica en número desigual, exceptuando cuatro deliciosas en las que glosa las tierras mallorquinas y alguna más referidas a otros lugares ajenos a Toledo y Navarra. Estas estampas ajenas a esos dos espacios las titula "Estampas del camino" que no han de confundirse con las que componen el libro de igual título. Son descripciones de paisajes, de pueblos, ciudades y monumentos que surgen en su caminar constante; semblanzas de tipos populares, anécdotas polieromadas, salpicadas de historia menuda y chispeante que publicó entre 1925 y 1936 en el espacio que el diario madrileño *El Sol* destinaba a los famosos "folletones" y

constituyen lo más personal de su literatura. Estas estampas eran celebradísimas en la misma redacción del periódico, según nos confirmó su íntimo amigo Olarra Garmendía, y le proporcionaron fama y renombre nacional. La mayor parte de las mismas fueron recogidas de forma arbitraria por el propio Urabayen en varios volúmenes: *Por los senderos del mundo creyente* (1928) -majestuosa, honda y sentida es la descripción de las cinco naves de la Catedral de Toledo-, *Serenata lírica a la vieja ciudad* (1928) -exquisitas descripciones sobre diversos aspectos de Toledo y de los pueblos de la provincia- y *Estampas del camino* (1934), dedicadas a los pueblos de Toledo y de Vasconia. Sesenta están dedicadas a glosar y describir la región toledana por lo que se amplía la visión localista expuesta en la trilogía haciéndola regional. Con ellas, al mismo tiempo, se logra el equilibrio anímico y temático perseguido por el autor puesto que con las estampas navarras, Urabayen insiste en aspectos ya tratados en las novelas. A estos tres volúmenes de estampas, se ha de añadir uno más: *Los folletones en "El Sol" de Félix Urabayen*<sup>1</sup>, conjunto de veinticuatro estampas recopiladas por Miguel Urabayen, sobrino del escritor. Por último, *Vidas difícilmente ejemplares* (1928) es un compendio de biografías de personajes abigarrados y pintorescos unos e históricos otros, por los que Urabayen sintió verdadera admiración: El Greco e Iparraguirre, sobre todo.

Digamos ya que como ensayista, aparte de succulentos comentarios y digresiones sobre aspectos artísticos, de historia y literatura esparcidos por toda su narrativa, los cuales le confieren un matiz intelectual similar a la de Pérez de Ayala, dejó un amplio estudio sobre *Cómo han visto Toledo y su paisaje algunos escritores del siglo XIX*, y otros sobre crítica literaria. Este carácter ensayístico de la narrativa urabayenesca y ésta afición a la estampa, condicionan la estructura de sus novelas que adolecen de falta de cohesión interna, y aparecen como conjunto de cuadros escasamente hilvanados. Los personajes se presentan poco individualizados, en general, al erigirse en representantes de grupos o profesiones, pero bastantes tienen sello y trazas de poder ser grandes protagonistas de cualquier novela. Y la realidad novelada exige la constante e ineludible presencia del simbolismo. Así pues, al costumbrismo, realismo y débiles notas naturalistas consustanciales a su narrativa, añade una enorme carga simbólica que le hace no sólo diferenciarse de los escritores acogidos a esas corrientes literarias, así como de los noventayochistas, sino difícilmente clasificable en cualquiera de las corrientes múltiples que se sucedieron vertiginosamente en España durante el primer tercio de nuestro siglo. Es significativo a este respecto que, a pesar de la amistad que le unió con Ortega y Gasset, cuando el filósofo creó la *Revista de Occidente* donde encontraron su medio de expresión los que buscaban "la deshumanización del arte" con Benjamín Jarnés a la cabeza, Urabayen permaneciera fiel a las páginas de *El Sol*; ello corrobora la persistencia urabayenesca y lo poco dado que era el escritor, como otros que continuaron guardando fidelidad al periódico madrileño, a hacer concesiones que comprometiesen su independencia de criterio y sus gustos artísticos, alumbrados por la prosa de Cervantes y de Galdós. Esta independencia de criterio se refleja asimismo en la

-----  
(1) URABAYEN, Miguel, *Los folletones en "El Sol" de Félix Urabayen*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viena, 1983.

pertinaz defensa que hace del magisterio de Galdós cuando los vientos literarios iban por otros derroteros.

Por lo expuesto anteriormente de forma somera, es fácil adivinar que no son la imaginación y la fantasía cualidades relevantes de Félix Urabayen, aunque no falten en su narrativa. Su obra se inspira en los espacios en que vivió. Probablemente, a la altura de 1936, fecha en que aparece *Don Amor...*, su temática pueda parecer anquilosada o trasnochada por su tinte regeneracionista y en relación con la que se venía haciendo de mano de las vanguardias. Sin embargo, obedece a una toma de posición ética y social que en Urabayen fue constante y permanente que arranca con el krausismo: reforma social y espiritual de España. Además, si la expresión literaria de esta temática venía de lejos (Costa, Lucas Mallada, Macías Picavea, etc., y prolongada por Julio Senador), no menos cierto que los problemas consustanciales a la España rural seguían siendo los mismos. Esta constancia le llevó a tejer acerbadas críticas contra los “del 98”, una vez que a partir de 1905 abandonaron esos ímpetus reformistas, y contra los “del 18”, generación en la que él mismo se autoincluyó en un principio, una vez que la ideología de estos escritores, más ocupada en cuestiones estéticas, corría despreocupada el tema de “España como problema”, constante en la novelística de nuestro escritor.

De regreso a Toledo en 1921 ya no abandonaría la ciudad, excepto los viajes a Madrid exigidos por cuestiones relacionadas con la editorial Espasa-Calpe en donde se publicaron casi todas sus obras y con *El Sol*. Y en Madrid se pone en contacto con la bohemia intelectual, desprovista de empaque y dogmatismo: con la intelectualidad nocturna de los cafés y cenáculos (Lyon, D'ors, el Regina, Roma). Conoce a Valle-Inclán, a Antonio Machado, a Fernández Almagro que muy pronto descubrió la literatura de nuestro escritor y proponía a los jóvenes la lectura de la misma; a Ortega y Gasset e íntima con Azaña. Esta amistad, precisamente, le “obligó” a presentarse a las elecciones de febrero y abril de 1936, y a ocupar el cargo de Consejero de Cultura que el presidente le rogó que aceptara. Pero Urabayen no era un hombre político. Era, sí, un hombre de izquierdas que hubo de decidirse ante los grandes problemas del momento histórico que le tocó vivir y comprometido, desde su posición de intelectual, con la hora de la España de su presente: aliadófilo, rebelde contra la dictadura de Primo de Rivera, saludador entusiasta de la República como tantos intelectuales más, regeneracionista hasta el estallido de la guerra, puesto que los problemas cruciales de España seguían siendo los mismos, agravados por las circunstancias del momento, y entregado plenamente a su labor docente en su afán de formar buenos maestros que habrían de trabajar en una España rural, inculta y miserable, y a la reforma pedagógica. Igualmente, la significación última de sus Estampas viene dictada por esa preocupación pedagógica: suscitar el interés del alumno por el mundo circundante, sobre todo por la España rural de la que proceden. Es decir: educación ético-humana, según los presupuestos de Giner de los Ríos, más una honda educación estética como pregonaba Manuel Bartolomé Cossío. Realidad y Poesía.

De su contacto con Madrid, surge otra novela *Tras de trotera, santera* (1932), de claro tinte galdosiano, en la que narra los tiempos que precedieron a la proclamación de la República y el posterior triunfo de la misma. Esta novela, que viene a ser un aviso para Azaña, a quien está dedicada, para que no suceda en la realidad lo que en la novela ocurre, en la intención del autor habría de ser la primera de una trilogía que no logró concluir. Tenemos constancia, sin embargo, de la



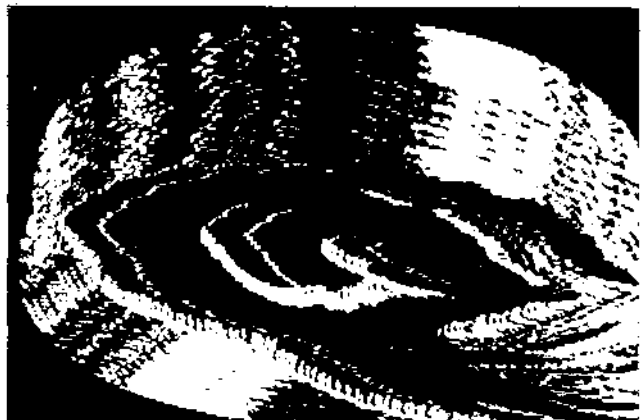
existencia de dos manuscritos de la segunda, *Como en los cuentos de hadas*, en la que novelaba los tiempos republicanos y daba cuenta del Madrid literario y bohemio que conoció el autor. Una novela muy similar con *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala. A novelar los tiempos de la guerra civil, se ceñiría la tercera de la trilogía que planeaba en Pedreguer (Alicante).

Al estallar la contienda, hubo de trasladarse a Madrid en donde encuentra refugio en la embajada de Méjico cuyo representante le ofreció una cátedra en una universidad de su país. Sin embargo, Urabayen, aun animado por Menéndez Pidal, su gran amigo Marañón y el alcalde de Madrid, Pedro Rico, la rechaza obstinado en no abandonar España. A principios de 1937, es destinado a Alicante; allí ejerce hasta que lo permiten las circunstancias. Regresa a Madrid unos días después de terminar la guerra e, inexplicablemente, es detenido y encarcelado hasta noviembre de 1940. Allí comparte celda con Miguel Hernández y Buero Vallejo. En Pamplona pasa los dos últimos años de su vida y termina su postrera obra, *Bajo los robles navarros*, que ya no verá publicada. Regresa a Madrid a mediados de diciembre en donde muere el 8 de febrero de 1943 mientras leía *La conquista de la felicidad* de Bertand Russell.

Para terminar esta sucinta presentación del escritor y su obra, bástenos señalar que, si no podemos afirmar que Urabayen sea un gran "constructor" de novelas, nos asisten razones suficientes para asegurar que Félix Urabayen se alza como prosista delicado y ameno, en cuyas narraciones se conjugan lo real y lo simbólico, lo cotidiano documentado y la fantasía más apasionante, la crítica implacable y la indulgencia irónica, a la par que se revela como paisajista primoroso y hondamente lírico. Con todo ello logra un estilo "cuidadísimo", cuya base de sustentación es la ironía, desde la que se eleva a pasajes de encumbrada retórica o se ciñe a otros de máxima sencillez, expresado en una sintaxis y con un vocabulario de sabor clásico. Asimismo, con esta ironía y la vena humorística desplegada por su obra, Urabayen se aleja de sus personajes a los que degrada, al tiempo que Valle-Inclán, desde cualquiera de las fórmulas de la esperpentización, o de lo narrado para simular que no concede seriedad a nada; sin embargo, debajo se desliza la censura y una gran dosis de moralidad. Por todo ello, Félix Urabayen merece, desde cualquier perspectiva, ser rescatado del inmerecido olvido en que se encuentra. Además, sin él y sin otros muchos escritores, ya más injustificadamente relegados al silencio, las páginas de nuestra literatura quedarán siempre incompletas.

# De l'Epistolari de Vicente Aleixandre

per Miquel Pons





Al meu article "Visita a Vicente Aleixandre" vaig contar com va començar l'amistat amb el poeta testimoniada per aquesta minsa però íntima correspondència. Fou un capvespre de tardor inoblidable. Amb Vicente Aleixandre tocàrem varietat de temes referits molt concretament a la poesia que feien Blai Bonet, Miquel Angel Riera i de la seva pròpia poesia i la particularíssima estimació que professava a *Sombra del paraíso* i a *Historia del corazón* i com gaudia de l'apreci que es tributava a Espanya i a fora d'Espanya als seus llibres de poemes. A la vegada, Vicente Aleixandre en manifestà que havia après molt sobre la seva poesia per mitjà de l'obra de Carlos Bousoño, "La poesia de Vicente Aleixandre". Fou una confessió molt sincera. També parlàrem de "Papeles de Son Armadans", que dirigia Camilo José Cela i que llavors estava a la plena i ara s'ha de considerar entre les revistes importants d'aquell moment.

Abans d'aquesta tarda d'octubre del 1956, havia tengut ocasió de veure sovint Vicente Aleixandre passar per davant la residència de Loma, 5, on jo estava, camí de la seva casa de Velintonia, 3, en el mateix Parque Metropolitano. Però on havia coincidit amb el poeta fou a les classes per a estrangers que a la Facultat de Filosofia i Lletres, a Madrid, explicava Carlos Bousoño. A més dels estrangers erem uns pocs que hi assistíem, uns pocs interessats pels símbols a la poesia. Era el moment d'eufòria de l'Estilística segons Dámaso Alonso i Carlos Bousoño. Els estudis de "Poesia española" i "Poetas españoles contemporáneos" de Dámaso Alonso, i "Seis calas en la expresión literaria española" del mateix Dámaso Alonso i Carlos Bousoño, eren els llibres obligats per a nosaltres, estudiants de lletres. De totes maneres, fou a partir de la tarda d'octubre, que arrelà l'amistat amb el poeta, molt abans de ser Nòbel-77.

De l'amistat com la meva supòs que el poeta en devia tenir moltes. Però, fos com fos, la present correspondència, minsa i íntima, en dóna testimoniança.

## I

Madrid, 12-XI-56.

*Amigo Miguel Pons: Muchas gracias por su carta, y enhorabuena por su brillante licenciatura. Estaría muy bien que su tesis se convirtiera en libro, y espero que se animará Vd. a que así sea, algún día.<sup>1</sup>*

*Yo también guardo un grato recuerdo de su visita. Ahora le envidio a Vd. en esa Mallorca, tantas veces residencia de mi sueño, cuando no de mi realidad.*

*Avisaré a nuestro amigo Blai. El 22 salgo para Barcelona, en avión, y allá pasaré cuatro días. Ya le dije que uno de mis mayores gustos en este viaje es ver a Blai, con quien no he estado personalmente nunca. Después de mi conferencia allá dejo tres días para mis amigos. Si Vd. le escribe avísele de mi llegada el 22 y que me hospedaré en el Avenida Palace.<sup>2</sup>*

*Me alegra lo que me cuenta de Riera. Cuando le vea déle muchos saludos de parte mía. Aver si algún día viene a la Península, de viaje.<sup>3</sup>*

*Me agradará mucho ver ese artículo con el recuerdo de su visita a Velintonia. No olvide mandármelo cuando aparezca.*

*Estamos lejos, pero ya sabe Vd. que somos amigos. Le mando un abrazo a través de nuestro Mediterráneo.*

Vicente Aleixandre.

*Escrita ésta, recibo carta de Blai. Yo puedo ya avisarle de mi viaje, y no es preciso lo haga Vd.*

## II

Madrid, 17-12-56

*Mi querido Miguel Pons:*

*Acabo de recibir su carta y artículo. Precioso, ese recuerdo de su*

-----

(1).- (1) Pel mes d'octubre del 1956 vaig presentar la tesi de llicenciatura, a la Facultat de Filosofia i Lletres, a Madrid, a un tribunal integrat per Dámaso Alonso, Rafael Lapesa i Joaquín de Entrambasaguas, que era el director. La tesi de llicenciatura versava sobre *El sentimiento del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Del seu contingut em parlarem amb Vicente Aleixandre i es va mostrar molt interessat.

(2) Entre Blai Bonet i Vicente Aleixandre existia una amistat per correspondència perquè mai no s'havien vist. Blai Bonet li havia dedicat el poema "Ascensió 1954. Carta a Vicente Aleixandre", de *Comèdia*, 1960.

(3) Vicente Aleixandre fa referència a Miquel Àngel Riera, del qual el poeta de Velintonia concixia alguns poemes en castellà i el considerava "muy buen poeta" i d'una manera especial el considerava "mejor poeta de poemas cortos".

Per aquell temps Blai Bonet vivia a Barcelona.

La carta fou enviada des de Velintonia, 3, (Parque Metropolitano) Madrid, a l'adreça San José, 1, l'Alqueria Blanca. Mallorca.

*visita. Me gusta no sólo por su sorprendente fidelidad, sino por la vivificación que acierta Vd. a dar a la cálida evocación de aquella hora buena de nuestra charla. Con cariño y arte ha logrado Vd. una página viva, con algo de semblanza en el recuerdo resucitado.*

*Muchas gracias por ella y por tantas cosas buenas que allí dice Vd. ¡Hasta me sorprende la retención fotográfica de sus ojos para todo el ámbito que le rodeó!*

*Conservaré su artículo como una página bella y un gratisimo recuerdo suyo y nuestro!<sup>4</sup>*

*Ya sabe lo que me agradará verle otra vez por Velintonia, en el primer viaje suyo a su Castilla.*

*Vi a Blai en Barcelona y pasé con él un rato buenísimo. ¡Qué humano y verdadero suena el ser de Blai frente a frente! Me traje al Blai que esperaba.*

*Por cierto, he perdido sus señas. ¿Quiere Vd. ponerme una postal y repetirme la dirección de Blai en Barcelona?. Soy una calamidad. Gracias.*

*Le abraza con todo afecto su amigo.*

*Vicente Aleixandre.*

### III

*Madrid, 19-12-56.*

*Mi querido Pons:*

*Hace un par de días le escribí y me queda la duda de si puse la calle de Vd. en el sobre. Espero que sí, pero por si acaso ahí va esta postal. No quisiera que Vd. se quedara sin saber cuánto me ha gustado, y cuanto se lo he agradecido, el artículo recuerdo de su visita a Velintonia. Mi carta la tendrá Vd., pero no sobran en todo caso estas líneas, y lo que abunda no daña. Gracias mil, y felicidades en estas Pascuas y Año Nuevo.*

*Vicente Aleixandre.*

-----  
(II).- (4) L'article que menciona el poeta és "Visita a Vicente Aleixandre", aparegut a *Diari de Mallorca*, 9-XII-1956 i on es recordava la visita a la casa del poeta quan la tardor daurava les fulles de tot el Parque Metropolitano i, concretament, del jardí de Velintonia, 3. Era la tarda i Aleixandre em parlava des del seu lloc de repòs quotidià. Tocàrem molts de temes com és ara "Papeles de Son Armadans" i el seu director Camilo José Cela, la poesia de Blai Bonet, de Miquel Angel Riera, la meua tesi de llicenciatura, de Mallorca, de Castella,... La carta fou enviada de Velintonia, 3, (Parque Metropolitano) Madrid a San José, 1, Alqueria Blanca, Mallorca.

(III).- Es una tarja postal, habitual de Correos, amb l'escut nacional. Va dirigida a San José, 1, Alqueria Blanca, Mallorca.

## IV

Madrid, 28-3-57

*Querido Miguel Pons: Muy bello su artículo y muy justo: evocador del vivir y del caminar machadiano. Escrito además con excelente pluma. Me alegro de que me lo haya Vd. mandado y siempre me gustará leer lo que publique.<sup>5</sup>*

*Le veo a Vd. en un pueblo de grato recuerdo para mí, y en su quebacer que a Vd. le agrada. Sólo estuve un rato en Manacor, pero lo recuerdo con gusto. Salude Vd. a mi amigo Miguel Angel Riera, con quien supongo se verá Vd. continuamente.<sup>6</sup>*

*No me atrevo a que mande Vd. el discurso académico, ni aún certificado: sé de algún caso en que ha habido extravío, y no habrá modo de recuperar la pérdida, pues está agotado. No faltará ocasión en que algún viajero, un amigo, pueda traerlo. O quien sabe si Vd. o yo nos moveremos y podremos encontrarnos. Guárdelo que el tiempo pasa y cuando menos lo piense estará dedicado.<sup>7</sup>*

*En fin, sabe que le recuerdo con toda simpatía y amistad, Anímese de vez en cuando a algún artículo, como el que me manda. Su amigo muy de veras*

Vicente Aleixandre.

*No me extraña que el artículo sobre mí haya gustado mucho. Es precioso y estaba lleno de vida.*

(IV).- (5) Sens dubte que l'article que menciona Aleixandre és "Los Caminos de Antonio Machado", *Diario de Mallorca*, 7-III-1957.

(6) La carta m'arribà a Hotel Muntaner, Rosselló, 22, Manacor, on jo residia quan era professor del Col·legi Municipal de Ramon Llull, conegut per sa Torre de ses Puntcs. Aleixandre recordava a Miquel Angel Riera, nadiu d'aquella Ciutat i bon amic meu.

(7) Em feia goig tenir dedicat *Vida del poeta: el amor y la poesia. Discurso leído ante la Real Academia Española el día 22 de enero de 1950 en su recepción pública por el Excmo Sr. D. Vicente Aleixandre y contestación del Excmo. Sr. D. Dámaso Alonso*, després que havia armat d'aldarull intel·lectual la seva elecció acadèmica. La constestació de Dámaso Alonso està a *Poesía españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid.

## V

*Miraflores de la Sierra, 30-8-57*

*Mi querido Miguel Pons:*

*Su boda se habrá celebrado y yo desde aquí con mucho gusto le envío mi felicitación muy verdadera, y mi deseo de que en su nuevo estado su dicha sea continua y la vida grata y buena para los dos.*

*Salude Vd. de mi parte a la que ya es su esposa y en el fausto acontecimiento reciba un abrazo de su amigo.*

*Vicente Aleixandre.*

## VI

*Muchas felicidades en Navidad y Año Nuevo y enhorabuena por el nacimiento de María del Mar.*

*(1958)*

## VII

*Mi querido Pons: Me alegran su carta y noticias y me agrada este artículo suyo, memoria de un aniversario muy sonado por la bondad de los amigos. Su texto de usted me gusta y se lo agradezco de corazón. Lo voy a conservar como recuerdo suyo.<sup>8</sup>*

-----  
(V).-Fou enviada a San José, l'Alqueria Blanca. Mallorca i arribà com obsequi de noccs.

(VI).-Desembre, 1958. Una simple tarja de visita amb el nom Vicente Aleixandre i el testimoni de la seva puntual cordialitat.

(VII).- (8) En l'escaïncega del seixanta aniversari de Vicente Aleixandre i Dámaso Alonso, vaig escriure l'article "Un profesor y un amigo cumplieron sesenta años", *Diario de Mallorca*, 6-VI-1959. Aleixandre es refereix a l'article esmentat. *Camilo José Cela*, en el núm. XXXII-III, Nov. Dic. de 1958, de "Papeles de Son Armadans" escriu "Loa de los jóvenes sesentones y llanto por el poeta muerto en flor". A la Bibliografía de Vicente Aleixandre incorpora el meu article "Visita a Vicente Aleixandre".



*Sentí no verle en Formentor, aunque no siendo poeta no había grandes esperanzas de tenerle allí. La isla estuvo abundantemente representada por sus poetas. Yo no pude disfrutar como deseaba: contraí una doble sordera que me incapacitó y en buena parte me aisló, pese a verme continuamente rodeado de tan buenos amigos. Al regresar me puse peor y he pasado un mes enfermo. Aún no estoy bien, aunque mejorado de los oídos; pero la infección respiratoria todavía no pasó del todo.<sup>9</sup>*

*Conservaré los recortes que me envía tan cariñosamente. Ya he escrito un poema a Formentor y se lo he mandado a Cela para el florilegio formentoriano.<sup>10</sup>*

*Maravilloso me pareció toda aquella naturaleza. ¡Qué no hubieran sido para mí esos días si hubiese estado normal!*

*Un abrazo a Blai, si está ahí y otro para Vd. de su amigo.*

*Vicente Aleixandre.*

## VIII

*Muchas gracias, mi querido Miguel Pons por estas "Cala de Santanyi".<sup>11</sup> Son un bello regalo estas evocaciones que he leído con mucho gusto. Le recuerdo con afecto siempre. Su amigo.*

*Vicente Aleixandre.*

*Madrid 11-5-62.*

-----  
(9) Pel fet de no ser poeta -el nom de poeta el reserva molt pocs- no vaig assistir a les *Conversaciones poéticas de Formentor*, 18 al 25 de mayo de 1959.

(10) El poema es titula *Formentor* (Carta a Camilo José Cela) i s'inclou al *Poemario de Formentor*, publicat juntament amb la col·laboració d'altres vint-i-dos poetes a "Papeles de Son Armadans", núm. LVII bis, desembre 1960.

La carta fou enviada a General Mola, 21, 2º, Felanitx.

(VIII).-Una tarja alemanya amb la reproducció de *Fischerboote in der Lacune* de Anton Lamprecht.

(11) "Calas de Santanyi" correspon a un recull d'articles publicats en el "Santanyi". Porta un pròleg de Bernat Vidal i Tomàs i la il·lustració de Pau L. Fornés.

La postal fou adreçada a General Mola, 21, Felanitx.

## IX

*Que esta vieja postal de 1900 le lleve mis deseos de felicidad, más  
mis gracias por su bella evocación machadiana en Segovia y su dedica-  
toria.<sup>12</sup>*

*Feliz 1964*

*Vicente Aleixandre*

*Madrid, Dic. 1963.*

## X

*Muchas gracias por tu felicitación muy expresiva.  
Siento el percance de la suscripción al libro editado por Insula,  
pero estimo y agradezco de todos modos la adhesión.*

*Vicente Aleixandre*

*Madrid 22-4-69.*

## XI

*Muchas gracias, y yo también les deseo felicidad en el nuevo año.*

## XII

*Muchas felicidades y afectuosos recuerdos.*

-----

(IX).-Tarja postal, de Vigo, Vista general de la Ribera.

(12) La "evocación machadiana" es correspon amb "La casa de Antonio Machado en Segovia", publicada en el "Santanyi" i recollida a un opuscle il·lustrat per Miquel Riera i Antonio Lucas.

(X).-Tarja postal enviada a Mola, N° 25. Felanitx.

(XI).-Tarja postal de visita amb el nom de Vicente Aleixandre i l'adreça Velintonia, 3. (Parque Metropolitano).

(XII).-Tarja de visita sols amb el nom de Vicente Aleixandre.

# El mito en la poesía de León Felipe

por José Servera Baño





Los estudios sobre los mitos en la literatura, debido a la amplitud que el concepto "mito" ha ido actualmente adquiriendo, requieren una mínima introducción que explique el estado de la cuestión. Algunos estudios mitológicos tienen su origen en las aportaciones del método psicoanalítico. A partir de la idea de que el mito se halla difuso en los últimos resortes de nuestras actitudes y conductas y de que por debajo de muchas convicciones existe una mitología, tal línea de investigación se ha incorporado al análisis psicoanalítico de la literatura. Freud aplicó el psicoanálisis al mito, convirtiéndolo en un reflejo del inconsciente: el mecanismo del mito sería el mismo que el de los sueños.

La razón de la dificultad en definir el mito estriba en el hecho de que se han acumulado una serie de nuevas interpretaciones al fenómeno mítico. Si el mitólogo habitualmente se encaminaba al estudio de unas historias sobre los dioses de los pueblos primitivos, distinguiendo entre leyendas (hechos de los héroes) y mitos (hechos de los dioses), hoy en día con la multiplicación de los mitos se pierden las perspectivas de su estudio.

Sin embargo, pensamos que dicha investigación puede ser provechosa si los textos analizados se basan o estructuran mediante el uso de mitos, como es el caso del poeta León Felipe Camino. Y efectivamente, un breve repaso de algunas teorizaciones sobre el mito nos remiten a la problemática del poeta zamorano. Así Chevalier y Gheerbrant<sup>1</sup> nos presentan una definición del mito como la transposición dramática de arquetipos y símbolos o de composiciones de conjunto: epopeyas, relatos, etc... que alteran un proceso de racionalización. El mito aparece como un teatro simbólico de luchas interiores y exteriores que libra el hombre sobre el camino de su evolución, para conseguir la conquista de su personalidad, condensando en una historia multitud de situaciones análogas que nos permiten descubrir tipos de relaciones constantes, que le dan el carácter de universal y legendario al mito.

Tal vez no podamos hallar un poeta como León Felipe en la literatura española que intente a lo largo de su poesía tanto "esa conquista de la personalidad" mediante su propia definición que le lleva a utilizar una lista de personajes literarios a los que se compara: Prometeo, Don Quijote, Hamlet, etc... y que son los grandes mitos

-----  
(1) *Dictionnaire des symboles*. Ed. Seghers, París, 1973, vol. I, p. XX.

de León Felipe, en torno a los cuales gira toda su poesía, formando la arquitectura fundamental, juntamente con los símbolos, de la construcción de su poesía.

Timoféiev <sup>2</sup> define el mito como sistema de imágenes que representa el modo generalizado de la realidad, esto es, la naturaleza y la historia del clan o la tribu, tal como se dibujaban en la imaginación del pueblo en las fases primitivas de su evolución. En la literatura de la Edad Moderna, el mito de la Antigüedad se constituye como base argumental de obras artísticas, sirve para manifestar ideas sociales y filosóficas de nuestro tiempo.

León Felipe construye las parábolas poéticas, que son como las grandes unidades de su sistema poético, trazando una red metafórica de sinédoques, metáforas impuras, metáforas puras o símbolos, personajes simbólicos, mitos, parábolas... Todo ello para hacernos comprender sus ideas sociales: libertad, solidaridad, igualdad, justicia... Las ideas por las que lucharon los hombres de la República española y a las que León Felipe dió forma en símbolos y mitos.

Abellán <sup>3</sup> afirma que el mito se ha caracterizado como una estructura mental que procura la inserción total del hombre en la realidad mediante la "participación" absoluta de su ser en el orden cósmico; el mito salva al hombre de su circunstancia histórica, incorporándolo mágicamente a un presente eterno, donde él ya no es un "caso" aislado, sino un participante del orden universal.

El anhelo de justicia de León Felipe sitúa a sus héroes míticos por encima de sus coordenadas históricas. Así don Quijote está presente en la tragedia española de 1936, y vive el exilio, y rebasa su circunstancia histórica al simbolizar, en su itinerancia, la búsqueda del sentido de la justicia humana.

La mayoría de las definiciones sobre mito insisten en dos hechos fundamentales. La visión ancestral de la humanidad que evita la explicación razonada de la humanidad y, al mismo tiempo, la explicación de los elementos en los que vive inmersa esa sociedad primitiva (rituales o ritos). Pero también puede ser una forma especial de reaccionar el hombre de cualquier época. Ello puede explicarnos la peculiaridad de los mitos en León Felipe: lectura tradicional y novedosa de los antiguos mitos. En ellos se observa un componente tradicional y unos rasgos nuevos. Por lo tanto tradición y originalidad en el tratamiento del mito en la literatura serán dos aspectos primordiales para entender la mitología de un poeta. Se tratará de dilucidar los mitos permanentes, sus variantes y los nuevos.

El estudio del mito en la literatura comporta diferentes perspectivas. En primer lugar se pueden detectar alusiones y referencias mitológicas en obras literarias; aquí el mito aparece como elemento previo de su expresión literaria. Su más alto nivel artístico son las reelaboraciones modernas de temas mitológicos antiguos. En segundo lugar, se pueden captar ciertos temas míticos universales (*tratamiento del héroe, eterno retorno, paraíso perdido...*) de forma un tanto vaga, más o menos consciente o inconscientemente en algunas obras. Y en tercer lugar, los casos en los que se da una fusión del mito y la literatura (proceso de creación literaria del mito).

La riqueza de mitos en León Felipe nos permite detectar las tres posibles variantes. En el primer caso, muy frecuentes son las reelaboraciones modernas de

.....

(2) *Fundamentos de teoría de la literatura*. Ed. Progreso, Moscú 1979.

(3) *Mito y cultura*. Ed. Seminarios y Ediciones, Madrid 1971.

Prometeo, don Quijote, etc... En el segundo caso, un ejemplo de paraíso perdido es el de la España añorada. Y en tercer lugar podríamos poner como ejemplo la creación del anti-héroe "payaso", la otra cara del mito del héroe.

Marcelino Peñuelas<sup>4</sup> estudia las relaciones entre el mito y la literatura, señalando las características de aquél, y concluye afirmando que el mito supone un modo propio, imaginativo o poético, de captar y expresar ciertos aspectos de la realidad. Y ésta parece ser otra de las características de los mitos de León Felipe, su referencia a la realidad, a pesar de la nueva lectura que puedan sufrir.

Abellán, en la obra ya citada, trata un concepto operativo para la poesía mítica de León Felipe, la "utopía", sobre la cual señala una serie de puntos a tener en cuenta 1º) La historia está constituida, en cierta medida, por los acontecimientos que el hombre produce en la persecución de las utopías. 2º) Utopías espaciales: lugares fantásticos identificados frecuentemente con el paraíso o el cielo. 3º) Utopías temporales: al conocer la tierra casi en su totalidad no se busca la utopía en un lugar determinado, sino en un tiempo futuro.

*"La utopía es el motor de la dinámica histórica que nos incita hacia el futuro y proyecta al hombre hacia una meta trascendente. Implica un elemento de irrealidad (etimológicamente -en griego-: "ou" = sin + "topía" = lugar; es decir, "sin lugar"). La utopía -sigue Abellán- goza de una doble dimensión: histórica, pues impulsa a la realización del hombre en este mundo, y mítica, ya que supone la inserción del hombre en un orden ideal eterno".*

León Felipe sería el poeta "utópico", en cuanto "sin lugar", que reclama para sí, para el español del éxodo, despojado de su tierra, lo que le pertenece en justicia, la tierra, el país perdido.

La gama de mitos utilizada por León Felipe se centra en cuatro grandes fuentes: la bíblica, la Antigüedad Clásica, la shakespearcana y la cervantina.

Los personajes míticos bíblicos de León Felipe no atienden a lo que se espera de ellos. En algún caso, como el de Job, se constituye con las peculiaridades habituales en él: paciencia, bondad, respeto a la voluntad divina, etc... todo ello le proporciona la salvación. Es Job la cara "buena" del poeta, el cual, en su afán por definirse, se identifica con la figura bíblica.

*Tal vez sea Job. Y si no soy Job, mi cuerpo está lleno de lepra y mi voz de imprecaciones y gemidos*<sup>5</sup>.

La voz, la declamación tiene gran importancia en León Felipe por ser la expresión anímica del poeta. Como en la mayoría de los símbolos de nuestro poeta adquiere dos usos extremos y opuestos: la oración y la blasfemia. Nos interesan tales consideraciones porque Job es la expresión de la oración.

-----  
(4) *Mito, literatura y realidad*. Gredos, Madrid 1965.

(5) León Felipe: *Obras completas*. Editorial Losada, Buenos Aires 1963, p. 292. A partir de aquí los textos del autor serán citados por dicha edición, poniéndose entre paréntesis el número de la página en la que se halla el texto citado.

*Lázaro es una figura que simboliza el dolor:  
hombres en agonía que estuvieron casi del otro lado,  
hombres en agonía larga, como Lázaro.*  
(O.C., p. 245)

La poesía de León Felipe en el exilio y por el llanto es una fórmula catártica con un fin claramente cristiano: la salvación del hombre.

Una de las lecturas más nuevas y sorprendentes que hace León Felipe del Antiguo Testamento es la de Jonás, que suele entenderse como la expresión de una concepción universalista de la misericordia y la providencia divinas. Sin embargo, León Felipe lo completa así:

*Jonás es un profeta grotesco, sin vocación y sin prestigio... Lo que le gusta es dormir... Después de su fracaso en Nínive, le dice tres veces al Viento: "Para mí es ya mejor morir que vivir"... "Tomadme y echadme a la mar". Le salva la ballena. En la ballena duerme tres días... Cuando entra en Nínive... dice: "De aquí a cuarenta días será derrumbada"... Pasan cuarenta días y Nínive permanece intacta... y dice: "El Viento me ha engañado otra vez". Mas no es el Viento quien le engaña, sino los habitantes de Nínive que se arrepienten, hacen penitencia y se salvan.*

...  
*Huy perdón para todos. Para todos, menos para Jonás.*  
(O.C., p. 289).

Es un claro ejemplo de variación del mito. La heterodoxia cristiana de León Felipe a veces se manifiesta en estos cambios. La lectura de León Felipe no es falsa, pues toma al pie de la letra los hechos bíblicos, pero la interpretación que hace de los hechos le lleva a una consideración poco habitual del personaje bíblico.

Los mitos de la Antigüedad Clásica son muy utilizados y adquieren una gran importancia en la obra de León Felipe, especialmente el mito de Prometeo, cuyo:

*... sufrimiento corresponde a la sublimación por su coincidencia con el color rojo... La liberación de Prometeo por Hércules expresa la efectividad del proceso sublimador y su resultado.<sup>6</sup>*

Según la tradición supone la conciencia en el hombre. Prometeo roba a los dioses el fuego, símbolo del espíritu, de la conciencia, y por ello es castigado mediante el tormento del águila que le corroe las entrañas eternamente. Su nombre significa darse cuenta de las cosas, por ello pretende la luz, la inteligencia divina. Su figura, en *León Felipe*, es la de un osado rebelde que lucha por la salvación humana. El eterno castigo recibido es el dolor perenne del hombre.

El juego metafórico que realiza León Felipe con el uso del mito de Prometeo es elemental: el fuego es la poesía. Prometeo será el poeta que se esfuerza para obtener

-----  
(6) J.-E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona 1969, p. 387.



la inspiración divina. El poeta lucha ante el misterio de la creación literaria a través del dolor, del esfuerzo.

Sin duda el mito de Prometeo es de los más ampliamente utilizados por nuestro poeta. Hay algunos poetas prometeicos en su poesía, pero destaca sobre todos la lectura prometeica que hace del personaje cervantino de don Quijote:

- *Pero... don Quijote... ¿está loco y vencido?*

*¿No es un héroe?*

*¿No es un poeta prometeico?*

*¿No es un redentor?*

- *¡Silencio! ¿Quién ha dicho que sea un redentor?*

*Está loco y vencido y por ahora no es más que un clown... un payaso.*

(O.C., p. 981).

Prometeo es un derrotado por su osadía, igual que don Quijote también por la osadía de la justicia, la pretensión de la igualdad de los hombres, ya sea por medio de la espiritualidad y la inteligencia (el fuego), ya sea a través de cuestiones sociales, terrenas y materiales.

La identificación de ambos mitos, Prometeo y don Quijote, también se produce en su similar degradación. *Los dioses castigan a Prometeo*, Cervantes se burla y castiga a don Quijote... León Felipe añade otra burla:

*El primero que se ríe de don Quijote es Cervantes...*

*Y el primero que se ríe de España es Dios.*

(O.C., p. 982)

El mito en León Felipe pronto adquiere una aplicación a las cosas terrenas, pueden servir para explicar las vivencias humanas:

*Pero el payaso se yergue y se vuelve contra el empresario.*

(O.C., p. 983)

Las fronteras del mito entre la realidad y la ficción se difuminan: el héroe, el antihéroe o payaso, don Quijote, Prometeo... son entes que definen al poeta León Felipe, de ahí sus constantes alternancias:

*¡Yo no soy un payaso! ¡Yo soy Prometeo! Vengo de la casta de los viejos redentores del mundo, y he dado mi sangre, no para hacer reír a los dioses y a los hombres, sino para fecundar el yermo.*

*¿Entendeis ahora? Don Quijote es el poeta prometeico que se escapa de su crónica y entra en la Historia hecho símbolo y carne, vestido de payaso y gritando por todos los caminos: ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!*

(O.C., p. 983-4).

Una idea en León Felipe no cambia, el sentido de la justicia. Por otra parte,

en el tratamiento de este mito de Prometeo se produce una disposición dialéctica: héroe (tesis), payaso (antítesis) y Prometeo (síntesis).

Es la figura de Prometeo la que suscita en León Felipe la conciencia de escritor comprometido. Es el mito de la conciencia social:

*El genio poético prometeico es aquella fuerza humana y esencial que, en los momentos fervorosos de la historia, puede levantar al hombre rápidamente.*

(O.C., p. 228)

También de la tradición clásica griega toma el mito de Edipo, concebido como poeta prometeico por su rebelión frente al destino:

*Sófocles y los hados manejan a Edipo de tal manera que le traen y le llevan por los caminos y los recodos de la fatalidad hasta hacerle desembocar en el crimen y en el incesto. Pero el hombre se yergue. Edipo se rebela... Edipo es el poeta prometeico.*

(O.C., p. 231)

Edipo simboliza la fatalidad del destino.

Como señala Luis Rius <sup>7</sup>:

El hallazgo más estimado que tuvo en Madrid fue el teatro... La conmoción que le produjo aquella representación del Español fue definitiva. (Se refiere a Hamlet). De entonces arranca... su pasión poética, y también arranca desde luego su devoción shakespearcana, cuya huella es una de las más perceptibles y declaradas a lo largo de toda su obra.

La influencia de Shakespeare se deja sentir en el uso de personajes que adquieren una simbolización en León Felipe, es decir, que actúan en su obra literaria como fuerzas míticas, de carácter universal. Así Hamlet representa la duda, el Rey Lear la ambición, etc... En la mayoría de los casos el tratamiento es idéntico al de Shakespeare, tan sólo el personaje Ofelia sufre una matización en el poema "Déjame que duerma...", simboliza más la muerte que la locura.

Otra de las grandes influencias en la obra de nuestro poeta es la de Cervantes. En el ámbito de los mitos se manifiesta especialmente en el uso de los personajes don Quijote y Sancho a lo largo de toda su obra literaria. Don Quijote, caballero andante, simboliza el espíritu que prevalece sobre la materia. Se trata de la concepción cristiana sobre el aprendizaje de un dominio, el del espíritu sobre la materia, en la que la figura del caballero tiene a su vez una doble consideración, su caballo es el vehículo corporal (de ahí que el caballo en ocasiones se utilice como símbolo del instinto) y el caballero es el espíritu. Cirlot nos informa sobre una gradación de colores en la caballería andante medieval. El caballero don Quijote de León Felipe es el Caballero Negro, "el que sufre y trabaja, todavía en la oscuridad y la culpa, en el castigo y la penitencia" <sup>8</sup>,

-----  
(7) *León Felipe, poeta de barro*. Colección Málaga, México 1974, 2ª ed., p. 28.

(8) *Diccionario de símbolos*. p. 115-116.

para conseguir el perdón, la gloria. La privación es el medio para obtener el premio, la luz. Estas ideas son tratadas por León Felipe en sus vivencias históricas. Ya desde su primer libro usa este mito:

*Por la manchega llanura  
se vuelve a ver la figura  
de don Quijote pasar...  
va cargado de amargura...  
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.  
Cuántas veces, don Quijote, por esa misma llanura  
en horas de desaliento así te miro pasar...  
y cuantas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura  
y llévame a tu lugar;  
(O.C., p. 48)*

El mito de don Quijote supone la sublimación del hombre mediante el camino, la superación de las pruebas divinas que se imponen al hombre. Pero pronto traslada ese mito a la problemática de la historia vivida, la guerra civil española:

*Abajo quedas tú, Inglaterra,  
vieja raposa avarienta,  
que tienes parada la Historia de Occidente hace más de tres siglos,  
y encadenado a Don Quijote.  
(O.C., p. 939)*

Don Quijote es la España que lucha por la igualdad y justicia de los hombres, la España peregrina de 1939, la España también derrotada como don Quijote.

El uso del personaje Sancho en León Felipe responde a las teorías de la "quijotización" de Sancho:

*Sancho ha crecido en estos siglos...  
iha caminado tanto por el mundo  
ceñido a su señor!  
Ahora no es simple, ni grosero,  
es audaz y valeroso...  
...  
Sancho quiere decir: hijo del Sol,  
súbdito y tributario de la luz.  
Además ya tiene fantasía.  
Ya habla como Don Quijote...  
Y ha aprendido a verlo todo como él...  
Ahora puede usar, él mismo, el mecanismo metafórico  
de los poetas enloquecidos...<sup>9</sup>*

-----  
(9) ¡Oh, este viejo y roto violín!. Editorial Finisferre, México, 1971, 4ª ed., p. 13-14.

“Quijotización” producida en el último libro de León Felipe, que nos indica la última lectura de dicho personaje por parte de nuestro poeta.

El propio poeta se compara a los poetas “enloquecidos”, que usan parábolas, que tienen un tono profético, que oran y blasfeman, etc... Desmesurada figura que rompe los claros perfiles de mitos tan alejados como Prometeo, don Quijote, e incluso la figura de Jesús:

*Don Quijote, así, levanta la cabeza,  
enjuta, aquilina y nazarena  
hacia el encendido firmamento  
y el sol se quiebra, iridiscente  
en las lágrimas que surcan sus mejillas.  
Parece un Cristo viejo,  
Un Cristo muy viejo y feo...*

...  
*Este es el Cristo español a quien yo quiero  
que se parezca ahora don Quijote...*

...  
*Yo quiero un Cristo viejo y feo  
ique lllore de verdad!*<sup>10</sup>

Perdedores que en el sufrimiento y por el llanto consiguen la salvación del hombre.

El tratamiento de los mitos en León Felipe llega, en algunos casos, a la heterodoxia respecto a la tradición literaria en que se basan, pero siempre dentro de la concepción ideológica cristiana. Tal vez lo más sobresaliente de todo ello sea la ruptura de las jerarquías habitualmente establecidas y puede considerarse este hecho como una clara nota de su actitud anarquista política y socialmente. A su propuesta de reorganización social y de sentido de igualdad y justicia se corresponde una alteración de los mitos utilizados por el poeta. No puede negarse que sus mitos manifiestan una alteración y ruptura con la concepción habitual y conservadora de ellos. Realiza, en este sentido, aun utilizando los mitos y símbolos que diversas tradiciones literarias le ofrecen, una nueva y progresista lectura de ellos.

.....  
(10) *Ibidem*, pp. 37-39.

# Lectura de Antagonía

Pablo Gil Casado  
The University North Carolina





Un novelista pasa a ocupar un lugar privilegiado en el panorama de una literatura cuando acierta a iniciar una tendencia artística, o, cuando libro a libro crea una obra sólida a lo largo de su vida. Pero también, un novelista se distingue entre otros de una época, creando una novela o un ciclo cimero que parte de una narrativa ya en curso, y sin caer en la repetición de lugares comunes ni en el empleo de convencionalismos y fórmulas al uso, sublima la visión del mundo y los procedimientos narrativos que definen las peculiaridades de la novelística en que se presenta encuadrada. La tetralogía *Antagonía* es precisamente una de esas obras cimeras donde se reintroduce una visión del mundo y una representación, afinándolas y elevándolas a un grado definitivo, de modo que la monumental obra de Luis Goytisolo viene a ser la culminación de la modernidad.

Llamaré moderno, afirma Jean-François Lyotard, al arte que dedica su pequeña habilidad técnica, a presentar el hecho que lo impresentable existe, a hacer visible la existencia de algo que se puede concebir pero que no se puede ver ni se puede hacer visible: en eso consiste la pintura moderna,<sup>1</sup> y como la pintura, la novela moderna que experimenta con las formas y con los contenidos. Dicha formulación de la modernidad constituye la premisa básica sobre la que descansan las 1624 pp. de *Antagonía*.<sup>2</sup> Como se declara en *La cólera de Aquiles*, "El lector está dispuesto a creer en la realidad indiscutible de lo que lee, en que lo que lee ha sucedido realmente" para llegar a descubrir que "todo es falso, que la información está manipulada, que todo sucede al revés de como se cuenta" (p. 239). Por lo tanto, el texto de la tetralogía es una representación de falsas apariencias pues su sentido no se revela en forma inequívoca, sino mediante la relación entre lo representable y lo concebible, principalmente a través del papel que desempeña el héroe, del sistema de referencias, y de la proyección nostálgica.

(1) "J'appellerai moderne, l'art qui consacre son 'petit technique', comme disait Diderot, à présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir: voilà l'enjeu de la peinture moderne". Jean-François Lyotard, "Reponse a la question, qu'est-ce que le postmoderne?", *Critique*, nº 419, abril de 1982, p. 364.

(2) Los números de las páginas que se citan en el cuerpo de este trabajo, proceden de las siguientes ediciones: *Recuento*, 1ª edición, Seix Barral, México, 1973; *Los verdes de mayo hasta el mar*, 1ª ed., Seix Barral, Barcelona, octubre de 1976; *La cólera de Aquiles*, 1ª ed., Seix Barral, Barcelona, enero de 1979; *Teoría del conocimiento*, 1ª ed., Seix Barral, Barcelona, febrero de 1981.

## EL PAPEL DEL HÉROE

Los cuatro libros de *Antagonía* son implícita-explicitamente la biografía de Raúl Ferrer Gaminde, o, por lo menos, así parecen serlo. En *Recuento*, Raúl es el intra-autor, el protagonista-testigo-narrador que nos desvela la génesis del escritor, su porqué de novelista, sus comienzos. En *Los verde de mayo hasta el mar*, Raúl se presenta inmerso en el proceso escritural, redactando notas, recordando sus obsesiones, recreando su pasado y su presente. En *La cólera de Aquiles*, la narración queda a cargo de Matilde, prima y ex-amante de Raúl que asocia la visión femenina del mundo a la de su primo. En *Teoría del conocimiento*, los contornos del intra-autor se oscurecen hasta el punto de ser casi imposible su identificación: el texto es sucesivamente el diario de Carlos (hijo), las notas de Ricardo Echave, el comentario del abuelo, y la transcripción del padre de Carlos (Carlos, de nombre, también); implícitamente pudiera ser la obra de Raúl Ferrer, aunque nunca se presenta así, excepto por la referencia a Rosa que es la mujer de Raúl en *Los verdes de mayo hasta el mar*: la doble página del título, la primera bajo el nombre de Goytisolo y la segunda con el de Ferrer Gaminde, sugiere inequívocamente la equivalencia intra-extra-autor.

Como es peculiar de la modernidad, el héroe pierde en todo o en parte sus atributos y deviene una voz. En *Antagonía*, esa voz es la expresión de una conciencia, la del creador-testigo-narrador. Pero ¿conciencia de quién? Porque el creador del texto no es uno, ni tampoco la historia relatada es unidimensional. Si bien, Raúl, en *Recuento*, participa al principio en peripecias de carácter autobiográfico, el papel de protagonista se difumina con la marcha de la lectura. La substitución del narrador que en el tercer volumen (*La cólera...*) pasa de ser Raúl a ser Matilde, oscurece más aún la identificación de la voz narrativa. No es de extrañar pues, que se haya negado la existencia en *Antagonía* de una voz narrativa.<sup>3</sup>

Creo que la presente confusión sobre la identidad de esa voz se puede resolver si consideramos que los procedimientos narrativos que sostienen lo concebible y lo presentable, son oblicuos, indirectos. Así, el procedimiento que distingue a *Antagonía* es la alusión. Mas toda alusión implica una elisión: se alude a algo que no se nombra, de modo que su ausencia equivale a su presencia. En un primer plano, la alusión parece ser el personaje-creador, el intra-autor metamorfoseado en Matilde y en Raúl. La existencia del doble narrador, uno masculino y otro femenino, diferenciado pero indiferenciable, ya sugiere otra lectura, como esa famosa fotografía de Goytisolo, con su lado oscuro y su lado claro, sugiere el doble sustrato psíquico de la masculinidad y el correspondiente balance cromosómico. Sin embargo, la alusión en el conjunto de la tetralogía, trasciende la superficie de los dos protagonistas y nos remite a la protagonización de la escritura, al impulso creador de un texto que genera un texto, trasunto que revela la existencia de la auténtica voz, la del extra-autor, la de Luis Goytisolo. De este modo, el héroe es la voz narrativa, el autor, el escritor, y, es también el lector que debe manipular un intrincado sistema de referencias. Así, en el último libro donde la escritura se disgrega y el texto tiende a explorar los

.....  
(3) José Angel Valente, "Recuento", *Insula*, nº 341, abril de 1975, p. 12.



fundamentos del acto creador, se declara que el diario íntimo es, en realidad, una novela donde "no es difícil descubrir la huella de Luis Goytisolo" (p.153).

## SISTEMA DE REFERENCIAS

La relación entre lo presentable y lo concebible domina el entramado narrativo de *Antagonía*. El montaje consiste en un sistema de referencias interno, cuyo significado se encuentra en otra parte del texto. Sin temor a exagerar, se podría afirmar que todo incidente posee dos lecturas, una directa y otra oblicua, una referida y otra adivinada.

El sistema de referencias es un proceso interno de alusiones que transfiere significados. Las referencias se ocultan en las imágenes sostenidas, y funcionan textualmente por ósmosis. A nivel de la lectura, suponen que el lector inteligente haga una transferencia de significados. El mecanismo referente, plenamente logrado por lo que a la tetralogía se refiere, es moderno, y es oblicuo si los hay, digamos en la relación asunto-tema, emisión-recepción, arte visual - arte literario.

El asunto de *Los verdes de mayo hasta el mar* se centra en la existencia de los veraneantes de la Costa Brava, como encarnación de la orgía. La experiencia orgiástica se traduce en imágenes de un caos: cuerpos y mentes, liberados de toda inhibición, revierten a un recuerdo latente en el subconsciente, el de la pre-existencia inmersa en líquidos amnióticos, en gases sulfurosos, en degluciones, digestiones y deyecciones marinas. En la memoria inconsciente, la conducta humana recuerda unos orígenes o procesos de transformación y adaptación, verificada en un simulacro de batalla naval. La batalla aparentemente superflua, es la alegoría de los orígenes del Universo, de la formación de la Tierra, de los comienzos de la existencia animada. Mas las imágenes cósmogónicas se trasladan en imágenes de la creación literaria, de modo que el asunto real (el primigenista) da lugar al verdadero (la génesis estructural del texto), o en otras palabras, el macrocosmo universal es igual al microcosmo creativo, pues el trabajo escritural ha durado "seis días entre todo, un tiempo tradicionalmente apropiado para dar por acabada una obra" (p.310), en palabras finales de la novela.

La transferencia de significados entre la emisión y la recepción de la obra, tiene su origen en la práctica narrativa de la novela experimental, o novela del creacionismo literario. El procedimiento consiste en crear un distanciamiento interno entre diferentes espacios (o compartimentos) narrativos, de modo que desde un espacio se pueda contemplan y enjuiciar otros. De acuerdo con ese procedimiento, en el texto de *La cólera de Aquiles* se presenta y examina una supuesta novela, "El edicto de Milán", y dentro de ésta, se comenta una tercera supuesta novela, "La batalla de Puente Milvio". Esas dos pseudonovelas se enjuician dentro del texto de *La cólera...*, pero el comentario va encaminado a explicar los resortes de la escritura. Matilde, la autora de "El edicto de Milán", lee su propia obra dentro de la ficción que es *La cólera...*, y al hacerlo ilustra los dos polos de la creación: la escritura y la lectura. Como parte de la lectura, la intra-autora se apodera también de la posición crítica; examina su propia creación y hace la crítica de la crítica, la de un tal Richard Burro, del *Times Literary Supplement*, con la particularidad que la crítica de la crítica no se puede basar en la novela en que se incluye (*La cólera...*), lo cual sería imposible, sino en críticas de las novelas precedentes, posiblemente de *Recuento*.

La relación entre las artes visuales y el arte narrativo está concebida también como representación indirecta que traslada sentidos. La captación del sentido que conlleva una obra plástica, o un conjunto arquitectónico, o un diseño urbano, y su trasposición a la obra literaria, tal vez sea uno de los mayores aciertos que se pueden citar en la novelística española, por lo que a la captación de lo presentable y lo concebible se refiere, a nivel de asunto, de implicación y de diseño técnico.

El empleo de las artes plásticas o arquitectónicas como elemento generador de significados, se inicia ya en las primeras páginas de *Recuento* y tiene su más acertada representación en *La cólera de Aquiles* donde el mismo título del libro es el de un cuadro, cuyo asunto pictórico apunta hacia el asunto de la novela. *Recuento* contiene una extensa prosopografía de Barcelona, o descripción de calles, de edificios (la iglesia de La Sagrada Familia) o de museos (el de la catedral). Esa prosopografía imbricada de historia, tiene un sentido real que es evocativo, pero su sentido último y verdadero es muy otro, va encaminado a captar el carácter de la catalanidad, el del pueblo llano, el de la vieja burguesía, el de la nueva oligarquía, de modo que la descripción del casco urbano revela la mentalidad y forma de ser de quienes le dieron su presente forma.

Por lo que al diseño se refiere, en *Recuento* se introduce ya un cuadro (*Las Meninas*) como metáfora de la obra literaria pues, en forma similar, "*la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera el cuadro*" (p. 631). El recurso se afianza en *Los verdes de mayo hasta el mar* donde el cuadro velazqueño es *Las Hilanderas*; el énfasis en los segundos planos de *Las Hilanderas*, en la composición pictórica o cuadro mitológico (el rapto de Europa) dentro del cuadro, sugiere los segundos planos mitológicos de la novela o sea el asunto primigenista que representa los primitivos mitos cosmológicos. La culminación de este procedimiento alusivo se encuentra en *La cólera de Aquiles* donde se introduce otro cuadro de Velázquez, *Las Lanzas* o *La Rendición de Breda*. En este caso, la pintura es una metáfora de la relación Matilde (la asediante) - Camila (la asediada) y del desenlace del asunto sentimental, así como de los diferentes planos que integran la composición. La profesora polaca Bozena Wislocka ha establecido muy acertadamente que los procedimientos de composición que sigue Goytisolo son los mismos que emplea Velázquez,<sup>4</sup> o sea montaje de múltiples planos con traslación de significados, algo peculiar de la estética barroca. Así, el título de la novela *La cólera de Aquiles* es también el nombre de un cuadro de Poussin que, se supone, está en el Louvre. Mas el cuadro de Poussin no aparece en la guía del museo, y, suponiendo que exista es posible que "*no tuviese nada que ver con Aquiles*" (p. 32), o en otras palabras, no existe. El supuesto cuadro no es otra cosa que la representación de la relación Matilde-Camila. La pseudo-representación niega la existencia del referente, lo que implica la inexistencia del referido, con lo cual, una vez más el autor nos remite a lo concebible (pero no representado). Si el cuadro es falso y lo que representa es falso, el asunto y las peripecias del homólogo literario son falsas: lo único que queda es la realidad absoluta de la ficción, la voluntad o trabajo creador como manifestación de ese proceso: la escritura es, por tanto, la auténtica e innegable realidad.

-----  
(4) Bozena Wislocka, "Velázquez y 'Antagonía'", en *El cosmo de 'Antagonía'*, Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 75-88.

## PROYECCION NOSTALGICA

Otra de las características que configuran la narrativa moderna, es la visión nostálgica del pasado como intento de recuperación de lo que podría denominarse tiempo perdido. Esa recuperación se lleva a cabo desde un "ahora", tiempo que narrativamente es el de la escritura, aunque mediante la memoria, se refiere a un "entonces". El resultado es una visión nostálgica de algo desaparecido para siempre.

La tetralogía posee un nítido carácter de *Familienroman*, de visión hacia atrás que descubre las raíces del protagonista. Invariablemente, el protagonista-intra-autor presenta su conducta, y explica su modo de ser remitiéndolo a su niñez y adolescencia, a los sucesos familiares y a las personas que de una forma o de otra participaron en el proceso de su madurez. Toda la biografía del protagonista, sea Raúl o sea Matilde, está elaborada mediante referencias a la historia familiar. Asimismo, la sexualidad del protagonista se fundamenta en un "entonces" que explica el "ahora". Esa referencia al pasado, con el correspondiente esfuerzo por recuperar lo perdido, se estructura en círculos concéntricos, cada vez más amplios: el círculo de la historia familiar se amplifica en el círculo del catalanismo y sus raíces, ahondando en la primitiva historia, exponiendo las coyunturas que a través del tiempo han contribuido a fijar el carácter del país catalán y de sus habitantes. De igual forma, la captación de las idiosincrasias cróticas del protagonista da lugar a un dilatado círculo, el de la orgía como manifestación de lo primitivo y esencial del cuerpo, o visión primigénica de las raíces de la naturaleza humana.

En último término y en el círculo más ampliamente posible, la proyección nostálgica comprende la armonía de la obra total como expresión de un elemento que ha desaparecido en la vida moderna, la armonía o correspondencia equilibrada entre el signo y la cosa significada, entre la representación y el mundo representado que constituye esa gigantesca obra, *Antagonía*, cúspide de la modernidad.

# Reflexiones sobre algunos de los personajes de Tiempo de Silencio

Robin W. Fiddian  
Oxford, Gran Bretaña





Hoy, a un cuarto de siglo desde la publicación de la primera edición de *Tiempo de silencio*, la opinión crítica da por sentada la singular importancia de este título en la historia de la novelística española, a la vez que reconoce su inmensa complejidad como obra literaria. De hecho, no deja de llamar la atención el alto grado de elaboración artística en la novela de Luis Martín Santos, que es el resultado de la fusión de un gran número de elementos de contenido, como son los temas sociales, históricos, míticos, psicoanalíticos, ideológicos y filosóficos, con otros tantos valores formales entre los que habría que destacar ora el lenguaje, ora la estructura narrativa, ora los personajes.

En esta ocasión el aspecto de *Tiempo de silencio* que nos interesa es precisamente el de los personajes, algunos de los cuales nos proponemos examinar en las páginas que siguen, inquiriendo sobre el valor funcional que tengan dentro de un entramado de relaciones contextuales, y considerando la carga semántica que posean, en conjunto y por separado. Al emprender nuestro análisis, partimos de la base de que las técnicas de caracterización utilizadas por Luis Martín Santos proveen una de las mejores claves para comprender su novela, ya que por un lado constituyen un vehículo de expresión de la visión personalísima que el autor tuvo de la vida española en sus vertientes históricas, psicológicas e ideológicas, y por otro dejan entrever los variados mecanismos de representación que son inherentes a su obra, entre ellos el recurso a la alegoría, la parodia, la caricatura, y la presentación de los tipos humanos por medio de una serie de imágenes arquetípicas.

En este último respecto conviene recordar el episodio de la visita de Pedro, Dorita y la madre de ésta al cabaré donde se adentran en un ambiente propicio al "ensueño, la alucinación mescalínica, el inconsciente colectivo". Haciéndose eco de las teorías de Carl Gustav Jung, Luis Martín Santos señala el papel que en nuestra vida síquica desempeñan los arquetipos, o imágenes "de lo que deseamos desde la cama solitaria de los trece años de edad" (219), y demuestra cómo en el escenario del cabaré esos sueños y deseos toman forma en la persona de la "supervedette máxima" quien aparece ante el público "cubierta toda ella de papel de plata o escamas de pez" (221)<sup>1</sup>. Esta cantante-sirena, que es "la imagen polieromada de la mujer" (222), reúne cualidades de lo prohibido y lo ansiado que están puestas al servicio del poder del

-----  
(1) Las citas en el texto de este artículo están sacadas de la novena edición de *Tiempo de silencio*, publicada en Barcelona en 1971.

Estado, ya que, al seducir y embelesar a los espectadores, hace que "olviden sus enajenaciones" mediante la participación en "una euforia incesante que a la mala alimentación sustituyera" (220).

El episodio nos muestra al autor utilizando unas imágenes arquetípicas (las de la sirena, la húrí y la vedette) para poner al descubierto la función ideológica de las formas tradicionales de representar a la mujer en el curso de la historia y la cultura occidentales. Pedro da un ejemplo de esta tendencia al considerar "la teoría alegórica en que la lujuria es una mujer desnuda con una manzana en la mano y la soberbia una mujer vestida con una corona en la cabeza" (139); Matías hace hincapié en la misma tendencia al imaginar la seducción de Pedro, por parte de Dorita, como un acto de emasculación que realiza una devoradora de hombres amenazante y traidora (162). Está claro que tales tópicos e imágenes resumen actitudes sexistas y misóginas que son marcadamente censurables, pero eso no obsta para que el autor aproveche un amplio repertorio de los mismos, supeditándolos a un proyecto crítico de gran envergadura. Citemos el caso de la abuela de Dorita cuyo carácter tiene su origen en la tradición literaria española: esta mujer sin nombre es una Celestina chapada a la antigua que representa "la femineidad vuelta astucia" (97); se asemeja también a otros personajes literarios, incluida la Bernarda Alba de García Lorca, en cuanto hace el papel de matriarca autoritaria quien "a pesar de su edad era ordeno y mando" (36).

Mitad estereotipo, mitad caricatura, la abuela de Dorita juzga a los hombres con arreglo a unas ideas simplistas que contraponen al tipo del guerrero-conquistador con los jóvenes inocentes cuyo patrono es San Luis Gonzaga<sup>2</sup>. En *Tiempo de silencio* es el abuelo de Dorita quien corresponde al tipo marcial, y Pedro el que encaja dentro del molde de San Luis Gonzaga al dar pruebas de su calidad de hombre pacífico que no sabe tratar a las mujeres. Otras imágenes estereotipadas del hombre incluyen la del cazador primitivo, ejemplificado aquí por Cartucho en la escena de la verbena donde hace gala de su "gran poder viril de macho" (230), y la del torero, cuyas características más convencionales de dignidad, heroísmo y popularidad se habían plasmado anteriormente en los protagonistas de *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez, y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca, pero que aparecen degradadas en la novela de Martín Santos en el "torero-bailarín-marica" (22) que deshonra a la madre de Dorita y la abandona por la compañía de unos amigos "todos de su estilo, como medio hembras también" (23). A través de este personaje paródico, Luis Martín Santos desmiente uno de los mitos esenciales de "la España de pandereta" tan burdamente idealizada por ignorantes turistas "que se obstinan en que [kes] sean mostrados majas y toreros" (182).

La técnica de la parodia conlleva una fuerte carga de ironía en la caracterización del Muecas a quien el autor presenta primero como un "gentleman-farmer" (56), para luego insistir en su carácter violento y bárbaro. Amador le advierte a Pedro que el Muecas "es muy burro. Es exactamente un animal. Y siempre con la navaja encima a todas partes" (33). Huelga decir que aquí la navaja es un símbolo del "dominio fálico" del hombre que recurre a la fuerza para someter a la mujer a una relación de

-----  
(2) James Joyce (1967: 56) señala a San Luis Gonzaga como uno de tres patronos de la santa juventud, en su *Retrato del artista como un adolescente*.

inferioridad (127). No negamos que dicho dominio se refiera también, en un sentido lato, a la superioridad de cualquier elemento fuerte en la sociedad sobre seres más débiles; de ahí la existencia de más de una "gran madre fálica" que controle a los hombres indecisos en el libro (151). Pero es en la familia, y concretamente en el trato que da el marido a la mujer, donde esta relación de poder alcanza su mayor grado de expresión.

En *Tiempo de silencio* se realiza una crítica severa de las instituciones del matrimonio y de la familia en la España franquista. "La familia muequil", que comprende al "ciudadano Muecas bien establecido" (58), "sus dos hijas núbiles", y "la mole mansa y muda de la mujer" (54), es una familia completa, la única descrita así en la novela. Pero lo que más llama la atención es el hecho de que sea la contraimagen de la familia ideal. Los esposos comparten "el mismo ancho camastro con hij[as] ya crecid[as] a [las] que nada puede quedar oculto"(43); esta circunstancia da un indicio de la pobreza material y la degradación moral que impera en "los soberbios alcázares de la miseria" que habitan(42). Según el narrador, en tales condiciones "la alianza matrimonial" de Encarna-Ricarda, la mujer del Muecas, "carece de todo significado"(43).

En el argumento de la novela, el Muecas lleva a casa unos ratones cancerígenos que roba del instituto donde trabajan Pedro y Amador, para que sus hijas les den el calor que necesitan para reproducirse, colgándoselos en bolsitas alrededor del cuello; una vez que se han desarrollado, el *paterfamilias* los vuelve a vender al mismo instituto que de esta forma se convierte en una importante fuente de ingresos para la familia. La conducta del Muecas, ingeniosa y singular, por cierto, se presta a por lo menos dos interpretaciones figurativas. Quizá no sea aventurado decir que el hecho de introducir unos ratones "de la cepa illinoica" en una chabola madrileña hacia finales del año 1949 representa, a un nivel alegórico, la inminente llegada de la ayuda económica estadounidense autorizada por los acuerdos de 1951 y 1953; conforme con este punto de vista, el Muecas sería una caricatura del Jefe de Estado español quien no tardaría en aprobar la instalación de bases militares norteamericanas en España a cambio de una serie de préstamos e inversiones que sabemos fueron de una impotencia capital en la recuperación económica del país.

A otro nivel específicamente simbólico, las maniobras del Muecas designan una contaminación del ambiente familiar, dada la circunstancia que los ratones que lleva a su casa son "de una raza de ratones cancerígenos degenerada" (29). La experiencia de la familia de Dorita es una ilustración del mismo fenómeno. En las primeras páginas de *Tiempo de silencio*, se nos dice que su abuelo había regresado de la campaña de Filipinas "inútil para la fecundación", gracias a una infección venérea que le contagiara una prostituta de las islas. "La esterilidad vergonzante del viejo coronel" (180) dio al traste con las esperanzas de su mujer que hubiera querido tener más hijos, y proveyó otro ejemplo de la conducta de un padre o marido que hace sufrir a su familia las consecuencias de una enfermedad. En relación con este proceso de contaminación del hogar, no puede ser casual la presencia de "dos matrimonios sin hijos" (22) entre los inquilinos de la pensión que la abuela de Dorita monta después de la muerte del coronel; la casa se define así como un microcosmos de la esterilidad hereditaria y colectiva.

Casi todas las familias mencionadas en *Tiempo de silencio* padecen los efectos de enfermedades como el cáncer, la sífilis o la esterilidad. El matrimonio de



Amador es estéril: por medio de una sinécdoque, el narrador describe a su mujer como “un vientre sin hijos, todavía concupiscente” (156). En la familia de Matías, son muchas las mujeres que han muerto de cáncer. Uno de los invitados a una fiesta en casa de la madre baraja la hipótesis de que la enfermedad de la tía Dolores (cuyo nombre ostenta un evidente carácter simbólico) sea “Cáncer de pecho”; además, insiste en recordarles a los otros invitados que “Ya se sabe que su madre tuvo cáncer y su hermana, la monja, cáncer”. La narración de esta secuencia crucial termina con unas observaciones “acerca de los derechos de las mujeres en el matrimonio cuando no se ha firmado el contrato de separación de bienes” (138), y de esta forma establece una conexión nada equívoca entre el cáncer y la institución del matrimonio, dando a entender que ésta acarrea consecuencias *dolorosas* y fatales para la mujer.

Muchos críticos han resaltado la importancia de los temas de la enfermedad y la vivisección en la novela de Martín Santos.<sup>3</sup> Sin embargo, ninguno parece haber notado la estrecha relación que existe allí entre las enfermedades, la situación de la mujer, y la familia: en nuestra opinión, estos elementos se combinan para proyectar una imagen alegórica de la familia de España cuyos miembros son las clases sociales y las principales instituciones de la nación. Las víctimas más notables de las enfermedades que nos conciernen son: una monja (que representa las santas Ordenes, y, por ende, la Iglesia), muerta de cáncer; un coronel (las Fuerzas Armadas), contagiado de sífilis en una guerra colonial; dos matrimonios estériles de “funcionarios del Ministerio de Gobernación” de Madrid (es decir, la sede del gobierno nacional); un policía cuya madre “murió de cáncer” (196); otro policía que sufre trastornos intestinales con “retortijoncillos y hazmerreíres hidroaéreos” (160). “Los Institutos, los Concejos, las doctas Corporaciones [y] las venerables Casas matrices” son también organismos enfermos (206-207); al usar el sustantivo ‘matriz’ con función de adjetivo en la frase ‘Casas matrices’, el autor subraya la vulnerabilidad de cualquier institución, vb. gr. el centro de investigación donde Pedro hace experimentos con células cancerosas, al cáncer que va atacando el *corpus politicum* del país<sup>4</sup>.

El cuadro así pintado del estado de la nación es sumamente sombrío y desalentador. Sin embargo, hay una célula -o unidad- de la familia mayor de España que está libre de los efectos del cáncer: nos referimos a la familia del Muecas y, principalmente, a las tres mujeres que la componen. Es curioso que Encarna y sus dos hijas gocen de inmunidad ante las enfermedades, y significativo el uso de símbolos naturales de la tierra y el agua para distinguirlas de otros personajes que son portadores de valores degradados en un mundo degradado. Al describir a Encarna como “un ser de tierra” (201), Luis Martín Santos la exalta al rango de los arquetipos, ya que así constata su condición de *madre-tierra* poseedora de indudables virtudes. Este es un hecho demostrado en su visita a la comisaría de la policía para rescatar a Pedro de la cárcel subterránea; al salvarlo, invierte los papeles de Orfeo y Eurídice y trastrueca el final convencional del mito órfico por otro igualmente ejemplar que es de índole positiva<sup>5</sup>.

(3) Véase, por ejemplo, Juan Carlos Curutchet (1973: 36-37), y Betty Jean Craige (1979: 101).

(4) Gustavo Pérez Firmat (1981: 199) constata la presencia de este tópico en *Tiempo de silencio*.

(5) Véase el artículo de Ricardo Gullón (1972: 80-83) para un análisis de la función de los mitos órficos en la novela de Martín Santos.

Debido a su condición telúrica, Encarna llega a ser la personificación de una fertilidad que se contraponen a la esterilidad de otras mujeres mencionadas en el libro. Tiene dos hijas, la primera de las cuales se llama 'Florita' porque ha brotado de la tierra-matriz (o carnal) de su madre; su nombre está arraigado también en una larga tradición pictórica y literaria que, siglos ha, idealizó, en los versos de Lope de Vega y Pedro de Espinosa, a "la divina... mi hermosa Flora<sup>6</sup>. Hablando de flores y trasuntos literarios, tampoco deberíamos pasar por alto la semejanza entre la Encarna que da satisfacción sexual a su marido "sobre los campos de trigo en la vega del Tajo" (120), y *Molly Bloom*, la creación florida de James Joyce, quien hace el amor con Leopoldo por primera vez "entre los rododendros del promontorio de Howth"<sup>7</sup>, allí donde el milenario Liffey -el río de la vida- desemboca en el mar de Irlanda. Emblemas de la vitalidad y la fertilidad, ambos personajes se ajustan al molde arquetípico de la madre-naturaleza.

La referencia al río Tajo en la biografía de Encarna y sus hijas no carece de relevancia; al contrario, existe una estrecha relación entre su origen geográfico y la fertilidad que simbolizan. El narrador hace hincapié en el hecho de que "las dos 'a Toledo ortac' muchachas no rubias" se hayan gestado "en vientre toledano" (11) y destaca la fertilidad de "los retoños ya menstruantes de la familia" (29). En términos ginecológicos, establece así un fuerte contraste entre la abuela de Dorita quien lamenta "la tragedia del derrumbe definitivo de mi vida de mujer" (22) -es decir, la menopausia- y dos personajes que de otra forma quizá pareciesen ser de poca monta. Una imagen especialmente significativa en este respecto es la de Encarna vista momentos después de dar de comer a los ratones; según la detallada descripción que da Martín Santos, Encarna "mantenía aún firmemente en su regazo el pienso de los milagrosos ratones" (53). Suponiendo que el pienso esté compuesto de cereales, podríamos descubrir en la escena un precioso significado simbólico: Encarna, la madre-tierra fecundada por las aguas del río Tajo, cría en su vientre toledano una rica cosecha, no solamente de flores sino también de cereales que son el sustento vital de unos animalillos "milagrosos".

Esta serie de temas y símbolos no admite una explicación mecánica. Hay que reconocer que en la novela se mencionan toledanos que no ostentan los rasgos positivos a los cuales nos estamos refiriendo: el mismo Muecas es nativo de un "lejano pueblo toledano" (199), lo cual hace suponer que, según la tesis de Martín Santos, solamente la mujer toledana posee esas cualidades. Sin embargo, la existencia de una "madre toledana" -la de Amador- que tiene una "seca matriz" (156) nos obliga a matizar nuestra lectura y a considerar otros factores aparte del tema del origen geográfico de los personajes. Un análisis de factores históricos y sociales podría ayudar a completar el sentido último del libro.

En su primera visita a la chabola del Muecas, Pedro es recibido con "los gestos corteses heredados desde siglos antiguos por los campesinos de la campiña toledana" (49). Si es verdad que en esta oración el narrador adopta un tono irónico, no

-----  
(6) Valgan de ejemplo el famoso soneto, "Estas purpúreas rosas...", de Pedro de Espinosa (1975: 18), y la no menos célebre descripción de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (1979: 82).

(7) James Joyce (1969: 703). La traducción es mía.

se puede negar que atribuye a una clase campesina toledana ciertos valores espirituales y una herencia cultural que remonta hasta un pasado remoto. La relación histórica que esto implica se aclara al cotejar el pasaje con otro que narra la experiencia de Pedro cuando vuelve borracho a su pensión en la noche del sábado. Nada más llegar, Pedro intenta despejarse la cabeza con agua fría atraída a Madrid desde las provincias, y piensa en las diferencias que podría haber entre el Madrid actual y la antigua capital y próspero reino de Toledo. Reflexiona con especial detenimiento en la conquista de las tierras del rey Alcahir por los soldados de Alfonso VI, en “la lejana noche de la edad media cuando ellos con su sable levantado consiguieron dar forma a expensas de la morisma de los campos de Toledo y de las zonas bajas donde [ella, la morisma] había empezado a trabajar las huertas, a la nueva nación” (99).

Las reflexiones de Pedro contienen una interpretación de la historia de España que considera las campañas alfonsinas de 1081 y 1085 como jalones decisivos en la reconquista de la nación y su unificación bajo la monarquía católica. Sin embargo, Luis Martín Santos señala que, al esforzarse por implantar esa unidad política, las fuerzas cristianas destruyeron un fructífero sistema de cultivos inaugurado por los moros en las huertas de Toledo, e impusieron “el imperio de secano” (100) que sería asociado a partir de ese momento con la nueva capital, “la ciudad aséptica, sin huerta” de Madrid (99). La antítesis fertilidad-esterilidad, que desempeña un papel tan destacado en el libro, cobra así un sentido más amplio, al identificarse la fertilidad como el signo de una antigua sociedad mixta -la de judíos, moros y mozárabes en el Toledo milenario- que existiera antes de la formación del estado moderno que tendría su base institucional en Madrid.

De acuerdo con este esquema, Encarna-Ricarda y sus dos hijas toledanas se relacionan con un principio histórico y social que está profundamente arraigado en la España pre-moderna. Ese principio se concibe de la manera más justa, no como una esencia sino como una sustancia fértil y femenina que *encarna* en la mujer del Muecas y su descendencia. El nombre de ‘Encarna’, al que hace honores Matías en una sugestiva declaración en latín: “*Jubilatio in carne feminae*” (72), demuestra ser sumamente importante para la comprensión de la novela. Sin embargo, si queremos dar cuenta cabal de la importancia de este personaje, convendría ofrecer una explicación del hecho de que tenga dos nombres, ‘Encarna’ y ‘Ricarda’. Para más de un crítico, se trata de un desliz cervantino perpetrado por el autor<sup>8</sup>; en nuestra opinión, la doble nomenclatura cumple con una estricta función dentro de la estructura temática del libro. Los dos nombres, de raíz latina y germana respectivamente, designan los estratos romanos y visigodos en la historia de Toledo, y, unidos en un solo personaje, llegan a representar un mestizaje que *encarna* la verdadera sustancia histórica del pueblo español. Este complejo de factores históricos y sociales, en combinación con el factor geográfico y el sexual, define el valor semántico de Encarna-Ricarda que es una pieza-clave en el diseño poético de *Tiempo de silencio*.<sup>9</sup>

-----  
(8) Véase el estudio de Alfonso Rey (1977: 29).

(9) Claude Talahite (1980: 39-40) dedica una sección de su inteligente estudio a una interpretación de Encarna-Ricarda. Nosotros compartimos muchos de los puntos de vista expresados por esta colega francesa.

Hechas estas observaciones, podemos dar un breve resumen y evaluación de lo expuesto en nuestro ensayo. Al estudiar la función de algunos de los personajes de *Tiempo de silencio*, hemos visto cómo Luis Martín Santos echa mano de una serie de imágenes arquetípicas del hombre y de la mujer para comunicar una visión amarga de la vida institucional de España. Mediante la descripción de tipos tales como la mujer-sirena y el hombre fálico, el autor pone en tela de juicio los lugares comunes sobre los que se asienta una ideología reaccionaria, y cumple así con su propósito de desmitificar los valores morales y políticos del régimen franquista<sup>10</sup>. De hecho, en su exposición de los temas de la familia y la enfermedad, Martín Santos se apropia de unos tópicos retóricos para volverlos en contra del sistema que se vale de ellos para mantenerse en el poder. Al mismo tiempo que realiza este trabajo desmitificador, el autor hace uso -suponemos que consciente- del arquetipo de la madre-tierra y del mito órfico para destacar un elemento positivo, sustancial y redentor en el propio pueblo español. Gracias a esta estrategia, asegura que su propia novela sea el vehículo de un mensaje alentador y no la expresión de un nihilismo estéril.

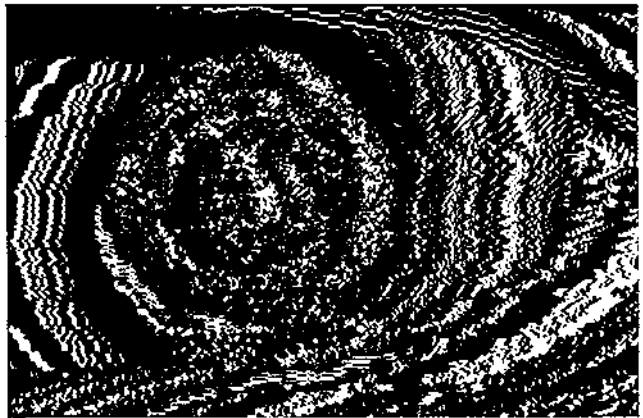
-----  
(10) La autora del estudio más completo de *Tiempo de silencio* insiste en el propósito desmitificador de Luis Martín Santos. Nos referimos a la hispanista británica, Jo Labanyi (1985: 162-166) quien, en este respecto, desarrolla una idea seminal de Juan Carlos Curutchet (1973: 40).

## BIBLIOGRAFIA

- Craige, Betty Jean. 1979, "Tiempo de silencio: le grand bouc and the Maestro". *Revista de estudios hispánicos*, XIII: 99-113. Alabama.
- Curutchet, Juan Carlos. 1973, *A partir de Luis Martín Santos Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, pp. 29-69. Montevideo.
- Espinosa, Pedro de. 1975, *Poesías completas*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid.
- Gullón, Ricardo. 1972, "Mitos órficos y cáncer social". *El Urogallo*, 17: 80-89. Madrid.
- Joyce, James. 1967, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth. 1969, *Ulysses*. Harmondsworth.
- Labanyi, Jo. 1985, "Ironía e historia" en *Tiempo de silencio*. Madrid.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1981, "Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*". *PMLA*, XCVI: 194-209. Nueva York.
- Rey, Alfonso. 1977, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid.
- Talahite, Claude. 1980, "Tiempo de silencio: une écriture de silence". In *Luis Martín Santos Tiempo de silencio*, pp. 1-58. Montpellier.
- Vega, Lope de. 1979, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Juan María Marín. Madrid.

El món clàssic d'en  
Llorenç Villalonga  
II. Citacions Llatines

Maria Carme Bosch i Juan





## INTRODUCCIÓ

El treball present constitueix una mena de segona part de l'estudi del món clàssic d'En Llorenç Villalonga<sup>1</sup>. Igual que el primer, dedicat al món grec, està basat en l'obra major villalonguiana. Les citacions estan agrupades per temes, que segueixen un cert ordre alfabètic. Un d'aquests, el 4, titulat *Miscel·lània*, aglutina conceptes diversos i amb poc cos per diferenciar-se per si sols. A l'apartat 5, dedicat a *Expressions llatines*, hem destacat les frases més representatives o citades en més ocasions.

A l'últim, les conclusions ens permeten esbrinar quin paper exerceixen aquestes citacions dins l'obra villalonguiana i per a quin fi les utilitza l'autor.

(1) Vegeu Maria Carme Bosch, "El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. Citacions gregues", dins *Miscel·lània d'homenatge a Francesca Massot*, en premsa.





## 1. DÉUS ROMANS I LES SEVES REPRESENTACIONS.

Arícia<sup>2</sup>

Personatge de *Fedra*.

Diana

*Fred i desdenyós com la Diana clàssica, amb el cap alt per la maniobra, en Xim llevava el fre de mà i trepitjava l'accelerador (L'hereva de dona Obdúlia, p. 31).*

Hèrcules

*... com no havia notat que al pati de la finca, davall d'un lladoner, hi bagués des de segles un Hèrcules nu (L'hereva ..., p. 93).*

Jano

- *Na Xima és bona.*  
- *Na Xima és justa.*  
- *Hermes i Jano ("L'esfinx" dins Desbarats, p. 210).*

*El plet presenta dues cares, com Janus (Un estiu a Mallorca, p. 187).*

*En el el dors de la cartolina hi havia quelcom de molt filosòfic,*

-----

(2) Virgili anomena aquest personatge a l'Encida, VII, 761 i ss. Es tracta d'una nimfa, esposa d'Hipòlit i mare de Virbi.

representatiu de la totalitat vital que propugnaven els organitzadors de sessions: les dues cares de Janus amb dos versos en anglès (L'hereva..., p. 144).

## Júpiter

*El llamp de Júpiter*, cap. XIV de *Les Fures*.

*Júpiter disposava del llamp* (*Les Fures*, p. 179).

*Mentre queia aquella ruixada imponent com no se'n recorda d'altra al poble i Júpiter enviava aquell tro paorós ...* (*Les Fures*, p. 181).

*Ja te'n pots anar al Victrix a contar a Andrea que Júpiter era un cigne* (*Andrea Victrix*, p. 233).

*El cigne que engendrà Helena d'Esparta era Júpiter* (*Andrea...*, p. 232)

*A Leda, sols la conceben amistançada amb el cigne, el qual, dit sia de passada, era Júpiter* ("Mme Tassin" dins *La dama de l'harem*, pp. 54-55).

*...Però no. Torlònia no podia tenir fills d'un home; no hi puc consentir. Potser n'hauria pogut concebre d'un cigne. Un cigne que fós Júpiter, ben entès* ("Mme. Tassin", p. 57).

*- La mitologia és mentida. Júpiter no era un ocell. Júpiter no ha existit.*

*- Si no ha existit no era res. Però, segons la mitologia, de vegades es presentava en forma de cigne, o de monedes d'or ...* (*Andrea...*, p. 232).

## Mercuri

*Minos: És necessari acudir a sa mitologia. Ihi ha un déu d'es comerç, Mercuri. Així és com queda ennoblida* ("Viatge a Lisboa en 1945" dins *Desbarats*, p. 77).

*Maria Antònia lamentava el nom de Commercio, però li vaig advertir que pensàs en Mercuri, déu graciosíssim, amb aletes als peus* (*La novel·la de Palmira*, p. 29).

*... havia comparegut amb el cedàs, que mai no abandonava com Mercuri el caduceu* (*La "Virreyna"*, p. 138).

*...damunt el trapezi, i no dins les fredes sales dels museus, és on havia constatat que el Mercuri de Joan de Bolonya és un déu (L'àngel rebel, p. 133).*

## Venus

*¿Es que en aquest país no estudien mitologia? Venus era mare i esposa... (Un estiu..., p. 194).*

*Oui, c'est l'inceste... -replacava ella, llunyana. I sortien a relluir el complex d'Edíp i el símbol de Venus, mare i esposa, que deixaven amb la boca oberta l'amant indígena (L'hereva..., p. 55).*

*Venus és el gran dissolvent dels costums (Mort de Dama, p. 52).*

*Venus és graciosa i de la gràcia extreu precisament la seva força (El misantrop, p. 171).*

*Al costat de Torlònia, blonda com Venus... (Mme, Tassin, p. 60).*

*Tonet de Bearn deia que a determinada gent se la podia besar (Venus, nua i sorgida d'una conquilla marina és democràtica) però mai donar-los la mà (L'àngel... p. 48).*

*...Venus havia estat substituïda per un ministeri amb dactilògrafes i comptables (Andrea..., p. 56).*

*La dona divinitzada, la Venus, constitueix un sacrilegi (Beam, p. 115).*

*I pronuncià el nom d'una de les belleses més empingorotades i més inabordables de Ciutat: com estampa, una Venus; com a moral, una santa ("Diàlegs socràtics" dins La dama de l'harem, p. 39).*

*Als parcs, el públic admirava els efebus, mentre les Venus i els Hèrcules, estaven confinats als museus secrets, on entraven només persones d'una certa edat i cultura, i constituïen models d'aberració (Andrea..., p. 48).*

*Tot allò que és profund, tot allò que és moral, és frívol; no hi ha de noble més que les formes: fa milers d'anys que la Venus de Milo és bella... ("Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton" dins El lledoner de la clastra, p. 99).*

*Sant Pere.- Representen es naixament de Venus.*

*Minos.- Sí, pres d'un quadro del Botticelli.*

*Pare Florejat.- Es naixament de Venus?*

*Sant Pere.- Ara se'n tem?*

*Pare Florejat.- Jo deia: ¿Qui deu esser aquesta senyora que surt d'una copinya? Però no li donava importànci'.*

*Mumare.- Jo la trobava un poc fresca, ara que ho diu.*

*Amanda.- I tan fresca. Anava nua ("Hi feren ben aprop" dins Desbarats, p. 169).*

## 2. ESCRIPTORS LLATINS I LES SEVES OBRES

Ciceró

*Qui arribà, no obstant, fou un home de seny, lletrat, que li deien Xiceró. Portava noves i s'expressà ordenadament, fent bonor al nom clàssic encara que deformat ("Mitja hora tard" dins El lledoner..., p. 23).*

*- Si no saps grec, no xerris. ¿És que tu saps grec?*

*- Però no presumeixo com tu, que ja et comences a firmar Ciceró (La gran batuda, p. 81).*

Horaci

*¿Plans de cara a l'estiu? És possible que dediqui les vacances a traduir i comentar l'epístola als Pisons, però no diguin res encara al periòdic (Mort..., p. 141).*

*Ahuc sub iudice lis est, escriu Horaci a la seva Art Poètica (Beam, p. 282).<sup>3</sup>*

*El puritanisme ha fet molt de mal, Joan. He conegut casos en què es passa sense transició de l'escrúpol al desenfrenament. Els protestants haurien de llegir Horaci (Beam, p. 229).*

*En la seva serenitat no superada, ella hauria aconseguit, a qualsevol lloc del món, revivre la sentència del vell Horaci: "De tots els racons de la terra aquest és el que millor em somriu". (Beam, p. 152)<sup>4</sup>.*

-----  
(3) Horaci, Ars, 78.

(4) Vegeu Horaci, Carm., II, 6-13.

## Ovidi

*Però, ¿Existeix la mort? Ovidi no l'admet i per l'Església es tracta d'un "trànsit". Aquella darrera abraçada em recordà el poema de les Metamorfosis. Per uns segons els seus membres fràgils i tremolosos em semblaren dues branques d'arbre, com a la fàbula de Baucis (Beam, p. 278).*

*No puc deixar de consignar una d'aquelles metamorfosis, tan misterioses i poètiques com puguin esser-ho les d'Ovidi (Beam, p. 236).*

*De totes maneres, costa esforços admetre l'afirmació paradoxal que no es pot assegurar que Filemó sigui fidel a Baucis precisament perquè no l'havia enganyada mai (Beam, p. 241).*

*En el llibre VIII de les Metamorfosis, quan Júpiter vol premiar Filemon i Baucis que l'han socorregut creient-lo un captaire, els dona un mateix final i els transforma en arbres perquè arrelin plegats a un mateix lloc (Beam, pp. 156-7).*

*"Filemó i Baucis". Segona part de l'obra teatral "A recer de la memòria" dins Obres Completes, p. 819.*

*¿No fan estudiar les bajanades d'Ovidi? (La Lulú, p. 58).*

## Sèneca

*Tine una guia de Madrid i allà no hi cap carrer de Criton ni cap passeig de Sèneca (L'àngel..., p. 39)<sup>5</sup>.*

*...Llatínia, havia comentat Sèneca i Ciceró (Beam, p. 170).*

*Quan pens en aquelles desventurades (en una especialment, que no he arribat a conèixer mai) la sang em bull encara i sovint he sentit l'impuls de venjarles, recordant l'afirmació pagana de Sèneca que la misericòrdia és una debilitat del cor (Beam, p. 162)<sup>6</sup>.*

*En això coincidia amb el seu enemic J. J. Rousseau, però únicament en això, ja que en el fons era aristocràtic i semblava*

.....  
(5) Aquesta citació canvia a Flo la Vigne, segona edició definitiva de L'àngel rebel: "Tine una guia de Madrid i allà no hi ha cap carrer de Citron ni cap passeig de Sèneca" (Flo la Vigne, p. 100).

(6) Vegeu Sèneca, De clementia, II, IV, 4; II, V, 1; II, V, 4.

col·locar, com Sèneca, el prestigi intel·lectual per damunt la mateixa fraternitat humana (Beam, p. 40).

## Terenci

"¿Seré jo l'engabiada? ¿Em martiritzo a mi mateixa?" la baronessa no coneixia l'*Heautontimorumenos*: no era, doncs, en ella, literatura, sinó una sensació ben personal (Un estiu . . ., p. 150).

"*Homo Sum et nihil humanus a me alienum puto*", ha escrit Terenci (Beam, p. 77).<sup>7</sup>

## Tertulià

*Aleshores sabem entonar amb Tertulià el Credo quia absurdum* (Desenllaç a Montlleó, p. 193)<sup>8</sup>.

## Virgili

Dia 11 d'agost de 1883, després d'una nit calorosa, em vaig aixecar a trenc d'alba per llegir les Eglogues de Virgili davall les alzines del Puig de Ses Llebres... Em vaig asseure pensant en les tristeses de Melibeu obligat a abandonar la terra que l'havia vist néixer. Melibeu, jove i desventurat com jo mateix, apareix en el poema dempeus, mentre contempla Títir, és a dir, Virgili, que està assegut sota una vella alzina. "Ets feliç, Títir, li diu Melibeu, de poder descansar a l'ombra d'aquest arbres..." "Pastor, li contesta Títir, aquest descans me l'ha concedit un déu". "Pobre Joan, m'havia dit el senyor la primera vegada que vaig llegir aquell passatge; pobre Joan, el déu de què parla Virgili no és el Déu amb majúscula, sinó, simplement, un triumvir... No hi ha dret que el vell poeta faci plorar amb enganys ni a tu ni a Melibeu, ànima noble que sap admirar sense enveja. Virgili, és a dir, Títir, havia anat a Roma, on aconseguí, amb influència, perquè no li mancava astúcia, que Octavi l'exceptuàs de la incautació general dels camps"...

-¿Vol significar Vossa Mercè que Virgili fou un mistificador, una ànima innoble?

-----  
(7) Vegeu Terenci, *Heaut.*, 77. Frase mal transcrita per En Villalonga. Hauria de dir: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto.*

(8) Frase atribuïda a Tertulià, sembla que amb inexactitud.

-No usis paraules desmesurades, Joanel, que no signifiquen res.  
Virgili tenia talent (Beam, pp. 163-4).

Vaig descriure una Arcàdia en la qual se barrejaven les Eglogues  
de Virgili amb la sensibilitat de Lamartine (Andrea..., p. 139).

Havia traduït Virgili, però no del llatí, sinó d'un edició francesa  
barata (Un estiu..., p. 218)<sup>9</sup>

Pareix que en la joventut havia traduït un fragment de les  
Bucòliques de Virgili, que feu esculpir modestament a la clasta d'una  
de les seves possessions. Des de llavors El Adalid li deia sempre "El  
laureado poeta" o "nuestro ilustre latinista", denominació preferida pel  
pròcer al qual afalagava aquella espècie de certificat de saber traduir  
llatí (Mort... p.140).

La poesia de la naturalesa és creació de gent de ciutat; Virgili  
escriu les Bucòliques i les Geòrgiques perquè les llegissin a Roma (Un  
estiu..., p. 228).

El pròcer tenguè a bè complimentar-la per la seva producció  
poètica, que comparà a la de Virgili (Mort..., p. 103).

Industrialitzar les masses, il·lusionar-les amb el panem et circen-  
ses de la vella Roma, a base de plaers forts i grossers, és més senzill que  
rustificarles amb les Eglogues de Virgili (Andrea..., p. 219).

## Egloga I

Ell, tan poc aficionat a descriure paisatges, vibra a l'encís de  
l'Angelus, quan la gent es retira del treball, davant la poesia de les  
cabanes on es comença a encendre el foc, de tal manera que una citació  
de l'Egloga I de Virgili, intercalada en el passatge,

*Et iam summa procul uillarum culmina fumant  
maioresque cadunt altis de montibus umbrae,*

-----  
(9) Aquesta afirmació es complementa amb la següent: "També Sílvia Ocampo havia traduït diversos cants  
de la *Iliada* sense que se li hagués acudit mai d'estudiar grec" (Un estiu a Mallorca, p. 218). Cf. M. Carme  
Bosch, *El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. Citacions gregues*, en premsa, nota 6.



*perd tot caràcter retòric i sembla tan natural com si el senyor mateix acabàs d'improvisar aquells versos famosos (Beam, p. 155).<sup>10</sup>*

*El sol acabava de traspasar l'horitzó i les ombres del crepuscle avancaven per les planures, com a l'ègloga de Virgili (Diàlegs socràtics, p. 22).*

*El fum de les barraques muntava dret, aeronauta, en la immensitat tranquil·la d'un cel teixit de nacres i grisos (L'hereva..., p. 95).*

*Com l'ègloga de Virgili, les ombres queien de les muntanyes convidant al sossec i el fum de les cabanes pujava pel cel pàl·lid, on començava a perfilarse la lluna (La gran..., p. 97).*

## Egloga II

*...perquè, en fullejar l'Egloga II, la meva imaginació, excitada tal volta per la nit d'insomni i pel record del napolitans, descobrí de sobte en Coridó conceptes tan escabrosos, tan diferents de la interpretació metafísica apresada en el Seminari, que em semblava somiar. Encara avui no m'atrevesc a atribuir certes tendències al gran poeta de Màntua, sinó que m'estim més creure-les fruit d'una tergiversació (Beam, pp. 217-8).*

## Encida

*Primo auulso non deficit alter, escriu Virgili en el capítol IV de l'Eneida. Però hi ha una diferència: que el poeta es refereix a un ramell preciós, mentre que don Toni al·ludia als fruits enverinats de la falsa filosofia (Beam, p. 144).<sup>11</sup>*

-----  
(10) Vegeu Virgili, *Bucol.*, I, 82, 3. En Villalonga sembla que és particularment sensible a aquesta citació, que ja va glosar En M. Costa i Llobera a la segona de les seves Horacianes:

*"Tot esperit corpmèn. Té l'hàlit verge  
de les selves balsàmiques, l'augusta  
pau de les blaves ombres que s'estenen  
de puigs altívols, mentre el sol declina  
i munta el fum de les humils cabanes..."*

Vegeu M. Costa i Llobera, *Horacianes*, Palma de Mallorca, 1938, p. 23.

(11) Citació equivocada. Es tracta realment del cant VI de l'Eneida, v. 143.

### 3. HISTÒRIA DE ROMA I ELS SEUS PROTAGONISTES.

Agripina

*Tu saps qui fou Agripina? Sembla que els caldeus li anunciaren que arribaria a ser emperadriu, però que el seu fill, Neró, la mataria. Ella replicà: Occidant, dum imperet: si arrib a reinat, no importa que em mati (Diàlegs..., p.24)<sup>12</sup>*

Calígula

*Vostè serà com aquell emperador romà que donà es càrrec de cònsol en es seu cavall... Però aquell emperador era boig ¿No ha llegit la història de Calígula? (La "Virreyna", p. 92).*

Cèsar

*"¿Com s'explica el seu caràcter?", deia la governante al professor d'història. "Aquest infant presenta dues cares tan diferents..." "El cas", replicava el professor, "no és insòlit: de Juli Cèsar s'ha dit que fou al mateix temps autor i actor" (Desenllaç..., p.50. Cf. p.51)<sup>13</sup>*

*Al cap una corona de lloret que recordi la de Cèsar (Andrea..., p. 90).*

Cèsar i Pompeu

*A l'embocadura, damunt pedestals romans, apareixen dos busts: Cèsar a la dreta i Pompeu a l'esquerra, reconciliats (Andrea..., p.58).*

-----  
(12) No és així exactament. Ho conta Tàcit, *Ann.* 14, 9, 6. Els mags caldeus anunciaren a Agripina que tendria un fill que seria emperador, però que la mataria. La frase és doncs: "*Que em mati, mentre sia emperador*".

(13) En Villalonga, que sembla que jugui una vegada més amb les paraules, té en aquest cas un vertader suport clàssic, ja que el mateix Cèsar al llibre I, 26-4 de la *Guerra Civil*, s'autoanomena *auctore et agente*. És possible, però, que l'autor mallorquí s'hagi inspirat en la *Dolora* LXXIV d'En R. de Campoamor, on llegim:

*A Ovidio empieza a leer  
su historia el Emperador  
pues dice que quiere ser  
cual César, autor y actor.*

Vegeu R. de Campoamor, "La historia de Augusto, Dolora" LXXIV, dins *Obras Completas*, t. 5, Madrid, 1902, p. 227.

## Cleopatra

*-No nasqué d'un ou, com Andrea? O la confonc amb Cleopatra?  
(Andrea..., p.232).*

*Més que de nosaltres, la nostra glòria o la nostra infància  
depenia dels curs dels esdeveniments, i aquests ja sabem que depenen del  
perfil de Cleopatra (Andrea..., p.124).*

*La força de Cleopatra residia en la seva feblesa (Andrea..., p. 47).*

*Tremolava com hauria tremolat un esclau a qui Cleopatra bagués  
brindat el seu llit (Lulú regina, p. 156).*

## Farsàlia

*Ja se sap que els poemes més cèlebres són els menys llegits; potser  
vosaltres coneixeu algú que hagi llegit, per exemple, la Farsàlia; jo no  
(Flo la Vigne, p. 68).*

*Si la batalla de Farsàlia quedava lluny de les consciències, si  
a penes perdurava res del prestigi i de les belleses històriques, ningú no  
s'hauria pogut mostrar insensible davant una tal bellesa tangible i  
humana (Andrea... p. 77).*

*Alguns el saludaven a mitja veu -Addio, Andrea Victrix-, alçant la  
mà, com a la batalla de Farsàlia els soldats de Cèsar havien saludat la  
deessa de l'amor (Andrea..., p. 16)<sup>14</sup>*

*Dos jugadors de basquetbol estilitzadíssims, li presentaren el  
casc i la llança de Venus Victrix romana que segles enrera decidí la  
batalla de Farsàlia a favor de Cèsar (Andrea..., p.177).*

*A la pantalla, la deessa, somrient, aparegué dempeus, coberta per  
draperies de porpra. Portava el casc i la llança de la Venus Victrix grata  
a Juli Cèsar...*

*"Andrea, Andrea, Andrea! Farsàlia, Farsàlia, Farsàlia!"*

-----  
(14) Venus Victrix és l'Afròdita guerrera. A la dreta portava una pica, la mà esquerra estava posada damunt un casc; als peus tenia un escut. El seu culte s'expandí en el mateix sentit que el de la Victòria, que seu sovint devora cila. Pompeu li el·leva un santuari. Abans de Farsàlia, Cèsar, que usava un segell amb la figura anteriorment descrita, li prometé un altre temple si triomfava. Segons Dió Cassi, els seus soldats tenien la consigna "Venus Victrix", mentre que la dels pompeians era "Hercules inuictus". En aconseguir el triomf, aixecà en el centre del Forum Iulium el monument promès, però no a Venus Victrix sinó a Venus Genitrix, que aleshores l'interessava més per als seus fins polítics.

*Prop de mi, una veu irònica, tal volta d'un congelat, interrogava un company:*

*-Farsàlia deriva de farsa? (Andrea..., p. 244).*

## Heliogàbal

*Es tractava, segons el periòdic, que no sabia res d'Heliogàbal, del primer matrimoni homosexual del món, celebrat a Rotterdam sota les formalitats de la llei (La gran..., p. 173).*

*Era, segons la premsa, un "matrimoni" de Rotterdam, el primer matrimoni del mateix sexe que registra la Història d'ençà del d'aquell emperador romà degenerat que es casà amb un gladiador (La gran..., pp. 178-9).*

## Neró

*Ara els tres vehicles cremaven plegats en una sola flama i els guàrdies, impossibilitats d'acostar-se a la foguera, havien tret quaderns i bolígrafs, no pas per escriure, com Neró, una oda a Roma incendiada, sinó per... ("Lulú regina", p. 35. Cf. "L'ovella" dins Narracions, p. 225).*

## Octavi

*L'emperador August havia hagut de defensar aquelles terres de les invasions bàrbares establint no gaire lluny d'elles els campaments de Vindobodona (Lulú regina, p. 58. Cf. p. 34 i "L'ovella", p. 224).<sup>15</sup>*

## Pau octaviana

*El món es prometia una pau octaviana (Andrea..., p. 47).*

*... i ja no parlem de la pau octaviana (Desenllaç..., p.41).*

## Petroni

*Petroni es dessagnava en el seu bany tebi. Aleshores se li acostaren els filòsofs. Un d'ells, Sergi, sostenia que l'home, en morir, no pot sinó*

-----  
(15) Cf. Virgili, dins 2, *Escriptors llatins i les seves obres*, supra.

*somriure a la Mort que se li presenta coronada de roses per a lliurar-lo d'aqueixa odiosa farsa anomenada Vida. L'altre, Tuli, opinava que la Parca té un aspecte horrible i que en veure-la s'extremeix tot mortal. I ambdós s'acostaren per observar en Petroni la confirmació de les seves teories. El patrici restava immòbil. En el seu rostre ceri res no es llegia. De sobte, una imperceptible crispació de la boca i el cap tomba per no aixecar-se pus. I els dos filòsofs se separen. Sergi publicà un petit volum titulat El somriure de Petroni i Tuli declarà que mai no oblidaria l'horrible ganyota en què s'extingí la vida de l'arbiter elegantiae ("Ciència experimental" dins Narracions, p. 80)<sup>16</sup>*

Ròmul i Remo (Remus)

... Es tracta d'una noblesa anterior a Jesucrist, tal volta una descendent de Ròmul i Remo (Bearn, p. 101).

#### 4. MISCEL·LÀNIA

Atrium romà

*El palau es conserva intacte tal com era un segle abans, quan el visità George Sand; té el seu pati, una d'aquelles "cours pavées en dalles et parfois entourées de colonnes" que li recordaven els cortils dels palaus de Venècia, amb un pou "d'un goüt très pur" al mig. Potser eren, deia la Sand, "un souvenir de l'atrium des Romains; le puits du milieu y tient évidemment la place de l'impluvium" (Un estiu..., pp. 53-4).*

Columnates romanes

*Els seus professors eren els qui omplien els parcs d'efebus i de columnates romanes que dissonaven un poc entre l'embull de renous i gratacels (Andrea..., p.23).*

Cultura llatina

*Ets hereus de sa cultura llatina ja no són ets italians (Bearn, p. 414).*

-----  
(16) Citam aquest conte complet, ja que constitueix un magnífic exemple il·lustratiu de la teoria de la relativitat que tant agradava a En Villalonga i per la seva curta extensió.

## Emperadors

*Els emperadors antics mataven l'esclau que els portava males noves (L'àngel..., p. 90)*

## Gladiadors

*Posseïa un temperament càndid i heroic com el dels petits acròbates eivissencs o el dels gladiadors romans (Andrea..., p. 129).*

*(com el gladiador en el circ, com el màrtir, estava destinat a morir) (Andrea..., p. 154).*

## Pa i circ

*L'anhel de la vella Roma, panem et circenses, està aconseguit (Andrea..., p. 37).<sup>17</sup>*

*El panem et circenses de la decadència romana s'havia convertit en medicamenta et circenses (Andrea..., p.160).*

*La ciutat, amb els seus diners i les seves diversions grosseres -el panem et circenses romà-, enlluernà i atragué igualment els pagesos i els senyors rurals, que negligiren l'administració de les seves finques (Andrea... p. 157).*

*Sempre hi ha hagut gent inculta en el món, sols que altre temps aquesta gent no comptava, no era "públic" i no influïa en els espectacles, a part del circ romà o similars (La gran..., p. 130).*

## Pare de Crist

*¿Coneix un estudi en què es demostra que el pare de Crist era un legionari romà anomenat Panthera? S'acaba de publicar a Hamburg (Un estiu..., p. 127).*

-----  
(17) El concepte de panem et circenses fou emès per Juvenal, *Sat.*, 10, 81, però sens dubte En Villalonga el pren d'O. Spengler, que el cita tot sovint.

## Poeta llatí

*¿Coneix l'epitafi que un poeta llatí va fer inscriure damunt la tomba d'una dansarina? "Dansà i agradà" (Un estiu..., p. 222).*

## Roma

*Igual que a la vella Roma, abans de Jesucrist (El Misanthrop, p. 117).*

*Sabia que els bàrbars sempre han destruït les Romes i els Bizancis (L'hereva..., p. 67).*

*Roma -em deia el senyor- és massa antiga. Succeeix com amb els vins: per esser bons han d'esser vells, han de tenir solera. Però alerta que no en tinguin massa, alerta a passar "el punt". Roma el passà fa molt de temps.*

*Es referia a la dels Cèsars (Beam, p. 203).*

*Es a dir, que com a l'Edat Mitjana, com a la Roma antiga, com sempre, els poderosos han de viure d'estafar els pobres (Les Fures, p. 102).*

## Romà

*"Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être" (L'àngel..., p. 143).*

## Sibil·la de Cumas (Cumes)

*Flo és maleducat, és lleig, si bé se mira, i quan es posa a dir disbarats en diu més que la pitonissa de Cumas, la qual vostè detesta, com la detestava Paul Valéry, el poeta antilíric (L'àngel..., p. 93).<sup>18</sup>*

*A Paul Valéry no li agradava la Pitonissa de Cumas, despenjada i traient escuma per la boca (L'hereva..., p.12).*

*En el saló dels von Heine, no obstant, la catarsi era prou civilitzada i les noves sibil·les de Cumas no treien sabonera per la boca (Lulú regina, p. 68).*

*-Em permetràs que et contesti amb una frase sibil·lina, Flo, de les*

-----  
(18) Xoca una mica aquesta denominació. És més correcte anomenar-la Sibil·la de Cumes.

que a tu t'agraden: "impuresa i consciència són el mateix" (L'àngel., p. 107).

Tòfol.- *Aquest cunyat nostre, quines profecies...*

Perico.- *Això ja és sa Sibil·la!* ("Sa venguda de s'infanta" dins Desbarats, p. 39).

#### Soldat pompeïà

*Aconsellà que, quand même, tots seguíssim fent la nostra obligació de romans; com aquell soldat de Pompeia que morí sense abandonar el seu lloc perquè els superiors s'havien descuidat de rellevar-lo del servei quan començà l'erupció del Vesubi (Lulú regina, p. 72).<sup>19</sup>*

#### Tristesa romana

*Imaginava ara la muda tristesa d'en Xim, una tristesa romana, davant aquesta desgràcia (Les Fures, p. 135).<sup>20</sup>*

#### Vestal

*La poetessa no era vestal (com deia El Adalid) per vocació; ho era a la força (Mort..., p. 97).*

#### Vestidures romanes

*-I aquest vestit de dona...*

*-Vaig de romà. Es la llet.*

-----  
(19) Citació que trobam a O. Spengler, *el hombre y la técnica*, Madrid, 1932, p. 125. Aquest la tragué probablement del llibre de Marc Monnier, *Pompei et les Pompéiens*, reimprimé avec fig., 1864, sense que sia massa digna de crèdit.

(20) És curiosa aquesta definició d'En Villalonga. Podria tenir origen en la pena del pastor desposseït de les seves terres que trobam a la primera *Bucòlia* virgiliana, que l'autor concix i utilitza sovint. Això no obstant, ens inclinam a pensar que es refereix a la tristesa que experimenta una societat decadent com manté Ortega. Vegeu "La rebel·lió de las masas", dins *Obras Completas*, t. IV (1929-33), Madrid, 1966, p. 175 i 159.



-I els romans, ¿què no ho eren tots, uns bruts, un marietes...?  
(Andrea..., p. 92).

*El públic passejava pausadament. La major part anaven vestits a la romana: toga fins els peus els grans, i faldellí curt els joves; alguns amb un elegant mantell penjat a l'esquena* (Andrea..., p. 17).

*Els calçons de vaquer i el short, que l'any 1965 començaven a imposar-se entre l'element femení, ja no s'usaven i els havia substituïts la roba talar-túnica o faldellí- inspirada en la vella Roma* (Andrea..., p. 48 Cf. p. 64).

*La Gitana arribà de patrícia romana...* (La gran..., p. 153).

*El vestit recorda el dels soldats romans* (L'hereva..., p. 32).

*Maria Antònia no s'havia volgut tenyir, i portava tots els cabells blancs. Solia vestir com les dames romanes* (La novel·la..., p. 110. Cf. p. 123).

*La indumentària tendia a igualar-se, no pel predomini del short com havia previst Huxley -que havia quasi desaparegut, igual que el pantaló-, sinó de la túnica romana en els joves i del vestit talar en els vells i reumàtics* (La novel·la..., p. 109).

## 5. EXPRESSIONS LLATINES

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi* ("Cock-tail en un nou palau", dins la *Marquesa de Pax i altres disbarats*, p. 133).

*A priori* (La "Virreyna", p. 127).  
Ancilla Domini

*¿I ella? ¿En què no hauria consentit la seva submissió d'ancilla Domini?* (La novel·la..., p. 36). Cf. Marcel Proust..., p. 81).<sup>21</sup>

*De vegades la imaginava amb un lliri a la mà, molt ancilla Domini* (Les ruïnes de Palmira, p. 30. Cf. p. 31).

-----  
(21) Aquí En Villalonga sembla tenir present el quadre de Dante Gabriel Rossetti, així titulat, i que fou molt famós a la seva època, si bé el redueix a una simple expressió llatina. Marcel Proust, així mateix, tan admirat per En Villalonga, fa referència al quadre dins *A l'ombra des jeunes filles en fleurs*.

... una sotmesa *Ancilla Domini* que consentia en tot (*La "Virreyna"*, p. 106)

*Ella acalà el cap, molt ancilla Domini* (*La Lulú*, p. 147).

*Alter ego* (*L'hereva...*, p. 67).

*Arcades ambo* (*Beam...*, p. 29).<sup>22</sup>

*Audaces fortuna iuvat* (*Beam*, p. 165).<sup>23</sup>

"*Aut Caesar aut nihil*" (*El Misanthrop*, pp. 181 i 185).<sup>24</sup>

*Carpe diem* (*Beam*, p. 228).<sup>25</sup>

*Coelo tonante credidimus Iovem regnare* (*Beam*, p. 43).<sup>26</sup>

*Cogito, ergo sum* (*Falses...*, p. 225).<sup>27</sup>

## Corruptio

*La veritat i la mentida es mosseguen la coa, l'absurd està a un pas de la veritat. Tot allò que és depurat, selecte, escollit, perd fàcilment l'equilibri: corruptio optimi pessima deien els antics* (*Andrea...* p. 288. Cf. *La gran...*, p. 179).<sup>28</sup>

*De facto... de iure* (*Falses...*, p. 56. Cf. *La "Virreyna"*, pp. 128 i 129).

*Delenda est Europa!* (*Diàlegs...*, p. 45).<sup>29</sup>

*Delenda est monarchia* (*Falses...*, p. 209. Cf. *El Misanthrop*, p. 22).<sup>30</sup>

*Delendus est Ortega* (*El Misanthrop*, p. 22).<sup>31</sup>

*Ergo* (*Lu "Virreyna"*, pp. 77, 142, 147).

*Facta, non verba* (*La gran...*, p. 31).

-----  
(22) Vegeu Virgili, *Bucol.*, VII, 4.

(23) Més exactament *audentes fortuna iuvat*. Vegeu Virgili, *Aen.*, X-284.

(24) Divisa de Cèsar Borgia, Potser inspirada en Suetoni, *Calig.*, 37.

(25) Vegeu Horaci, *Carm.*, I, 11,8.

(26) Hauria de dir: *caelo tonantem credidimus Iouem regnare*. Vegeu Horaci, *Carm.*, III, 5, 1.

(27) Principi de la filosofia de Descartes en el seu *Discurs del Mètode*.

(28) Frase atribuïda a Gregori el Magne i a Sant Jeroni.

(29) (30) (31) Frases basades en la cèlebre: *hoc censeo, et Carthaginem esse delendam*, amb la que Cató el Vell acabava els seus discursos en el Senat. Ortega y Gasset la prengué com a model per a pronunciar la coneguda *Delenda est monarchia*. Com podem comprovar, En Villalonga, sempre gran admirador d'Ortega, juga amb la definició d'aquest.

*El Fàtum havia volgut que tots dos fossin el que eren: pobres, sense còplications d'altra casta, perquè la pobresa eclipsa totes les demés (L'àngel..., p. 47).*

*Finis coronat opus (Mort..., p. 135).*

## Fluctuat

*La vida m'ha ensenyat de capejar els esdeveniments com la nau els tràngols: fluctuat nec mergitur (Un estiu..., p. 190).<sup>32</sup>*

*París, ja ho resa el seu escut, fluctua però no s'enfonsa (La novel.la..., p. 59).*

*Ignorantiam pigritia sustinet (Mort..., p. 141).*

*In albis (Lulú regina, p. 50).*

*In illo tempore (Andrea..., p. 10. Cf. Falscs..., p. 104).*

*In mente (La Lulú, p. 35).*

*In nomine patris (L'àngel..., p. 107).*

*Ipsa facto (Lulú regina, p. 120).*

*Libera nos, Domine! (Un estiu..., p. 89).*

*Lues (Andrea..., p. 148).*

*MAGNO CATALAUNIAE VIRO  
RAYMUNDO DE ABADAL  
NOBILITATIS SAPIENTIAEQUE EXEMPLO  
LIBERE DE RE PUBLICA  
MAGNOPERE SENTIENTI  
D D D (Falscs..., dedicatòria).<sup>33</sup>*

-----  
(32) Divisa de la ciutat de París, presa segurament de Sant Joan Crisòstom que ho aplicava a la nau de l'Ísglésia.

(33) En Llorenç Villalonga, a una entrevista titulada "Villalonga ha escrit unas auténticas Falscs memòries" (*Diari de Mallorca*, 13 de junio de 1967), afirma que aquesta dedicatòria la hi ha feta En Miquel Dolç. El comentari és molt xocant: "y sé que algunos interpretan el libere de republica, por que Dios nos libre de la República. Otros por el contrario, sospechan que allí se oculta una declaración de republicanismo. Esta es una de las ventajas de las dedicatorias en latín: que cada cual interprete a su gusto."

## Mens sana

*El "mens sana i corpore sano" és una bona màxima pels homes lliures, però no per qui ha fet vot de castedat (Beam, p. 60).<sup>34</sup>*

*El mens sana in corpore sano no passa d'esser un ideal (La novel.la..., p. 122).*

*Non sanctas (El Misanthrop, p. 106. Cf. Narracions, p. 118).*

*Omnia vincebas, sperabas omnia, Caesar;  
Omnia deficeunt, incipies esse nihil (El Misanthrop, p. 178).<sup>35</sup>*

*Parce nobis, Domine. Exaudi nos, Domine. Miserere nobis (Coktail..., p. 133).*

*Post scriptum (La novel.la..., p. 160).*

*Propter vitam, vitae perdere causas ("Festa Major," dins Desbarats, p. 233).<sup>36</sup>*

## Primo-primis

*Fou, com dirien els escolàstics, un moviment primo-primis, animal i irreflexiu (Andrea..., p. 290).*

*Lulú regina.  
Salve regina (Narracions, p. 101).*

*Similia similibus curantur (La novel.la..., p. 102).*

## Sine nobilitate

*¿Què has dit Mateuet? ¿Què és el rei del Norland?  
-Un snob. Posem, un que presumeix de noble sense ser-ho. Sine nobilitas (La Lulú, p. 100).<sup>37</sup>*

*Sine die (La novel.la..., p. 130. Cf. Les fures, p. 63).*

-----  
(34) Vegeu Juvenal, *Sat.*, X, 356, i Sèneca, *Epist.*, X, 4.

(35) Encara que En Villalonga afirmi que el díctic és de Salazar, sembla que crà de Sannazar i que es trobava a la tomba de Cèsar Borgia.

(36) La frase és de Juvenal VIII, 83, i hauria de dir: "Propter uitam, uiuendi perdere causas".

(37) Solecisme. Hauria de dir: "sine nobilitate".

*Tantum ergo...* (Andrea..., p. 28).

*Taedium vitae*

*Angèlica igual que les patricies alexandrines, hauria sentit el taedium vitae que s'apodera dels que han arribat a la plenitud (L'hereva..., p. 141).<sup>38</sup>*

Tu, felix Austria

*Els gloriosos Habsburgs de l'Imperi devien, al capdavant, la seva grandesa a algunes pubilles riques; tu, felix Austria, nubeat (Lulú regina, p. 31).<sup>39</sup>*

Ulcus

*Es limitaren a parlar amb els metge que certificaren que el jove disfressat de velleta havia mort d'ulcus rabricus com altres moren de gust (Andrea..., p. 159).*

Ultima ratio

*Avui sols alguns progressistes endarrerits han parlat encara, amb motiu del Concili Vaticà II, de la nuova scienza com a ultima ratio. Que Déu els conservi la innocència (Falses..., p. 226).<sup>40</sup>*

*Lluís XIV feia gravar Ultima ratio a la boca dels canons (Lulú regina, p. 197).*

*Vade retro* (Mort..., p. 107).

*Vox populi* (Desenllaç..., p. 177).

*Vox populi suprema lex* (La gran..., pp. 89 i 178. Cf. Lulú regina, p. 22).

## 6. QUESTIONS REFERENTS A LA LLENGUA LLATINA

Admiracions

*Els clàssics, feien bé desconeixent els signes d'admiració que no condueixen a res... (Falses..., p. 92).*

-----  
(38) L'expressió la trobam a Aulus Gellii, 6, 18, 11. El correcte es *taedium*.

(39) La divisa sencera era: "*Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube*". Com es pot veure, doncs, *cl nubeat* és incorrecte.

(40) És veritat que la frase estava gravada damunt els canons de Lluís XIV, però el seu autor real sembla que és el cardenal Francisco Jiménez, ministre i gran inquisidor espanyol (1436-1517).

*-Tu has vist que els llatins -em feia notar- usassin admiracions en literatura? (Beam, p. 207).*

*De petita, l'abbé Micheaux, cerimoniós i pulcre com un abbé d'abans de la Revolució Francesa, li explicava doctoralment: "Cbez les classiques, mademoiselle, vous ne trouveriez jamais des signes d'admiration: cela n'existait pas" (Desenllaç..., p. 140).*

#### Casos

*Això d'acusatiu no ho confongui amb "acusat", que no hi té res a veure. Acusatiu sols fa relació an es casos de ses declinacions: nominatiu, genitiu, datiu, acusatiu... ("Mitja hora tard" dins El lledoner..., p. 35).*

#### Etimologia

*Si vostè cerca l'etimologia del mot alienat (boig, científicament, no és res), veurà que només significa "estrany", sense sentit pejoratiu (L'àngel..., p. 91).*

## CONCLUSIONS

Les citacions corresponents al món romà ocupen una extensió menor que les gregues dins l'obra major villalonguiana, cosa estranya, en principi, perquè els escriptors mallorquins són particularment sensibles a aquell món, però és clar que ens referim a aquells autors capaços d'acudir directament a les fonts llatines i que no hi arriben a través d'intermediaris. Aquest és el cas d'En Llorenç Villalonga, sempre atent a la citació de primera mà dels francesos, que coneixen el món clàssic com a hàbit escolar ben arrelat des dels primers anys de la seva instrucció, sempre enlluernat per l'erudició gegantina d'un Ortega o d'un Spengler, per citar només uns exemples. És clar que podríem afirmar que, excepcionalment, coneix Virgili, però és ben probable que sia a través de la traducció de mossèn Ribet o de Paul Valéry, i que els seus coneixements no passin de les "Eglogues" del gran poeta romà.

Aquestes citacions, malgrat ésser nombroses, són reduïbles a mitja dotzena de temes, emprats amb igual proporció al llarg de tota la seva producció literària. I sens dubte es podrien subdividir encara més, si n'analitzàssim la temàtica. És obvi, per exemple, que l'apartat referit a la història de Roma hi ha una connexió Cèsar-Pompeu-Cleopatra-Farsàlia: n'hi ha entre Octavi-pau octaviana, o també entre Agripina-Neró-Petroni, o bé entre Calígula i Heliogàbal.

D'aquests pocs temes que coneix gràcies a les lectures dels autors abans esmentats en treu molt de partit: donaran peu a la seva fina ironia: "*Qui arribà, no obstant, fou un home de seny, lletrat, que li deien Xiceró*" i Com ha arribat a empetitir-se l'ampul·losíssim orador! o, paral·lelament, i com es riu d'un fet d'armes que resultà tan decisiu per a la història de Roma!: "*A la pantalla, la deessa, somrient, aparegué dempeus, coberta per draperies de porpra. Portava el casc i la llança de la Venus Victrix grata a Juli Cèsar...*

*"Andrea, Andrea, Andrea! Farsàlia, Farsàlia, Farsàlia!"*

*"Prop de mi, una veu irònica, tal volta d'un congelat, interrogava un company:"*

*- Farsàlia deriva de farsa?"*

I no obstant això Ortega li ha descobert aquesta Farsàlia, que ben seriosament representa pel al filòsof la tendència hispànica a cantar al vençut i no al vencedor, a lloar el Quixot, l'epopeia del derrotat etern i essencial.

Cèsar i Pompeu, els protagonistes de la guerra civil romana, serien escaients per representar l'ambivalència que tant captiva En Villalonga si els conegués més a fons, però només ha reparat en el primer, autor i actor, com bé s'encarregava de

recordar En Ramón de Campoamor, a qui En Villalonga llegeix i imita. Així mateix també representen l'ambivalència els déus Hermes i Janus -el déu ambivalent per excel·lència-, associats tan poc curosament per cert, un déu grec amb un de llatí, com si ignoràs que al primer cal dir-li Mercuri...

Cleopatra, l'emperadriu tan lligada a la història romana, li serveix per expressar el tòpic quan al·ludeix al seu perfil, l'anècdota en referir-se a l'embull mitològic, i què importa si qui nasqué d'un ou fou Helena, Cleopatra o Andreal, i a la paradoxa quan diu: "*La força de Cleopatra residia en la seva feblesa*".

La mort de Petroni, el dandi, l'exquisit, li permet reflectir el concepte de la relativitat, amb un conte tan curt com reeixit, realitzat amb quatre pinzellades magistrals.

Virgili, a l'Egloga segona, li suggereix a través de Coridó conceptes escabrosos, ¿o fou Gide?, i la seva Egloga primera, repetida amb insistència al llarg de la producció villalonguiana en una citació breu que l'apropa a Miquel Costa i Llobera, capdavanter de l'anomenada Escola Mallorquina, tan blasmada per en Villalonga, ens permet entreveure la vena poètica de don Toni de Bearn, al cap i la fi tan prosaic com el seu mateix creador.

A l'autor, que s'agradava de la pobresa de chimenea y huerto de Lope de Vega, associada a les forçades restriccions de la guerra i al retir de Binissalem, idealitzada perquè la patia quan menajava pa de noccs, li havia de cridar l'atenció almenys l'aurca mediocritas horaciana i la frase del poeta: "*De tots els racons de la terra, aquest és el que millor em somriu*", deguda a la presència, tota serenor, de l'esposa: ¿Maria Antònia? ¿Teresa?

Ovidi, així mateix, a través de la faula de Filemó i Baucis, li ofereix l'arquetipus mític del dolç amor conjugal, en una d'aquelles metamorfosis misterioses i poètiques que, si a un moment donat han captivat el nostre autor, prest el fan reaccionar amb una expressió digna de la seva ploma titllant-les de bajanades. En Villalonga, tan amant de la paradoxa, tria el relat més ortodox de l'amor de l'autor llatí, acusat d'immoralitat i, en conseqüència, condemnat a l'exili per August.

Els clàssics, no hi ha dubte, ennoblixen el món de cada dia ¿Què hi ha més vil que el comerç i els diners per a un senyor que es precipita cap a la ruïna? Però amb Mercuri queda ennoblida la mitologia. Com l'obra villalonguiana que se serveix d'aquest món amb el mateix fi. Dins aquest microcosmos, Venus justifica l'incest, emmiralla la bellesa. Júpiter, senyor del llamp, que una vegada volgué metamorfosarse en cigne, és l'únic digne de seduir Torlònia, allunyada de tot sexe. Ròmul i Rem, fundadors de Roma, són el primer graó d'una noblesa genuïna, inconfusible, sense parvenus. La Sibilla de Cumes, vista a través de Valéry - sempre els francesos-, antiestètica, desagradable amb la sabonera per la boca, justifica el fàstic que produeix a l'autor l'actitud d'algun dels seus personatges. Per altra banda, els gladiadors i el soldat pompeïà, herois anònims de la història romana -el darrer procedent d'una font més que dubtosa, però avalada per Spengler-, són els models villalonguians escollits per acomplir el destí marcat, per aprendre que, com ells, no podem abandonar mai el camí traçat.

Es clar que no tot és en el seu lloc en aquest món. També hi ha notes discordants. Ens referim a l'absurd del món modern, però la història ja dona un Calígula o un Heliogàbal, a mig camí entre la follia i la degeneració. I no ens referim només a l'absurd representat a la darrera part de l'obra villalonguiana, sinó a certs



detalls xocants que eriden l'atenció del lector des del primer moment, com és ara que els personatges portin togues, túniques i vestidures romanes.

Les expressions llatines constitueixen quelcom digne de menció i representen una peculiaritat de la utilització del món clàssic que no trobam dins les citacions gregues per raons òbvies. Són de procedència eclesiàstica, legislativa, mèdica i heràldica. De vegades es tracta de la citació erudita, extreta ben segur d'algun manual<sup>41</sup> o dels autors als quals alludíem abans, però emprada sense posar-hi massa esment, de manera que trobam un *coelo* per *caelo*, un *rabicus* en comptes de *ravidus*, un *deficeunt* per *deficiunt*, un *nobilitas*, per *nobilitate* i tantes altres que ja hem assenyalat al llarg d'aquest estudi...

Cal mencionar les reiterades manifestacions d'En Villalonga pel que fa a la manca d'utilització dels signes d'admiració per part dels antics. Es tracta d'unes afirmacions aparentment capritxoses, però molt més clares si resseguim els seus articles periodístics, on defensa la dialèctica socràtica, ordenada, urbana, palatina i respectuosa, enfront del crit i la interjecció, propis dels éssers primitius i histèrics, on exposa, en suma, la serenitat que hom exigeix d'un esperit europeu actual.<sup>42</sup> En el món de la ficció ho podem trobar en les paraules de Don Toni de Bearn, home de món, escandalitzat davant certes revelacions:

*"-Vol significar Vossa Mercè que Virgili fou un mistificador, una ànima innoble?"*

*"-No usis paraules desmesurades, Joanet, que no signifiquen res. Virgili tenia talent."*

Però Don Joan, una mica primitiu encara, sempre a l'ombra del senyor de Bearn, cim de l'obra villalonguiana, està dotat d'una fina sensibilitat i és el que ens dona la síntesi més encertada de l'existència del seu protector: "*Visqué i estimà*",<sup>43</sup> dues paraules que mostren com l'autor, en un moment determinat, ha rebutjat Horaci i Virgili i s'ha estimat més recrear l'epítafi d'un poeta llatí anònim, aplicat a una ballarina igualment desconeguda: "*Dansà i agradà*". L'encís del món clàssic ha embolcallat En Llorenç Villalonga, de tal manera que podríem dir d'ell, tot i confessant el plagi: un autor que sap valorar el sentit esotèric d'aquestes dues paraules llegades de la vella Roma no pot ésser un autor completament vulgar.<sup>44</sup>

-----  
(41) Ens permet aventurar aquesta afirmació la declaració del mateix Villalonga referida a un dels seus personatges novel·lesc: "*¡ja se sap (es tragué un paper amb una frase llatina que Flo li havia copiat d'una enciclopèdia), ja se sap que "vox populi suprema lex". Vegeu La gran batuda, p. 89.*

(42) Vegeu "*La princesa de Cleves*" (*Diario de Mallorca*, 21-9-1967). Cf. "Tolstoi" (sic) (*El Día*, 16-9-28).

(43) Vegeu Bearn, p. 77.

(44) Ens referim a: "*Sa meva neboda Maria Antònia...*

"*Caldria haver-se impregnat de l'esperit que suva damunt el barri antic, com un gas tènue, i que s'estén per tota l'illa, per captar la suggestió d'aquestes cinc paraules... Però jo us asseguro que un poble que encerta a valorar el sentit esotèric d'aquesta frase: "sa meva neboda Maria Antònia" (sentit que s'ha perdut a Europa), no pot ésser un poble completament vulgar*". Vegeu *Mort de dama*, p. 168.g. Jordi Larios i Aznar, a Llorenç Villalonga. *Teoria literària i novel·les*, tesi doctoral inèdita, on estudia el valor de la paraula dins la producció villalonguiana per influència d'Ortega.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- LLORENÇ VILLALONGA, *Andrea Victrix*, Barcelona, 1974.
- " " , *Aquil·es o l'impossible*, Palma de Mallorca, 1964.
- " " , *Beam*, Barcelona, 1964<sup>2</sup>.
- " " , *Desbarats*, Palma de Mallorca, 1965.
- " " , *Desenllaç a Montlleó*, Barcelona, 1963.
- " " , *El llumí i altres narracions*, Barcelona, 1980<sup>2</sup>.
- " " , *El lledoner de la clastra*, Palma de Mallorca, 1958.
- " " , *El Misanthrop*, Barcelona, 1977<sup>2</sup>.
- " " , *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona, 1967.
- " " , *Antígona, Fedra*, Palma de Mallorca, 1954.
- " " , *Flo la Vigne*, Barcelona, 1974.<sup>2</sup>
- " " , *La dama de l'harem*, Palma de Mallorca, 1974.
- " " , *La gran batuda*, Barcelona, 1968.
- " " , *La Marquesa de Pax i altres disbarats*, Barcelona, 1975.<sup>2</sup>
- " " , *La novel·la de Palmira*, Palma de Mallorca, 1952.
- " " , *La Lulú*, Barcelona, 1970.
- " " , "La Virreyna", Barcelona, 1969.
- " " , *Les Fures*, Barcelona, 1967.
- " " , *Les ruïnes de Palmira*, Barcelona, 1972.<sup>3</sup>
- " " , *Lulú regina*, Barcelona, 1972.
- " " , *L'àngel rebel*, Palma de Mallorca, 1961.
- " " , *L'hereva de dona Obdúlia o les temptacions*, Barcelona, 1970.<sup>3</sup>
- " " , *Mort de dama*, Barcelona, 1965.<sup>2</sup>
- " " , *Narracions*, Barcelona, 1974.
- " " , *Un estiu a Mallorca*, Barcelona, 1975.

# Una aproximación a las comedias de Gil Vicente

Manuel Calderón Calderón





## 1. EL GÉNERO "COMEDIA"

### 1.1. DIFERENTES CLASIFICACIONES

El primer problema que se nos plantea es el de la clasificación de las comedias dentro de la *Copilaçam*. El editor de la primera edición, Luis Vicente, las divide en cuatro géneros: "comédias", "farsas", "obras de devoção" y "tragicomédias"; mientras el propio autor, en la Carta-Prefacio al rey Don João III que va al frente de *Don Duardos*, habla sólo de "comédias", "farsas" y "moralidades".

Dentro de la crítica moderna, Teófilo Braga<sup>1</sup> distingue entre lo que él llama "teatro hierático", "teatro aristocrático" y "teatro popular". A J. Saraiva<sup>2</sup> menciona hasta nueve géneros: "mistério", "moralidades", "fantasia alegórica", "peça de milagres", "teatro romanesco", "farsa", "égloga", "sermon joyeux" y "monólogo", mientras que I. S. Révah<sup>3</sup>, cree oportuno dividir el teatro no religioso de Gil Vicente en tres clases:

*1ª Les farces non allégoriques, avec ou sans intrigue;*

*2ª les farces et les comédies allégoriques, où l'allégorie et assez souvent un prétexte à la satire;*

*3ª les comédies romanesques".*

Finalmente, L. Keates<sup>4</sup> hace una clasificación según la función que más o menos predomina en cada una de ellas:

1) Piezas de carácter edificante: vidas de santos, pastoriles, moralidades y misterios;

2) divertimentos, entre los que estarían las comedias "a fantasia", según la terminología de Torres Naharro (*Vívvo, Rubena, Amadís, Don Duardos, A Divisa da Cidade..., Lusitânia, Enganos*);

3) y piezas satíricas: las farsas;

aunque advierte que algunas obras se podrían clasificar en dos o tres categorías.

-----

(1) *Gil Vicente e as origens do teatro nacional* (Porto, 1898), p. 275-277.

(2) *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (Lisboa, 1981), p. 74.

(3) "La "Comedia" dans l'oeuvre de Gil Vicente", en *Bulletin d'histoire du Théâtre Portugais*, II (1951), p. 32.

(4) *O teatro de Gil Vicente na corte* (Lisboa, 1988), pp. 95-114.

A pesar de la disparidad de criterios, comprobamos la mención común del género "comedia". Pero ¿qué se entiende por "comedia"? para responder tendríamos que saber de qué elementos está constituido este género en la época de Gil Vicente.

## 1.2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA COMEDIA.

Tradicionalmente se ha definido la comedia en función de:

- a) los personajes (de condición inferior);
- b) del tema: la realidad cotidiana de la gente común, frente a los asuntos históricos o mitológicos propios de la tragedia; sin embargo, aquí nos encontramos con elementos procedentes de otras manifestaciones para-teatrales, como los momos o las fantasías alegóricas, entre las que incluye Saraiva *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra y Floresta de Enganos*<sup>5</sup>, o narrativos ("teatro romanesco"), pues tanto *A Comédia do Viúvo* como *A Comédia de Rubena* contienen elementos que proceden de la novela de aventuras, caballeresca y sentimental;
- c) de la finalidad (provocar la risa del espectador);
- d) y del desenlace (generalmente, con una conclusión optimista: el matrimonio, la reconciliación o el reconocimiento, que en el caso de Gil Vicente suelen ir juntos, mediante la intervención de un "deus ex machina")<sup>6</sup>.

Elder Olson<sup>7</sup> menciona algunos antecedentes en la comedia clásica de elementos que encontramos también en Gil Vicente, como el prólogo de la Comedia Vieja, donde el protagonista expone la acción de la obra, o la presencia de canciones corales. Más adelante, en la Comedia Media y en la Nueva aparecen el estudio del personaje y la comedia de costumbres. Terencio, por ejemplo, introduce elementos que no son cómicos, manipula la historia doble y complica el proceso de reconocimiento o anagnórisis.

Si nos preguntamos acerca de la idea que sobre la comedia tenían los autores del siglo XV, Juan de Mena nos dice, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, que hay tres estilos de poesía: "tragédico", "satírico" y "comédico". Y dice de éste último: "el tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio"<sup>8</sup> Y el Comendador Hernán Núñez añade: "la comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad".<sup>9</sup>

Compárese ahora esto con las comedias que aquí analizaremos y con las palabras del Peregrino en *A Divisa...*, que distingue las farsas de las comedias en función del estilo:

(5) Op. cit., p. 76

(6) Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona, 1984), p. 605

(7) *Teoría de la comedia* (Barcelona, 1978), cap. IV.

(8) F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, 1972), p. 21

(9) *Ibidem*

*Já sabeis, Senhores,  
que toda a comédia começa em dolores;  
e inda toque cousas lastimeiras,  
sabei que farsas todas chocarreiras  
não são muito finas sem outros primores".<sup>10</sup>*

En la época inmediatamente posterior a Gil Vicente (segundo tercio del XVI), se desarrolla en la Península el teatro itinerante (aunque también acuden a las casas de los nobles y del rey) de actores-autores o "representantes", muy relacionado con la *novella*, la epopeya y la *Commedia dell'Arte* italianas, de las que toma prestados temas y argumentos, asociándolos a otras formas de la tradición teatral como el "corral", la música de vihuela y los cantos populares<sup>11</sup>. Estos autores califican a sus comedias de muy diversos modos: "exemplar", "poética"..., pero podemos extraer de todas ellas unos caracteres comunes:

- 1) La incorporación de personajes tomados de la tradición pastoril (el simple) y de las compañías italianas (la negra).
- 2) El uso de un lenguaje popular y coloquial, que incluye la utilización de refranes, mezclado con un retórica macarrónica de abuso o deforma las figuras del lenguaje.
- 3) La utilización de una mitología extraída del romancero, la superstición popular, el folklore y la lírica tradicional.
- 4) La voluntad de conectar la representación a los acontecimientos de la vida cotidiana y municipal.
- 5) El gusto por la intriga y el enredo, que propician situaciones de travestismo o enmascaramiento de los personajes.
- 6) La división de la acción en escenas simples (sin modificación del tiempo, ni del lugar ni del número de personajes) y escenas complejas (que pueden mezclar tiempos, lugares y personajes en función de la intriga o del tema).
- 7) La construcción de lo cómico a partir de dos mecanismos básicos: la actuación de un actor especialista en representar un tipo de figuras tipificadas como cómicas, y la articulación de cuadros escénicos autónomos sin relación con la acción, que se justifican por su propia comicidad.
- 8) La utilización de un muestrario cerrado de recursos (actitudes grotescas, insultos, equivocaciones, lenguaje jergal, fanfarronadas) y situaciones (el bobo cornudo y apaleado).
- 9) Y en cuanto a la puesta en escena, se caracteriza por una gran movilidad del actor sobre el escenario, el uso de la pantomima, la utilización sistemática de la música y el aligeramiento del texto dramático<sup>12</sup>.

Por último, Alfonso de Toro<sup>13</sup> ha precisado los rasgos básicos de la comedia clásica en:

(10) *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (Lisboa, 1562) Ed. facsímil de la Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, f. 107 v.

(11) Vid. Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, 1969)

(12) AA.VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano* (Valencia, 1984), pp. 243-257.

(13) Alfonso de Toro, "Tragoedia", "Comoedia" y "Tragicomedia" española en los siglos XVI y XVII", en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 2 (1986), pp. 39-56.

- 1º Los "quidproquos" que provocan el conflicto en que se ven envueltos los personajes, que luchan por poseer una persona, objeto o posición.
- 2º La reducción de un conflicto universal al nivel de la risa, desarrollado en un contexto cotidiano.
- 3º Este conflicto no lleva a los personajes a la desesperación, como en la tragedia, sino a la inquietud de perder lo que poseen en sentido amplio.
- 4º Y, por lo general, existe una restauración total o parcial según la justicia poética.

Gran parte de lo mencionado hasta aquí creo que podemos encontrarlo prefigurado en el teatro de Gil Vicente. Pero veamos ahora cómo llega nuestro autor a escribir comedias.

### 1.3. LA FORMACIÓN DE LA COMEDIA VICENTINA

I. S. Révah<sup>14</sup> analiza la génesis de la comedia de Gil Vicente tratando de seguir la evolución de la farsa en comedia a partir de una datación de las obras basadas en la versificación. La embajada del rey Don Manuel a la corte de León X en 1514 parece ser el momento, dentro de esta evolución, en que Gil Vicente entró en contacto con el teatro de Torres Naharro y, desde entonces, intentó adaptar su idea de la comedia. La causa por la que Gil Vicente no continuó cultivando este género, según Révah, fue debida al papel de su teatro en la corte y a las exigencias de un público más familiarizado con los momos y las alegorías que con la intriga de las nuevas obras.

Eugenio Asensio<sup>15</sup> ha buscado el origen de las comedias caballerescas vicentinas en los momos cortesanos, algunos de cuyos elementos técnicos han pasado también a sus comedias, como la presentación escénica y el montaje a base de una selección de cuadros plásticos ilustrados con poesía y música. L. F. Rebello<sup>16</sup> amplía aún más el repertorio de manifestaciones parateatrales que tienen lugar en la corte portuguesa durante la Edad Media y el Renacimiento.

Otros géneros literarios como la poesía cancioneril, la novela sentimental y la de caballerías acogen también este tipo de manifestaciones dentro de un medio cortesano que es todo él representación<sup>17</sup>. La aportación esencial de Gil Vicente consiste en convertir este sustrato de representaciones festivas y rituales, donde predomina el espectáculo, en dramaturgia; es decir, en piezas donde el texto (secundario antes), el gesto y las actitudes de los personajes, así como el espacio, adquieren una funcionalidad dramática<sup>18</sup>.

Por otro lado, la parateatralidad cortesana es el vehículo a través del cual Gil Vicente incorpora toda una serie de temas y motivos propios de la literatura cortesana en sus comedias: amor cortés, mitología, didactismo y alegorismo, torneos y autoexhibición (desfiles de personajes). En este sentido, Reckert ve el

-----  
(14) Op. cit.

(15) E. Asensio, "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", en *Estudios portugueses* (París, 1974)

(16) *O Primitivo Teatro Português* (Lisboa, 1977)

(17) Ana Mª Alves, "A Etiqueta de Corte no Período Manuelino", en *Nova História*, 1 (maio 1984), p. 3-26

(18) Cfr. Michel García, "L'émergence d'un espace théâtral en Castille à la fin du XVe siècle", en *Recherches ibériques et cinématographiques*, 8-9 (1988), pp. 16-26



teatro de Gil Vicente como el final de un proceso que ha llevado, en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, a la confluencia de lo caballeresco medieval y lo cortesano renacentista<sup>19</sup>.

## 2. A COMÉDIA DO VIÚVO

### 2.1. EL CONTEXTO DE LA REPRESENTACIÓN.

Esta comedia fue representada en 1514, en un sarao de la corte, poco después de que Gil Vicente enviudara de su primera mujer Branca Bezerra<sup>20</sup>. Es su primera comedia y con ella inaugura el tema caballeresco que luego reaparecerá en *Dom Duardos* y en *Amadís de Gaula*. Las tres están escritas en castellano. De todas sus obras anteriores, sólo dos lo están íntegramente en portugués, mientras en el resto de las comedias utiliza ambos idiomas. El uso del castellano no es extraño, dado que es el idioma de prestigio en una corte internacional como la portuguesa y el teatro de Gil Vicente es un teatro cortesano que refleja, por tanto, ese español de Portugal hablado por una minoría culta durante dos siglos<sup>21</sup>.

Los espectadores de la corte juegan un papel importante en estas comedias: como "deus ex machina" en *A Comédia do Viúvo*, como destinatario en la escena de las tejedoras en *A Comédia de Rubena* y como personajes dramáticos al final de *A Divisa da Cidade de Coimbra*, donde la llegada de la princesa Colimena y de sus damas da lugar a la descripción genealógica de los apellidos más ilustres de la corte.

Este final, con música y desfile de personajes reales, está más próximo a lo parateatral, al espectáculo, que a lo propiamente dramático.

En *A Comédia do Viúvo*, el protagonista es un "mercador que morava em Burgos"; pero es en su condición de viudo en la que se insiste, porque es el dato sobre el que se va a construir la comedia.

En la primera escena aparece el protagonista lamentándose de haber perdido a su compañera. Zamora Vicente<sup>22</sup> ha señalado la originalidad de esta elegía en relación con la tradición de los plantos medievales y la poesía de la muerte. A lo largo de su intervención, el viudo nos va revelando sus vivencias compartidas con la esposa ausente, tan alejadas del acarreo de materiales tópicos que es común en la literatura feminista de la Edad Media (o antifeminista, como la intervención posterior del compadre), aunque sí se mencionan unas cualidades consideradas tradicionalmente deseables en la mujer: la humildad, la prudencia, el laconismo

-----  
(19) Stephen Reckert, "Gil Vicente y la configuración de la "Comedia", en *Literatura en la época del Emperador* (Salamanca, 1988), pp. 165-180.

(20) A. Braamcam Freire, *Vida e obras de Gil Vicente, Trovador, mestre da balança* (Lisboa, 1944), p. 106.

(21) Leif Sletsjöe, "Las lenguas de Gil Vicente" en *Actas del XI Congreso de Lingüística y Filología Románica* (Madrid), II (1968), pp. 989-1001. Albin Eduard Beau, "Sobre el bilingüismo en Gil Vicente", en *Studia Philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos*, I (1960), p. 217-224, llega a la conclusión de que lo más probable es que Gil Vicente adoptara el idioma utilizado en sus cuentos al de los actores disponibles para representarlos.

(22) "Una introducción a la *Comédia do Viúvo*", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III (1963), pp. 619-634

y la castidad. No obstante, tales elementos residuales de una tradición muy antigua en literatura, así como la invocación final con el tópico del "ubi sunt", adquieren otras resonancia dentro de este contexto, cuya atmósfera íntima posiblemente sea trasunto de la reciente experiencia personal del autor.

El viudo va señalando aquellas actitudes observadas en la vida compartida diariamente con su mujer ("*sus mañas, su gentileza, / su tan medida flaqueza*") y evoca la compenetración emotiva que existía entre ambos, frente al vacío que ha dejado ahora la ausencia de uno ("*Alegre con mi alegría, / mi amiga de mis amigos*", etc.). Es, como vemos, un retrato indirecto de una mujer ausente. Sería interesante analizar cada una de las figuras de mujer que aparecen en las farsas y comedias de Gil Vicente<sup>23</sup>, considerando que eran representadas ante el público, en parte femenino, de la corte.

Por lo demás, al igual que sucede en esta comedia, es frecuente que Gil Vicente se sirva de la tradición modificándola de acuerdo con los intereses de la propia comedia, como también vemos al hablar de sus otras piezas.

## 2.2. EL AMOR.

Es éste que acabamos de ver un concepto del amor que no está vinculado exclusivamente a lo pasional y es, además, un amor que se da dentro del matrimonio, frente al amor prematrimonial de las cantigas de amigo. Podríamos compararlo con el trato que guardan entre sí Costança y Julián, los hortelanos de *Dom Duardos*, cuyas relaciones están presididas por la delicadeza y la armonía (-por la "caritas"-) según el punto de vista ampliamente expuesto en la continuación de Jean de Meung al *Roman de la Rose*<sup>24</sup>.

La intervención del fraile tratando de consolar al viudo se aleja, igualmente, de la tradición sermonaria medieval y entronca con la actitud reformista del cristianismo interior que Zamora Vicente no duda en calificar de erasmista.

Más adelante, aparece un personaje noble, Dom Rosvel, disfrazado de cabrero que sabe tocar la gaita, alusión probablemente procaz destinada a provocar la risa (-recordemos que Inês Pereira también desea un marido que "*saiba tanger a viola*"-), propia de un personaje rudo como el que aparenta Dom Rosvel con su disfraz. Hay en esta escena una crítica a la disipación del clero cuando el cabrero explica el modo de ganarse su madre la vida al quedarse viuda, amancebándose con un fraile<sup>25</sup>.

Según Zamora Vicente, los rasgos erasmistas se manifiestan en la escena del fraile de varios modos: en las recomendaciones que hace el viudo para que prescindiera de exteriorizar su dolor; en el valor dado a la vida secular vivida cristianamente, por

(23) Véase un ejemplo limitado a dos casos en T. R. Hart, "Two vicentine Heroines", en *Quaderni portoghesi*, 9-10 (1981), pp. 33-53

(24) G. de Lorris y J. de Meung, *El libro de la Rosa*. Trad. de Carlos Alvar y Julián Muela (Madrid, 1986), pp. 81-82, 360-361.

(25) El comienzo de *Rubena* es la historia de una moza, hija de un abad, que ha sido seducida por otro clérigo. Más adelante, cuando unos diablillos van a por una cuna para Cismena, les recomienda la "feiticeira": "*Ide vos polo rasto / deesses ministros e curas, / que todos têm criaturas*". Y cita el caso de Frei Vasco de Palmela, "*que tinha Madanela / cochoeria na Trindade*".

lo cual le recomienda que vuelque sus cuidados en las hijas; en el valor concedido a las obras y en la aceptación interior de la muerte.

Son éstos unos versos en lo que, por otra parte, se crea una inversión de la situación anterior. El efecto de contraste se repetirá en la escena siguiente cuando intervenga el compadre.

Providência Costa enfoca el tema del erasmismo de Gil Vicente desde un punto de vista estético, situándolo en la tradición satírica y paródica que atraviesa toda la Edad Media. Gil Vicente, dice, no ataca en ningún caso a las instituciones -eso equivaldría a socavar los cimientos del orden social-, sino a los hombres.<sup>26</sup>

Sea como fuere, me parece más interesante fijarnos en la personalidad del viudo y, sobre todo, en su rechazo de la muerte. Una de las formas que ésta tiene de manifestarse, sobre la que el viudo hace especial hincapié, es la de la falta de amor. Recordemos con qué enarecimiento recomienda a sus hijas, al evocarles la figura de la madre y compañera, que procuren mostrarse sensibles al amor y a la caridad, un tema central en el teatro vicentino.

En la novela sentimental y en el teatro del s. XV, según A. Van Beysterveldt<sup>27</sup>, el amor idealista de raíz neoplatónica se transforma en un amor que limita sus anhelos al materialismo de lo carnal, haciéndolo entrar en los laberintos de la culpa y de la honra, en virtud de unos códigos morales ascético-cristianos que se impondrán desde finales de siglo<sup>28</sup>. Nada de esto, sin embargo, encontramos en Gil Vicente.

Por el contrario, el contexto dentro del cual se entiende la actitud del viudo es la defensa de las mujeres que hacen Leriano en la *Cárcel de Amor* y Juliano de Médicis en *El Cortesano*. Ambos coinciden en decir que aquéllas inician y acendran a los amantes en la fe, en la esperanza y en la caridad; afirmación en la cual ve Menéndez Pelayo la mezcla de lo humano y lo divino que será característica del neoplatonismo de León Hebreo<sup>29</sup>.

### 2.3. LA RISA Y EL CARNAVAL.

La intervención del compadre, a continuación, tiene un efecto de contraste no sólo porque defiende ideas totalmente opuestas sobre la mujer y el matrimonio a las expresadas por el viudo, sino también porque con él la risa y lo grotesco sustituyen el clima elegíaco de las anteriores escenas. Esta caricatura tan concreta de una mujer iría seguramente acompañada de gestos paródicos:

-----  
(26) "O problema religioso em Gil Vicente", en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, I (1974), pp. 83-131. Bataillon, *Erasmus y España* (México, 1950), II, p. 213-214 y S. Reekert, *Gil Vicente: espírito y letra* (Madrid, 1977) son de la misma opinión.

(27) "La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349 (1979), pp. 70-83.

(28) A. van Beysterveldt, "La transformación de la misión del caballero andante en el *Esplandíán* y sus repercusiones en la concepción del amor cortés", en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97 (1981), pp. 352-369.

(29) *Orígenes de la novela* (Santander, 1943), pp. 332-333.

*"una habla a fuer de aldea,  
y de Guinea  
el aire de su meneo.  
cuanto más se pon'd'arreo,  
está más fea".<sup>30</sup>*

L. Stegagno Picchio<sup>31</sup> señala como una de las características del teatro popular, a cuya tradición pertenece el teatro de Gil Vicente, la utilización de esta clase de procedimientos cómicos (especialmente el expresionismo lingüístico) que sirven para crear una identidad entre lo representado en el escenario y el público que asiste a la representación.

Más ampliamente, podemos decir que la risa del público en la comedia unas veces es de complicidad y otras de superioridad. La primera es más evidentes en otro tipo de obras de Gil Vicente, como las farsas, donde la comicidad sirve para aglutinar a los espectadores en torno a lo que todos ellos sancionan como cómico, en la medida que forman parte de una comunidad cultural (dialectalismos, tipos populares, nombres relacionados con la tradición folclórica). En este caso, sin embargo, estamos ante un ejemplo de lo segundo: el público se siente protegido y, por consiguiente, relajado gracias a un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste y sorpresa puestos en marcha por este personaje.

El discurso del compadre es, además, un discurso grotesco. La etimología de esta palabra procede de las pinturas renacentistas hechas a base de motivos fantásticos: quimeras, figuras de hombres o de animales con formas vegetales, etc. con amplias manifestaciones desde la temprana Edad Media<sup>32</sup>. Esta metamorfosis que induce a una continua inversión de perspectivas (-bestialidad de la naturaleza humana y humanidad de los animales-) es la que aparece en las comparaciones que hace el compadre entre su mujer y una sierpe, una lamprea, una graja o una peca (rémora), y en la descripción de un extraño culto religioso que aquélla practica:

*"y le hiziera rezar  
las horas de los dragones  
y le hiziera cantar  
las missas so el altar,  
alumbradas con tizones,  
ofertadas con melones  
badiebones,  
todos llenos de cevada,  
por encienço, una ahumada  
de bayones".<sup>33</sup>*

Grotesca es también la figura de Frei Paço, en *Romagem d'agravados*:

-----  
(30) *Copilaçam...*, f. 101.

(31) "Per una tipologia del teatro portoghese", en *Ricerche sul teatro portoghese* (Roma, 1969), pp. 11-34.

(32) Vid. Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona, 1986); y Janis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (Madrid, 1987).

(33) *Copilaçam...*, f. 52 v.

"BRANCA "Ouvides vós, Frei Cigarra,  
onde vai aqui a estrada  
per u os agravados vão?

(...)

MARTA È vós, mano Frei Trogalho,  
em que pernela nacesles,  
que má hora cá viestes!  
Dizei, padre, Frei Chocalho,  
tudo vós isso aprendestes?

*Cebolino e espinafre,  
já vo-la barba nasce".<sup>34</sup>*

Estos pasajes nos recuerdan los *Capricci* de Giuseppe Arcimboldo, especialmente sus retratos en los que frutos, plantas y animales componen la figura humana. Su pintura es un ejemplo más de la corriente alegórica heredada de la Edad Media, que más tarde se manifestará también en la pintura y en la literatura emblemáticas con las que tiene una evidente relación *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*.

En los autos de Gil Vicente encontramos, además, un uso abundante del bestiario medieval con fines grotescos<sup>35</sup> o en un contexto de fiesta y carnaval<sup>36</sup>. Las imágenes y el vocabulario de estas escenas forman parte de la cultura popular de la risa y de la burla.

Todo ello se relaciona, a su vez, con géneros como el "sermón jocoso" y otros similares, cultivados por nuestro autor<sup>37</sup> y por otros contemporáneos como Rodrigo de Reinosa, Diego de San Pedro o Cristóbal de Castillejo. De éste último, cito por su parecido con el pasaje anterior de la *Comédia do Viúvo*, la *Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino*:

*"Acabada esta oración  
Sin del lugar menearse,  
Súbito sintió mudarse  
En otra composición.  
El corpezuelo se troca,  
Aunque antes era bien chico,  
En otra cosa más poca,  
Y la cara con la boca  
Se hicieron un rostrico,  
Las pernas se mudaron*

(34) *Copilaçam...*, f. 186 v.

(35) *Auto das Fadas*, f. 207 v, 208 r; *Barca do Purgatório*, I, f. 52 v.

(36) *Auto das Fadas*, II, f. 211 v - 213 v; *Cortes de Júpiter*, II, f. 166 v - 167 r. Cfr. doña Endrina y don Melón de la Huerta en el *Libro de Buen Amor*, identificados con animales y frutos en los que se conjugan las alusiones sexuales (Correas: "la muxer y el melón guéense por el pezón"), alimenticias y grotescas. Vid. también Jurgis Baltrusaitis, "Fisiognomía animal", en *El Paseante*, 7 (1985), pp. 60-83.

(37) *Clérigo de Beira*, II, f. 233 rv; *Sermão de Abrantes*, II, f. 251 - 253 v.

*En unas çanquitas cbicas,  
 Los braços en dos alicas  
 Encima del asomaron;  
 Cobró más el dolorido  
 Dos cornecicos por cejas,  
 Por su voz un cierto sonido  
 A manera de ruido,  
 Énojoso a las orejas".<sup>38</sup>*

Claro que podríamos preguntarnos hasta qué punto es una mera pervivencia del "sermon joyeux", como sostiene Révah<sup>39</sup>, o más bien está dentro de la corriente literaria renacentista que trata de la figura del loco, como vemos al comentar *Floresta de Enganos*.

Relacionado con lo fantástico de los espectáculos cortesanos, aparece frecuentemente mencionado en los textos medievales el "salvaje". En la novela *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro -citada en *Rubena-*, el autor se encuentra en Sierra Morena con "un caballero a manera de salvaje"<sup>40</sup> que dice ser el principal servidor del Amor y llamarse Deseo; es el mismo que en *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* aparecerá con el nombre de Monderigón.

## 2.4. EL HÉROE Y LA TRADICIÓN LITERARIA

La segunda parte de la comedia se inicia con la salida a escena de un personaje de alto linaje ("*Dom Rosvel, príncipe de Huxónia*"), disfrazado de "*trabalhador ignorante*", recurso con el cual se crea un desfase entre lo que a partir de ese momento saben los espectadores (-que lo identificarán inmediatamente siempre que intervenga en la acción-) y lo que saben los personajes. Esta falta de correspondencia entre lo que saben unos y otros da lugar a un tipo de comicidad específica: la derivada de la inadecuación entre los deseos, emociones y disposiciones que revelan la noble condición de Dom Rosvel y los discursos y actos propios de la apariencia de gañán bajo la cual se presenta ante Paula y Melicia.

La misma dicotomía se da en el plano lingüístico. El lenguaje de Dom Rosvel tiene dos registros: por un lado, el vulgar propio de su apariencia ("*ja mi padre se ha morú*"); por otro, el lenguaje cortesano de cancionero, propio de su condición de noble. Es significativo, en este sentido, que al verlo el viudo por vez primera le pregunte "*¿qué eres?*" (-no "*¿quién eres?*"-), pues en el transcurso de la comedia se irá desvelando gradualmente su condición de príncipe a través de algunos detalles, como la anécdota de perseguir un gavián mientras cuidaba el ganado, ya que la caza será durante siglos un recreo noble: (recordemos la entrada de Calisto en el jardín de Melibea).

Dom Rosvel utiliza varios recursos cómicos propios de este primer nivel como las aliteraciones sugeridoras del tartamudeo, las progrulladas y los rasgos de ingenio

-----  
 (38) *Obras* (Madrid, 1957), II, p. 264.

(39) *Les sermons de Gil Vicente* (Lisboa, 1949), pp. 19-21.

(40) D. de San Pedro, *Obras Completas II. Cárcel de Amor* (Madrid, 1971), p. 81 con ilustración en p. 83.

en las respuestas, la narración de acciones propias de villanos (-peleas y mojicones-), las onomatopeyas, juramentos, alusiones al diablo...

Simultáneamente, Dom Rosvel utiliza el registro lingüístico característico de la poesía cortesana, revelando así su origen y sus pretensiones a los demás personajes. Ambos planos se enlazan mediante el reiterado uso de dilogías: cuando Dom Rosvel entra al "servicio" del viudo, entra también al "servicio" de sus hijas (-y así se expresa Paula de manera deliberadamente ambigua-), y cuando el viudo recuerda "*que quien paga los trabajos / dé el afán*" o que "*el que es buen servidor / siempre ha buen galardón*", se está refiriendo tanto a la relación contractual entre amo y criado como a lo que el público entiende con esas alusiones, porque es un público familiarizado con las convecciones tópicas del amor cortés.

La tradición petrarquista, algunos de cuyos versos recuerdan otros de Garcilaso<sup>41</sup>, está presente en este lenguaje a través de todos los elementos de la filografía neoplatónica a los que se hace referencia: amor por los ojos que transforma al amado, comparación con las llamas y uso de la paradoja muerte-vida, idolatría amorosa- (Dom Rosvel llama "*idolas mías*", "*diessas mías*" a Paula y Melicia, como hace Calisto con Melibea<sup>42</sup>),

Dom Rosvel es, a la vez, portavoz de la poesía popular y tradicional en las dos ocasiones en las que acompaña con el canto su entrada en escena disfrazado de cabrero. El contenido simbólico de la primera de estas cantigas (-"Arrimárame a ti, rosa"-) tiene una larga tradición en la Edad Media, desde el *Roman de la Rose* hasta los *Cancioneros de romances* de Juan de Timoneda. Hay, sin embargo, una diferencia en el tratamiento de ambas tradiciones líricas: mientras que las cancioncillas populares, en las que predomina la emoción lírica, frecuentemente aparecen apuntadas sin glosa que las desarrolle y sirven de elementos introductores del personaje en la acción o de comentario a la misma<sup>43</sup>, la lírica de origen culto (-donde predominan el análisis y la conceptualización del sentimiento amoroso-) forma, en cambio, una unidad con el discurso y las acciones de Dom Rosvel.

En definitiva, son las acciones (-el buen servicio-) de éste, reveladoras de su persona, las que lo hacen merecedor del galardón. Para ello, Dom Rosvel ha tenido que superar una serie de etapas codificadas por la tradición. En el proceso del amor cortés, la primera etapa por la que ha de pasar todo buen amador es la de "fehedor", es decir, la del que disimula su pena, pero dejándola traslucir discretamente y conservando en todo momento la mesura en el discurso y la cordura en las acciones para no desacreditar a su dama. Así se entiende que diga Dom Rosvel, de acuerdo con esta convención, "*no querer nunca victoria, ni la espero*". El amor, por tanto, en una

(41) Cfr. "*que en guardar ouessa beldad / yo seré a todas horas / mucho presto. / No quiero sino miraros / no quiero sino servirlos*", con el Soneto V de Garcilaso: "*Escrito está en mi alma vuestro gesto / (...) Yo no nací sino para quereros*".

(42) Dámaso Alonso ha visto en el uso de la lírica cancioneril, donde se puede encontrar prácticamente para cada situación amorosa la correspondiente copla, un recurso para decir aquello que los personajes no se atreverían a decir de otro modo. Vid. su prólogo a la edición de la *Tragicomedia de Dom Duardos* (Madrid, 1942).

(43) Otra cancioncilla popular con el mismo motivo (-"En la huerta nace la rosa"-) aparece glosada, sirviendo de contraste simbólico, en el parlamento del Verão en el *Auto dos Quatro Tempos*. El mismo personaje alterna la canción "Del rosal vengo, mi madre" con otros versos hablados, en el *Triunfo do Inverno*.

línea que va de los trovadores hasta Castiglione, pasando por la novela sentimental, es una cuestión de sabiduría y conocimiento. Sólo cuando no se respetan las reglas del amor caballeresco se produce un final trágico, como el de Calisto en *La Celestina*. En cambio, cuando el fin de la obra ha de ser alegre, como aquí, el galán observa tales convencionalismos.

El amor es también fundamental en la caballería del *Amadís* y de las restantes novelas del género. Amadís se convertirá en ejemplo de amparo para los débiles y en dechado de los fieles amadores. A partir del *Amadís de Grecia*, además, se introduce el tema pastoril en la novela de caballerías<sup>44</sup>. No extraña, pues, que Dom Rosvel se transforme en un pastor que va "*llorando por los collados*" y gritando sus penas de amor; a lo cual replica el viudo diciéndole que vaya a limpiar el establo y a cargar el estiércol, provocando un contraste degradante que ridiculiza el idealismo afectado de aquél. Es ésta una actitud frecuente en Gil Vicente: la de propiciar el distanciamiento del espectador respecto de la ficción, que en *Dom Duardos* se hace parodiando la acción principal con otra secundaria protagonizada por Camilote, y aquí a través de los comentarios del viudo.

Al fina de la obra, el desequilibrio inicial representado por la viudez es restaurado por la boda de Paula y Melícia con Dom Rosvel y Dom Gilberto respectivamente, previa la intervención del "deus ex machina". Como es evidente que las dos hijas del viudo no pueden casarse con el príncipe, las propias afectadas recurren al príncipe de verdad que está presenciando la comedia (-el futuro Don João III-) para que decida cuál es la que debe casarse con Dom Rosvel. Es más: poco después aparece inesperadamente en escena un hermano de éste para desposar a Melícia. El amor queda, de esta manera, consagrado y regulado mediante el sacramento del matrimonio, Dom Rosvel y Dom Gilberto no sólo cumplen con sus deberes de caballeros ("*Amparemos y honremos / huérfanas tan preciosas*") al tomar en matrimonio a las doncellas, sino que lo hacen por sus virtudes: "*Quien casa por solo haver, / casamiento es temporal*". Sin duda, Gil Vicente está pensando en las doncellas de la corte.

### 3. A COMÉDIA DE RUBENA

#### 3.1. LO DRAMÁTICO Y LO NOVELESCO.

Es común señalar, al hablar del teatro medieval, la falta de unidad y de estructuración interna de las obras, muchas de cuyas escenas y personajes están inspirados en la novela<sup>45</sup>. *A Comédia de Rubena* sería un ejemplo. Salvo contados casos de paralelismo en algunas escenas, la obra está organizada como una sucesión de situaciones que giran en torno a unos personajes-tipo sacados de la tradición popular

-----  
(44) M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Santander, 1943), cap. 8.

(45) Pereira Dias, "Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético", en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, I (Lisboa, 1947); Albin E. Beau, "Gil Vicente. O aspecto medieval e renacentista da sua obra", en *Boletim de Filologia*, IV (1936), pp. 358-380, V (1937-8), pp. 93-114 y 257-275; A. J. Saraiva, op.cit.



("benedicidera", "parteira", "feiticeira", "ama", "alcoviteira", "lavrandeiras" y pretendientes amorosos).

A lo largo de la obra hay varios núcleos independientes que están desarrollados teniendo más en cuenta los efectos parciales de dichos pasajes que su coherencia dentro de una unidad más amplia. Ahora bien, Hart<sup>46</sup> señala la continuidad narrativa que hay entre el comienzo desastrado de Rubena y la historia de su hija Cismena, en quien pesa de manera determinante el desengaño sufrido por aquella. Stanislav Zimic<sup>47</sup> va más allá y sostiene que toda esta segunda parte no sería más que producto de la alucinación de Rubena, provocada por el sentimiento de culpa.

En cuanto a la técnica de escenas aisladas, Saraiva y Correia Fernandes<sup>48</sup> han interpretado este tipo de montaje escénico como una forma de distanciamiento crítico similar al del teatro brechtiano. El primero de estos críticos compara *O Juiz da Beira* con *El Círculo de tiza caucásico*, desde el punto de vista de la construcción de la historia y de los personajes, y del aprovechamiento de la ficción. Para Correia Fernandes, Brecht y Gil Vicente cuestionan a través del teatro una realidad socio-cultural sirviéndose de las formas alegóricas y, especialmente en el caso de Gil Vicente, de la figura del loco. Lo caricaturesco serviría, según esta interpretación, para subrayar lo desequilibrado de una situación o de la conducta de un personaje.

La intervención del Licenciado (-ajeno a la acción-), que sirve para ordenar la intriga, introducir a los personajes y proporcionar informaciones sobre lo ocurrido antes o fuera de la escena, es un recurso que encontramos también en la *Commedia dell'Arte*. Conocemos así mismo la importancia de la improvisación y de la imaginación en este teatro<sup>49</sup>.

Hay un tipo de *Commedia dell'Arte* compuesto de extrañas aventuras con niños que son rapatados por piratas turcos y que, al volver convertidos en esclavos, son reconocidos por sus padres (-argumento que recuerda los de la novela bizantina de aventuras-). Uno de los peligros que tiene que salvar Cismena es, precisamente, el de ser vendida como esclava mora.

El Licenciado nos cuenta, al iniciarse la comedia, los antecedentes del argumento. Al final de la primera parte interviene de nuevo para señalar el paso a la segunda parte y narrar brevemente lo ocurrido en el interin. Luego, su papel se reduce a señalar el paso del tiempo entre una escena y otra. En *A Divisa sobre a Cidade de Coimbra* hace esta función un Peregrino y en *Floresta de Enganos*, un Filósofo.

El argumento consta de tres partes y un epílogo. En la primera, Rubena, hija de un abad que ha sido seducida posteriormente por un clérigo, da a luz una niña a la que llama Cismena. Ésta se convertirá, a partir de la segunda parte, en la protagonista de la comedia. Cismena es protegida por unas hadas que la trasladan a

(46) "The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (1969), pp. 69-108.

(47) "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (obras de tema amoroso)", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1983), pp. 11-78.

(48) A. J. Saraiva, "Gil Vicente e Bertold Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade" apud Correia Fernandes, "Da actualidade do teatro vicentino", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (Granada, 1979), I, pp. 319-332; A. J. Saraiva, "Sobre a teoria do progresso em arte", en *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, op. cit., pp. 11-13

(49) Allardyce Nicol, *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte* (Barcelona, 1977), pp. 44, 129, 137.

la isla de Creta, donde crece bajo la protección de una gran señora hasta que, una vez desaparecida ésta, la muchacha decide hacerse monja y rechaza a sus pretendientes. Sólo la llegada de un príncipe la hará cambiar de idea.

### 3.2. EL TEMA.

La historia de Cismena tiene un valor monitorio que invita a reflexionar en la "falsa fe de los amores" para evitar el error del que ha sido víctima Rubena. Para ello, se insiste en el mérito que tienen la prudencia y la vida virtuosa: "*Más alta, dize Platón, / es la virtud que el estado*", comenta el Príncipe al final. Con ayuda de ambas, podrá Cismena esperar al amante más ventajoso.

Pero antes ha tenido que superar una serie de trabajos (-motivo que ya hemos visto en la comedia anterior-), vaticinados por las hadas y que están resumidos en la escena pastoril donde la vemos, de niña, guardando el gando de sus amos. Es precisamente el valor de las propias obras y no la fortuna o su origen vergonzante lo que conducirá a Cismena a un final feliz. Este distanciamiento respecto a los orígenes se expresa especialmente en la comedia trasladando a Cismena lejos (-Creta-) del ámbito donde transcurrió la vida de su madre Rubena (Castilla).

El amor, como ya vimos en *A Comédia do Viúvo*, apunta siempre al matrimonio y la hermosura de Cismena es honesta, como la de la ex-mujer del viudo, frente a toda otra belleza lujuriosa y destructiva, que es, en cambio, la perseguida por el Doutor de *Floresta de Enganos*.

Según la teoría neoplatónica, el grado más perfecto del amor es la "onestà", opuesta a lo útil y deleitable. Pero es sólo en el matrimonio donde se reúnen estas tres clases de bienes que se hallan comprendidos en la noción de amor<sup>50</sup>. La diferencia entre amor y deseo, desarrollada por León Hebreo en su primer diálogo, consiste en que aquél es amor a lo poseído y amor a lo que es; mientras que lo deseado no se posee, porque sacia. Antes bien, "*la diletazione sua consiste en una certa attenzione mescolata col mancamento*".

Este motivo enlaza con otro: el de la lucha entre el amor y el interés, que aparece en la actitud de las comadres del *Auto de Inês Pereira*, así como en la del viejo Crasto en *Rubena* y también en la oposición entre la rica heredera judía Grimanesa y la princesa Flérída en *Dom Duardos*.

Lo inverosímil del matrimonio con un príncipe en *A Comédia de Viúvo* y en *Rubena* es lo de menos, ya que tiene una función simbólica: subrayar, de la forma más ejemplar, el desenlace. Lo importante es que al final Paula y Melícia, Cismena y Grata Celia (-en *Floresta de Enganos*-) cumplan con el papel que la naturaleza y el orden social les han asignado, por oposición a Casandra y a Inês Pereira, las cuales o bien se niegan a seguir ese orden ("*No me quiero cautiva, / pues nasci borra e isienta*") o bien quieren alterarlo buscando un marido "discreto".

La tercera parte comienza, como las dos anteriores, con un monólogo (-esta vez de contenido filosófico-) en el que Cismena se plantea el sentimiento de su exis-

-----  
(50) Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore* (Lisboa, 1983), p. 22.

tencia y su lugar en el mundo ("*não sei por que pecado sempre me vi estrangeira*"), después del cual hace su entrada una alcahueta disfrazada de beata que parece dirigirse a ella con las mismas comparaciones empleadas en las letanías a la Virgen. La vieja trata de inducir al matrimonio, a la autoridad de los *Salmos* y a la *Cárcel de Amor*, de forma parecida a lo que ocurre en el *Auto da Sibila Casandra*. No obstante, en este caso, Cismena acabará casándose con un príncipe de Siria.

Una vez más, Gil Vicente especula con la anagnórisis o reconocimiento del príncipe disfrazado de paje. En *A comédia do Viúvo* es el elemento que produce la ilusión necesaria para el despliegue de la ficción y sirve, al final, para rematar la acción y dar término a la comedia. En *Rubena*, el reconocimiento se sitúa, como establece Aristóteles<sup>51</sup>, después del error del héroe (-"hamartia"). La obra sólo termina cuando el protagonista ha averiguado o reconocido su situación, su destino o su papel en el mundo de la fábula. Cismena, después del "error" de su madre Rubena y las incertidumbres tanto acerca de su origen como de su destino ("*E assim como marfim / seja clara minha vida, / e minha honra luzida; / e como fino rubim / assi seja esclarecida*"), descubre el amor "verdadeiro" de un príncipe y, con él, la alegría y la nobleza que son el fruto de su virtud.

La fecha de su primera representación no debe resultar casual: 1521 es el año en que se firma el contrato de boda de la infanta Doña Beatriz, hija del rey Don Manuel.<sup>52</sup>

### 3.3. LA FUNCIÓN DE LO LÍRICO.

En el diálogo entre Rubena y su criada Benita, en el que aquélla intenta disimular su preñez, se establece un animado juego de sobrentendidos entre los dos personajes y los espectadores. Benita, a pesar de los esfuerzos de Rubena, se percata desde el primer momento del estado de su ama y, después de describirle socarronamente los síntomas, fing, a su vez, ignorarlo dejando escapar algunas palabras delatorias cuyo efecto es provocar la risa cómplice de los espectadores.

Benita inicia una farsa, pero es interrumpida; luego, canta el romance novelesco de la infanta seducida, que comienza: "*Tiempo es el caballero*", lo cual nos ayuda a interpretar la acción anticipando el desenlace, pues el caballero del que está preñada la infanta del romance resulta ser un príncipe hijo del rey de Francia. La misma función tiene el romance de la boda estorbada ("*Grandes bandos andam na corte*") que canta la pastora Cismena de cinco años mientras busca unos "cabritinhos" extraviados: la condesa del romance, "*que era niña*", sale en busca del Conde Sol al que halla de vaquero en un pinar.

Este último romance sirve también de marco a la graciosa escena infantil donde intervienen los pastorcillos Joane, Pedrinho y Alfonsinho, paralela a la que se desarrollará entre Felício, Crasto y Cismena en el último acto. Recordemos el interés que se da a partir del s. XV por todo lo popular (-refranes, cantares, romances, farsas-) relacionado con las ideas neoplatónicas acerca de la naturaleza y la Edad

(51) *Poética*, 1452a y 1453a

(52) Braancamp Freire, op. cit., p. 168

de Oro. Este interés se proyecta hacia el pasado (-mito de la Edad de Oro y auge de la literatura pastoril-) o hacia el presente, en el que se pretende encontrar materializada esta aspiración hacia lo ideal<sup>53</sup>. Por eso se idealiza el mundo infantil con sus juegos y su lenguaje, como en esta escena pastoril entre niños.

Otras veces, como en la escena costumbrista en la que se examinan las aptitudes del ama de cría, al a que sigue en un tono lírico la escena de la bendición de la "feiticeira", el papel de esta lírica popularizante parece ser el de intensificar o hacer más plásticas dichas escenas.

Por último, los romances y cantigas pueden ser un comentario lírico y simbólico a la acción: Cismena rechazando a sus pretendientes, por ejemplo. El simbolismo más frecuente es el de la flores y el de los animales, como el halcón y la garza del cantar de las tejedoras.

### 3.4. LA TRADICIÓN POPULAR.

Después de la escena de Rubena y Benita, empiezan a desfilar toda una serie de tipos populares traídos unos de la mano de otros. En determinado momento, una "parteira" que ha traído la criada se pone a orinar en un rincón. Más adelante, Draguiño, Caroto y Legião, unos diablos que han sido convocados por una "feiticeira" con "*ua torta defumada, / tapadeiro de privada*", la cual les increpa: "*Má caganeira / que vos pique*", encuentran a Plutão, su jefe, siguiendo el rastro de sus orines.

Toda esta escatología, de intencionalidad cómica es característica del llamado por Peter Brook teatro "tosco", inserto en una cultura popular en la que, según explica M. Bajtin<sup>54</sup>, se repite la imagen de engullir y expelir como metáfora de la idea de renovación de la naturaleza, de renacimiento de la vida después de la muerte provisional, imagen que seguirá siendo muy utilizada en pasos, farsas y entremeses de los siglos XVI XVII<sup>55</sup>.

Mientras la "parteira" va en busca de la "feiticeira", Rubena permanece sola en escena diciendo un corto monólogo que, por un lado, sirve para indicarnos que ha pasado un lapsus de tiempo más o menos largo, a la vez que prepara a los espectadores, mediante referencias al infierno y al arrepentimiento, para la intervención de los diablos conjurados por la "feiticeira" en la escena siguiente.

Lo maravilloso irrumpe de pronto en escena y se prolongará en el segundo

-----  
(53) Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, 1973), cap. IV. Vid. también M. Frenk Alatorre, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro," en *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid, 1978), pp 47-80.

(54) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona, 1974), p. 84.

(55) Cfr. las bromas de Gautier en la comedia de Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*, donde la comida desempeña un importante papel; y, así mismo, Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1985).

S. Reckert se refiere a esta tradición al comentar el papel del Parvo en la *Barca do Inferno*, en *Gil Vicente: espírito y letra* (Madrid, 1977).

acto con la aparición de las "fadas"<sup>56</sup>. Los nombres que designan a los diablos con significativos del tono y del papel que van a jugar en la comedia<sup>57</sup>. En este caso, el poder del Infierno se halla subordinado a los conjuros del poder humano de la "feiticeira". Gil Vicente refleja en la escena a que aludimos la creencia popular en las formas que tiene de manifestarse el poder del Infierno, a la par que ilustra lo extendida que estaba en la época la creencia en la magia y en el poder de conjuros y hechicerías para provocar a las fuerzas demoníacas, como en la escena posterior donde la hechicera invoca a los diablos mezclando el nombre de Dios en latín (-idioma esotérico para el vulgo-) con el de João, que es el nombre del demonio dado por la tradición folklórica (cfr. los de João Molegro, João Corujo, João Grou y João Calado que figuran en otras obras de Gil Vicente).

El poder de magos y hechiceras sólo es admitido por la Iglesia a partir de la Baja Edad Media<sup>58</sup>, momento en que se inicia su persecución. Draguinho alude a la Inquisición cuando se dirige a la "feiticeira": "*Rogo-vos, senhora amiga, / por aquela dor sagrada / quando fostes açoutada, / que não nos deis mais fadiga*". No obstante, este tema se presenta aquí de forma cómica, tanto por motivos de decoro en los personajes como por motivos religiosos: los ministros de la Iglesia infernal deben estar desprovistos de cualquier atributo digno de infundir respeto y son, todo lo más, personajes regocijantes, "pobres diablos" sometidos a la voluntad de una "feiticeira", personaje humano y popular que se sirve de ellos para hacer el bien. Entra incluso dentro de lo cómico la alusión a su familiaridad con los malos ministros de Dios: aquellos abades como el padre de Rubena, o Frei Vasco de Palmela.

En el fondo, era una forma divertida de criticar, como también solía serlo de adoctrinamiento. Curtius recuerda, a este respecto, la discusión que atraviesa toda la Edad Media acerca de la naturaleza de la risa, de su papel en la vida del hombre y de la incierta risa de Cristo<sup>59</sup>.

El tema popular de lo demoníaco aparece reflejado ya con anterioridad en la farsa para negarlo a través de la risa y del juego. La inserción de la farsa dentro de otra representación que desarrolla un tema serio, con la que contrasta, actúa además como un elemento de transgresión<sup>60</sup>. Hay que recordar que en la tradición cristiana la risa está vinculada a lo demoníaco. Ahora bien, la farsa transforma al diablo en objeto de burla y da lugar al tópico del "mundo al revés", donde el engaño es un atributo caracterizador de la condición humana (cfr. *Floresta de Enganos*).

Un mecanismo capaz de suscitar la risa consiste en jugar con las expectativas del público, de forma que lo que esperamos nunca coincide con lo que finalmente acontece, que puede muy bien ser una inversión de aquello. Esta inversión implicaría, en tal caso, la repetición alterada de algún elemento ya conocido.

(56) M<sup>a</sup> Aminda Zaluar Nunes, "O maravilhoso popular em Gil Vicente", en *Revista da Faculdade de Letras*, V (1938), pp. 174-187, hace un catálogo de elementos maravillosos que, dentro de esta tradición, aparecen en las obras de Gil Vicente.

(57) Vid. L. Stegagno Picchio, "Diavolo e inferno nel teatro de Gil Vicente", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, I (1959), pp. 31-59.

(58) Peter E. Russel, "La magia como tema integral de *La Celestina*", en *Temas de La Celestina* (Barcelona, 1978)

(59) *Literatura europea y Edad Media latina* (Madrid, 1981), II, cap. IV

(60) José Ricardo Morales, "Reminiscencias románticas en las farsas francesas del gótico", en *II Simposio Internacional de Historia del Teatro*, Barcelona 1-5 de junio de 1988.

## 4. A COMÉDIA SOBRE A DIVISA DA CIDADE DE COIMBRA

### 4.1. LO MÍTICO Y LO SIMBÓLICO.

Esta comedia y la siguiente son fantasías alegóricas con elementos procedentes, predominantemente, de la novela de caballerías en un caso y de la farsa en el otro. *A Divisa...* es, además, la explicación de una empresa heráldica.

La literatura de empresas, que será una de las más prolíficas durante dos siglos, tiene sus orígenes en la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna; pero es Andrea Alciato quien la difunde por Europa en el siglo XVI. Se trata de una manifestación más de la cultura simbólica de Occidente, cuyos antecedentes hay que buscarlos en la literatura caballeresca de la Edad Media.

El héroe de la novela de caballerías solía cifrar en un mote dirigido a la dama, que era la única capaz de descifrarlo, el ideal por el que emprendía todas sus aventuras. Inventar motes y empresas era una diversión intelectual de la nobleza y una muestra de ingenio de la que nos han quedado abundantes ejemplos en los Cancioneros. Es lo que Sempronio y Celestina, sin ir más lejos, proponen que haga Calisto, el cual, a su vez, ve como una empresa el cinturón de Melibea.

A diferencia del jeroglífico, que consta sólo de una imagen, en el emblema se une la palabra a la imagen, tiene un contenido de interés universal y pretende ser la expresión de una sabiduría escondida. La empresa -o divisa-, en cambio, se refiere a casos particulares, como una ciudad, una familia o una persona<sup>61</sup>.

En la base de este alegorismo están, de nuevo, las ideas neoplatónicas acerca de la comprensión inmediata de las ideas por el sentido de la vista (-¿y qué mejor explicación que la representación dramática tridimensional?-). Con esta comedia nos hallamos ante un caso como el que dio origen al *Auto de Inés Pereira*: a partir de un tema dado, trátase de un refrán o de una empresa, Gil Vicente construye, a manera de glosa, una pieza dramática.

Lo dicho hasta aquí nos sitúa, por tanto, en un espacio mítico, irreal, que es en el que transcurre la acción. Este espacio queda inmediatamente reforzado al comienzo con la relación de una leyenda sobre el salvaje que vino de Armenia y el tópico del "mundo al revés", utilizado con fines satíricos.

Antes vimos, al comentar la escena infantil de los pastores en *Rubena*, una de las formas que tiene de manifestarse el idealismo renacentista. Otra la tenemos aquí a través de la figura de Monderigón, el salvaje. Pero si el salvaje es, según la tradición folklórica, el reverso del caballero cortesano, aquí constatamos, en cambio, que sus sentimientos, su lenguaje y su conducta responden a los de un hombre sensible y vulnerable al amor<sup>62</sup>.

El convencimiento de la superioridad del hombre primitivo respecto del civilizado, en virtud de que es sólo en contacto con la Naturaleza donde se encuentra más cabalmente la razón o la virtud, es lo que está detrás de la determinación del noble de convertirse en labrador. Y así es como lo conocemos nada más empezar la

(61) Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1984), p. 30

(62) Alice C. Clemente, "Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra: fantasía caballeresca", en *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), pp. 161-174.

representación, dirigiendo unas amargas imprecaciones al cielo y a la fortuna que tienen, paradójicamente, la propiedad de rebajar aquel idealismo para poner en primer plano lo sacrificado de la vida rural (ya hemos visto cómo Gil Vicente se sirve en otras ocasiones de este efecto contrastante). El noble, alejado en la corte de la vida real de sus siervos, sólo ha podido llegar a conocerla viviendo por sí mismo las calamidades de aquéllos. Su discurso, sin embargo, está lleno de alusiones cultas, entre las que destacan las imprecaciones a la fortuna.

Más relevador es el soliloquio de Liberata cuando se lamenta de su soledad. En el espacio psicológico donde se genera este discurso tiene lugar, según la casuística amorosa neoplatónica, una lucha entre dos fuerzas: la "virtus" racional (-es decir, el grado más perfecto del amor, por encima del amor a lo útil y del deseo-) y la fortuna (-manifestada a través de la influencia de los planetas, según la idea de que el hombre es un microcosmos-). El resultado puede provocar diferentes estados de ánimo: la melancolía de sentirse ajeno a sí mismo y preso en la cárcel de amor, o la soledad. Este estado de "saudade" es el que expresa Liberata, sirviéndose de una cantiga.

El "*noble lavrador*" que inicia la acción, después de lamentarse, dialoga con un ermitaño al que pone en antecedentes y le cuenta cómo un dragón ha destruido aquellas tierras, ahora yermas, que ahora no le permiten seguir manteniendo a su familia. El ermitaño le aconseja entonces que envíe a sus hijos a ganar fortuna, cosa que hacen primero Celipõncio y Liberata, y luego Galameno y Heridea. En este punto comienza el viaje iniciático del héroe. Celipõncio gana la amistad de una serpiente y de un león, que acuden en su ayuda cada vez que está en peligro. Más tarde, tiene lugar su encuentro con el amor, bajo la forma de la princesa Colimena. Finalmente, el ermitaño expone sus quejas: en realidad es el rey Coridón de Córdoba, cuya hija (-la princesa Colimena-) ha sido raptada por el gigante Mondrigrón.

## 4.2. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

La convención de la novela pastoril, según la cual bajo el disfraz de pastores se esconden personajes reales, es la misma que se utilizaba en las mascaradas y momos cortesanos de la Edad Media, donde un espacio simbólico (-el bosque encantado-) servía de marco en el que se desarrollaban las escenas de amor cortés<sup>63</sup>. Es en este marco (-la sierra de Coimbra-) donde transcurre la acción de la segunda parte de la comedia, en medio de alusiones a Diana y de una descripción del "locus amoenus".

Aparte del león y de la serpiente, tradicionales símbolos de la fuerza y de la astucia, el otro elemento maravilloso que aparece es el caballero salvaje. Según J. A. Madrigal<sup>64</sup>, es una obra de Gil Vicente (-*Dom Duardos*-) la primera en la que figura representado este personaje, por medio de Camilote.

El hombre salvaje es la imagen de lo primitivo e instintivo del hombre, como se pone de manifiesto en la escena de la *Diana*, de Jorge de Montemayor, donde unos

-----  
(63) L. F. Rebello, op. cit.

(64) "Las diferentes caras del hombre salvaje en teatro del s. XVI. Un ensayo sobre la génesis de su temática," en *Revista de Literatura*, 47, 94 (1985), p. 67.

caballeros salvajes intentan raptar a las ninfas. Como los sátiros, su figura está asociada al instinto sexual y a la lujuria, lo cual contrasta con el amor neoplatónico de los pastores de la novela.

Este "horizonte de expectativas" va a ser modificado de dos maneras distintas por Gil Vicente y por Camões<sup>65</sup>. Gil Vicente, en primer lugar, dota al salvaje de una personalidad más matizada. Monderigón se ve dominado por una fuerza interior a la que quiere permanecer fiel y a la que está dispuesto a sacrificarse. El salvaje de *A Comédia sobre a Divisa...* está entregado a la ardua e infructuosa tarea de defender la verdad de sus sentimientos.

Los sátiros de la *Égloga séptima* de Camões reclamarán, en cambio, la necesidad de asumir aquella parte instintiva y sensual de la persona como algo natural, libre de trampantojos idealizantes tanto como de prejuicios morales.

El contraste entre Monderigón y Celipônio es, por otro lado, el mismo que se da entre el uso de la lírica de tipo tradicional y la lírica cortesana en el teatro de Gil Vicente<sup>66</sup>, pues la mayoría de las veces -sobre todo en las farsas- ésta última tiene un tono paródico que revela su incapacidad para trascender la mera "literatura".

En ambos casos estamos ante una misma preocupación: la búsqueda de la verdad, empresa a la que, a juzgar por sus *Autorretratos*, se dedicó intensamente Alberto Durero en una época, la de Gil Vicente, en la que el análisis del yo y la introspección comenzaron a hacerse comunes.

Además de estar encuadrado en un espacio inhóspito, el hombre salvaje aparece desnudo; es decir, desprovisto del símbolo cultural más espectacular, que nos vincula a la comunidad y a lo gregario a través de la moda. Desde los héroes del "roman" hasta don Quijote, cuando el enajenado protagonista huye y se aísla en el bosque o en Sierra Morena, lo hace siempre desgarrándose las ropas. Su desnudez tiene el sentido de un rechazo del orden establecido y de una búsqueda de sí mismo realizada en la soledad. Una vez instalado en ese espacio marginal, el héroe empieza a comportarse de manera excéntrica manifestando signos de desorden psíquico. En un grabado de Durero figura representada una mujer acosada por un caballero salvaje que sostiene un escudo de armas con una enorme calavera pintada: ¿qué mayor desorden que la muerte? -parece decirnos. Lo cual no deja de estar relacionado con otro *Autorretrato* donde vemos el inquietante misterio de una carne ya gastada por la vida.

En la introducción a la edición moderna de *Cárcel de Amor*, Keith Whinnom explica los cuatro modos de ver el amor en la Edad Media y principios del Renacimiento: el punto de vista de los teólogos, que lo consideraban un pecado pueril (-contra razón-), sin diferenciarlo de la concupiscencia o lujuria; el de los médicos, para quienes era una forma de locura; el del vulgo, que es el de la tradición obscena de las cantigas de escarnio, el Arcipreste de Hita y los "fabliaux"; y el de los poetas (-tradición cortés-), quienes lo consideraban propio de las almas superiores. No es casual, por consiguiente, que al estar asociada la imagen del caballero salvaje a lo instintivo, pasional o loco, su entorno sea, como en el "roman", el bosque o la selva; un espacio irreal donde todo lo fantástico, desconocido y peligroso puede suceder. De la misma

(65) T. R. Hart, "Camões' *Égloga dos Faunos*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), pp. 225-232.

(66) S. Reckert, "Cavalaria, cortesia e desmi(s)tificação (o modelo ibérico)", separata de *Cavalaria espiritual e conquista do mundo* (Lisboa, 1986), pp. 35-36.



manera, M. Zink<sup>67</sup> diferencia entre el bosque o el prado como espacios propicios para el amor instintivo, y el jardín que simboliza los refinamientos de la cultura cortesana.

En el *Roman de la Rose* el salvaje es, incluso, la personificación del Rechazo a Amor. Sin embargo, Gil Vicente hace participar al salvaje del sentimiento cultivado con más sutileza por el perfecto cortesano (-el amor-), elevándolo del mero plano instintivo: "*Sois drago, y habláis humano*" -le dice Liberata. "*Señora, hombre soy y más*" -responde.

Este amor lo vamos viendo desarrollarse gradualmente en el interior de Liberata, que al principio se burla de las fórmulas cortesanas de Monderigón ("*Al diablo tanta aravía*"), si bien poco a poco se irá cerciorando de su sinceridad. De ahí la importancia que tienen los cuatro soliloquios intercalados a lo largo de la acción y precedidos de la cantiga que prepara el ánimo de la muchacha, en los cuales asistimos al debate interno entre el amor a Monderigón y la lealtad -amor fraterno- al hermano. Tal conflicto da lugar a la tensión dramática que finalmente se resuelve con la victoria ventajosa y un poco egoísta de Celipôncio. Su amor a la princesa Colimena, sin embargo, no lo vemos madurar en su interior, como en Liberata; por eso lamentamos la muerte del salvaje, que supo ser sensible sin el afectado refinamiento del Celipôncio.

G.S.Loomis<sup>68</sup> relaciona el tema iconográfico del salvaje con el poema anglonormando *Enyas el Salvaje*, que narra la historia de dos concellas que salen a coger flores y una de ellas es raptada por un viejo salvaje que estaba al acecho. En el camino, un caballero joven le reclama la doncella, a lo que el viejo replica que será ella quien decida con quién se queda. Una vez que la muchacha ha optado por el joven, el caballero le reclama también el perro, el cual, sin embargo, permanece fielmente junto al anciano.

## 5. A COMÉDIA CHAMADA FLORESTA DE ENGANOS

### 5.1 LA ESTRUCTURA.

El tema de esta comedia (-exponer "*tantas maneiras de enganos*" como hay en Portugal, en contraste con el pasado ideal-) es el más claro de las cuatro comedias, porque el autor se ocupa de subrayarlo mediante algunas recurrencias que van apareciendo a lo largo de la representación, ya sea por boca de los personajes, ya en la disposición de acciones que giran en torno a un mismo motivo -el engaño-, o en los intermedios lírico-musicales como la cantiga que canta la moza después de la entrevista en palacio con el Doutor Justiça Maior.

La comedia está estructurada en función de los espacios donde transcurre la acción, que se corresponden a tres clases sociales: burguesía comercial (la lonja), aristocracia (palacio del rey Telebano) y pueblo llano (casa de vecindad donde reside la criada). El paso del primero al segundo viene marcado por el monólogo de Cupido,

(67) *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age* (Paris-Montreal, 1972), pp. 86-87.

(68) "A Phantom tale of female ingratitude", en *Modern Philology*, XIV (1916-7), p. 751.

cuya entrada anuncia el personaje de la escena anterior ("*Vam-nos, que vem Cupido*"), y sitúa al espectador en otra acción y en otro espacio donde intervienen personajes "altos", más propios de la tragedia: Apolo, Cupido, el rey Telebano y el Justicia Maior, regente del reino. El tránsito entre los dos últimos cuadros está señalado, en cambio, por un intermedio lírico así como por las acciones del Doutor, que se prolongan de forma burlesca en el último cuadro.

Ahora bien, en dos ocasiones nos encontramos en presencia de escenarios simultáneos. La primera, cuando el usurero ve acercarse desde una ventana a las dos mujeres; momento en que, hablando para su colecto, ofrece datos a los espectadores sobre lo que está ocurriendo fuera de escena. La viuda, mientras tanto, viene hablando por la calle con la moza que la acompaña, lo cual quiere decir que están también a la vista del público. Más tarde, cuando se acerca el Doutor a casa de la criada, vemos a los dos personajes al mismo tiempo, uno en el interior y otro en el exterior.

Esta técnica procede del teatro de la Edad Media. La combinación de escenarios múltiples verticales y horizontales era muy frecuente en las representaciones del s. XV (-Misterios, Natividades, Asunciones-), aunque fue prácticamente abandonada en los siglos siguientes, a excepción de los autos sacramentales<sup>69</sup>.

## 5.2. "IL DOTTORE".

Es una de las cuatro máscaras, junto con Pantalone, Arlequino y Scapino, de la *Commedia dell'Arte*. Se caracterizaba por tener una inclinada propensión a la lujuria, lo cual se manifestaba en sus numerosas aventuras con las criadas (-"servette"-). La fuerza dramática de este personaje dependía de su lenguaje afectado y ridículo, lleno de erudición pedantesca, de circunloquios y citas en latín que frenaban notablemente la acción.

Nuestro Doutor Justiça Maior también cede fácilmente a las provocaciones de la panadera (-personaje popular de las coplas-) y, cegado por la lujuria, se presta al cohecho y a sufrir, disfrazado de esclava negra, el ridículo y la rechifla de la moza y de su ama. Así se crea una situación regocijante que resulta de la descontextualización de un personaje grave, representante de la máxima autoridad del reino, con sus atributos (-"beca de veludo, loba de contray frisado, sobreiro, vara..."-) y su lenguaje ampuloso (-habla en castellano, pues es un alto funcionario de la corte) con citas en latín, que se ve obligado a alternar con el portugués de negro cuando intenta pasar desapercibido ante el ama, convertido en una grotesca esclava de Guinea o Sierra Leona.

El disfraz, en este caso, no juega un papel en la intriga, como en las otras comedias, sino que es un recurso hilarante y grotesco con el que representar la condena del personaje. "*Pois que i há negras sentenças, / não haverá i / alguns negros ouvidores / em algumas audiências?*".

.....  
(69) W. H. Shoemaker, "Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI", en *Estudios Escénicos*, 2 (1957), pp. 11-154.

### 5.3. UTOPISMO MEDIEVAL.

El mundo anda trabucado porque ya no hay amor, sino que triunfan la maldad y el interés, especialmente en la justicia. Ésta es la tesis de Jean de Meung<sup>70</sup>.

Es frecuente hallar en piezas de teatro medievales una visión crítica de la época a través de un personaje que adopta la forma de un peregrino o charlatán que ha recorrido extraños y lejanos países. A veces, la comparación con una de estas regiones utópicas, como la tierra del Preste Juan, recuerda la comparación con el Paraíso o las posteriores utopías renacentistas. Así, por ejemplo, en *El juego del peregrino*, de Jean Madot, dice un personaje:

*"He estado en una región en la cual todos son tan leales que uno muere inmediatamente cuando intenta mentir y en donde todo es propiedad común"*<sup>71</sup>.

Esta supuesta realización en la Tierra de la comunión de los santos es, sin embargo, rechazada escépticamente en la misma obra por unos campesinos que también ponen en tela de juicio el poder laico.

Relacionado con ello está el mito clásico de la Edad de Oro que, transmitido por la Edad Media, será el sustrato de las utopías renacentistas. En la segunda parte del *Roman de la Rose*, Jean de Meung vuelve varias veces sobre él para denunciar el cambio operado en las costumbres y en las relaciones sociales que pasan de ser las típicas de una sociedad feudal a ser las propias de una incipiente sociedad burguesa: de nada sirve componer lindos motetes a una dama, viene a decir, si no le enseñamos una bolsa llena de buenos besantes<sup>72</sup>.

La burla al "mercador" en *Floresta de Enganos* tiene, en este contexto, el sentido de "enganhar un ladrão" y es motivo de regocijo entre un público que sigue juzgando aún según el mismo sistema de valores preburgueses que aparecen en la moralidad inglesa del s. XV *La llamada de cada hombre*, donde dice Everyman:

*"Luego me dirigía a Riqueza a la que amaba por sobre todos. Pero donde esperaba más confortación, menos encontré. Porque mi Riqueza me dijo ásperamente que ella conduce a muchos al Infierno"*<sup>73</sup>.

La falta de adaptación a unas nuevas relaciones sociales que se desarrollan en el interior de las ciudades y sustituyen poco a poco al viejo sistema feudal es lo que subyace en la crítica moral del argumento. Recordemos la primera escena que transcurre en una de esas lonjas del gótico urbano, donde un escudero pobre disfrazado de viuda da el timo a un mercader que, como todos los de su especie, no hace

(70) "Porque si no hubiese maldad y pecados, de los que el mundo se ve ahora lleno, no se habrían conocido en la tierra los reyes ni los jueces.

Y estos últimos (...) hoy en día venden sus juicios, y alteran las pruebas del proceso, e imponen, cuentan y raspan, y los pobres han de pagarlo siempre." Op. cit., p. 104.

(71) N. Guglielmi, *El teatro medieval* (Antología) (Buenos Aires, 1980), p. 191.

(72) Op. cit., p. 154ss. y 369ss.

(73) Guglielmi, op. cit., p. 387.(74).

sino tramar fraudes y engaños, pues todas las profesiones de este nuevo mundo burgués -abogados, médicos, comerciantes- son sospechosas de inmoralidad. La escena entre la viuda y el mercader, que trata de aprovecharse de esa circunstancia, es el negativo del encuentro entre la viuda ingenua y desamparada y el caballero que es escudo y auxilio de los débiles en la novela de caballerías (cfr. Dom Rosvel y las huérfanas Paula y Melicia en *Comédia do Viúvo*).

Frente al código caballeresco y a la vigencia de unos principios éticos sólidamente establecidos en la sociedad medieval, se irán imponiendo el interés, la relativización de esos principios y la importancia dada cada vez más al ingenio como forma de autorredención en una sociedad también cada vez más individualista y secularizada. En la *Farsa de Micer Pierre Pathelin*, anónimo del s. XV, se produce una situación parecida entre un abogado (-Pathelin-) que engaña a un pañero - (Guillaume-) y es, a su vez, engañado por el pastor Thibault, que se finge loco<sup>74</sup>.

#### 5.4. EL LOCO Y EL SABIO

Al comienzo de *Floresta de Enganos* hay un diálogo introductorio entre un Filósofo que da el argumento de la comedia y un Parvo que está atado a sus pies. El contenido doctrinal de este diálogo va claramente dirigido a la corte que está presenciando la obra. Es un pequeño discurso sobre la incompatibilidad de la Razón y la Política, por un lado, y sobre las condiciones de las doncellas casaderas, por otro, en el que los personajes apelan directamente al público.

El Parvo es el envés del Filósofo, secularización, a su vez, de la figura de Salomón, que aparece en el teatro medieval (cfr. *Cassandra*) como representación de la sabiduría. El Parvo sólo piensa en comer y en dormir, al tiempo que se expresa desvergonzadamente sobre cualquier asunto.

Hay un antecedente teatral (- la fiesta de los locos-) en la que figuraban una serie de personajes disfrazados de animales que censuraban las costumbres licenciosas de los religiosos<sup>75</sup>.

La figura del loco tendrá, desde Sebastián Brant hasta Erasmo y Rabelais, un significado polivalente. En el norte de Europa, la locura será emblemática de la renovación del humanismo cristiano. Durante el Humanismo, la locura se opone a la "dignitatis hominis" de Pico de la Mirándola; es decir, a aquel otro ser centro del universo, libre y depositario de la Verdad, gracias a la Razón y a la Imaginación. Puede representar al hombre obcecado por la pasión. Es a éste a quien se dirige, por ejemplo, Everyman, personaje que se convierte en portavoz de un humanismo cristiano que aspira a que el hombre medite sobre la muerte, la verdadera condición humana y la locura de apegarse a lo material.

Otro sentido de la locura es el que la asocia al vicio o a la enfermedad: el loco, el bufón, el enano y el monstruo representan lo antihumano y participan de un mismo desprecio y marginación.

Un tercer tipo de locura es la del simple que expresa verdades que los demás no se atreven a decir; que acusa y al mismo tiempo divierte a los otros, como hace el

-----  
(74) *Ibidem*, p. 311ss.

(75) Vid. Barbara Swain, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance* (New York, 1932).

loco de la *Barca do Infimo*, parapetado tras su locura. El loco, heredero de la función lúdica del juglar, se convertirá en el disfraz del bufón cortesano<sup>76</sup>. El procedimiento estilístico (comparaciones insólitas o degradantes, chistes, facecias, disparates consistentes en comparar a personajes de la corte con animales, cacharros o prendas de vestir) es buen ejemplo de este ambiente arcimboldesco, heredero de la desinhibidora tradición carnavalesca y de su inversión de valores y roles sociales.

El género del disparate, por el que objetos, animales y seres humanos figuran revueltos de manera grotesca, va unido (como apuntamos al comentar *A Comédia do Viúvo*-) al tema de la locura, dentro de una corriente que arranca de Juan del Encina, pasa por Quevedo y Goya, hasta Valle-Inclán.

He mencionado, al comentar *Rubena*, el papel de los diablos y la técnica de la inversión como una forma de provocar el engaño. El teatro, la representación, es también una forma "engañosa" de decir la verdad (-papel que frecuentemente desempeña el Parvo-) o de mirarnos en un espejo- (cfr. la definición que da el Comendador Hernán Núñez de la Comedia-) que nos devuelve nuestra propia imagen invertida.<sup>77</sup>

*A Comédia de Rubena* es toda ella un juego de espejos, donde el desdén de Cismena hacia Felicio podría entenderse como un reflejo inverso y retrospectivo del desdén sufrido en el pasado por Rubena. El criado del padre, que se condujo falsamente en el amor, tiene además su réplica en el Príncipe disfrazado de cirado, el cual siente un verdadero amor por Cismena.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Podríamos acabar resumiendo de forma provisional algunas de las características de la comedia vicentina.

La comedia de Gil Vicente conjuga lo costumbrista con lo cortesano, lo fantástico y lo mítico ya que es un teatro que se desarrolla en la corte, por ella y para ella, y está muy ligado a las circunstancias concretas del público y del lugar de la representación. Esta influencia se nota tanto en la elección de los temas y de los argumentos como de los personajes, los cuales utilizan unos códigos poéticos y simbólicos procedentes de unos géneros extradramáticos con amplia tradición literaria.

Eso mismo determinó también el montaje de unas obras que probablemente se representaban una sola vez, con motivo de algún acontecimiento regio, o al menos según una determinada apuesta en escena que en lo sucesivo se transformaría en función de los condicionamientos que rodeaban a este tipo de obras. No obstante, su

(76) Vid. F. Márquez Villanueva, "Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century", en *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 385-409; Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, ed. de Diane Pamp de Avalor-Aere (Barcelona, 1981).

(77) No es casual que en el *Quijote* apareciera aludido otra vez el mismo tema a través del motivo de la representación (todo el episodio de la Segunda Parte, que transcurre en el palacio de los Duques, es una auténtica representación de todos los personajes) o bien a través del motivo del disfraz (cfr. Sansón Carrasco, "el Caballero de los Espejos")

publicación las convierte en objetos con una autonomía estética que va más allá de las circunstancias concretas para las que pudieran ser concebidas.

Al mismo tiempo, Gil Vicente recurre al folklore y a la tradición carnavalesca en busca de recursos cómicos. La aportación de tipos pertenecientes a esta tradición da lugar a una ampliación de las situaciones cómicas, que alternan con otras de carácter patético (situación del viudo o de Colimena), dentro de la misma representación.

Gil Vicente transforma esos materiales y los adapta a la intencionalidad de sus comedias, poniéndolos en contacto con el ambiente cultural y la tradición neoplatónica del Renacimiento.

La forma de hacerlo se caracteriza por una gran economía de recursos. Es evidente, por ejemplo, el paralelismo estructural de sus comedias, así como también reitera el uso del "deus ex machina" en los finales. Frente a esto, *A comédia sobre a Divisa...* parece ser una demostración de la capacidad de su autor para improvisar la creación de una pieza dramática, igual que se improvisaban coplas en los debates entre poetas de la corte.

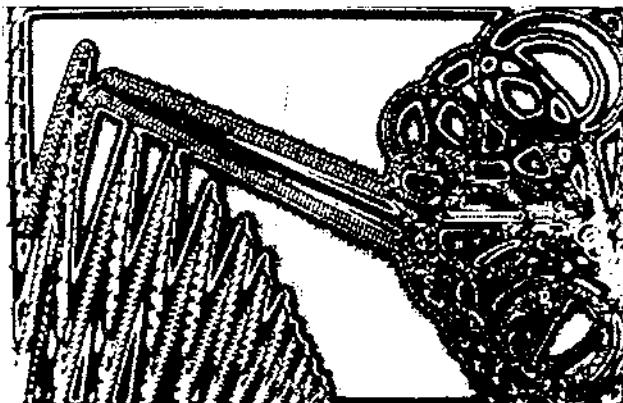
Entre los recursos que utiliza Gil Vicente figura un tipo de enredo provocado por el disfraz de los personajes, que actúa como mecanismo para facilitar tanto el dinamismo y la intriga de la acción como la relación entre lo que ocurre en el escenario y los espectadores.

Podríamos calificar, en general, de líricas o poéticas a estas comedias, por el papel dramático que juegan la música, el canto y la coreografía (cfr. la fiesta final con la que concluye *A Comédia de Rubena*, o una de las variantes del juego de las suertes al final de *A Divisa sobre a Cidade de Coimbra*). Esta coreografía constituye el eje estructural de piezas como el *Auto das Fadas* o las *Cortes de Júpiter*.

La acción, por lo demás, no se ciñe a unos límites espacio-temporales, sino que diferentes espacios y tiempos (-reales, tópicos y simbólicos-) se superponen a través del movimiento y de los discursos de los personajes.

*Viagens na minha Terra*  
de Almeida Garrett.  
La voluntad de estilo.  
Su influencia en la prosa queirosiana.

Helena Losada  
Universidad de Barcelona







*Viagens na minha Terra* de Almeida Garrett es -por una vez el viejo tópico laudatorio tiene razón- la obra maestra de la prosa romántica portuguesa. Su publicación en folletines (1843) y después (1946) en volumen marcó un hito en el camino hacia la creación de la moderna prosa portuguesa que culminó con la obra narrativa de Eça de Queiroz.

Las interpretaciones y lecturas críticas de *Viagens na minha Terra* constituyen ya un corpus abundante y de calidad<sup>1</sup>. Por ello nos limitaremos a apuntar algunas líneas para el estudio del estilo de Almeida Garret en *Viagens na minha Terra* haciendo especial hincapié en la influencia que ejerció en la creación del estilo queiroziano.

Antes de iniciar el análisis del estilo de Almeida Garret comentaremos brevemente, a modo de inevitable prólogo, los aspectos estructurales y de contenido más importantes de la novela que nos ocupa.

Uno de los rasgos más destacables de *Viagens na minha Terra* es la estructura digresiva, en que la historia argumental central es interrumpida constantemente por las reflexiones y comentarios del autor. Como si desde un inicio el libro -que su autor califica de "*despropositado e incalificável livro*" (VMT Cap. XXXII)- se resistiera a

-----  
[todas las citas de *Viagens na minha Terra* (V.M.T.) proceden de la edición crítica a cargo de Augusto da Costa Dias, Portugália Ed. Lisboa, 1963 (2ª ed. 1972). Las citas de obras de Eça de Queiroz proceden de la edición de Livros do Brasil a cargo de Helena Cidade Moura, Lisboa s.d.]

[Las abreviaturas de obras de Eça de Queiroz utilizadas son las siguientes: OM (*Os Maias*); AR (*A Relíquia*); CS (*A Cidade e as Serras*); CFM (*A Correspondência de Fradique Mendes*); OPB (*O Primo Basílio*); PB (*Prosas Bárbaras*)].

(1) Los siguientes trabajos son de especial relevancia para el análisis de V.M.T. en sus aspectos de interpretación simbólica, rastreo de fuentes o análisis histórico:

A) *Sobre la relación de Garrett con el romanticismo*: José Augusto FRANÇA: *O Romantismo em Portugal* (Vol. 1) Livros Horizonte, 1974, Lisboa; R.A. LAWTON: "O conceito garrettiano do Romantismo" en *Estética do Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa, 1974.

B) *Sobre las fuentes de la obra garrettiana*: Lia Noemia Rodrigues CORREIA RAITT: *Garrett and the English muse*; Jacinto do PRADO COELHO: "Garrett, Rousseau e o Carlos das Viagens" en: *A Letra e o Leitor*.

C) *Sobre aspectos estructurales y simbólicos de V.M.T.*: Jacinto do PRADO COELHO: "Garrett e os seus mitos" en *Problemática da história literária*; Ofélia PAIVA MONTEIRO: "Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett" en COLOQUIO-LETRAS nº 30 y, como título fundamental *Almeida Garrett, l'intime contrainte* (Paris 1966) de R.A. LAWTON.

El recentísimo estudio de Carlos Reis *Introdução à leitura de Viagens na minha terra* presenta un especial interés como resumen actualizado y crítico de los diversos aspectos de la obra de Garrett.

dejarse catalogar y reducir a una interpretación unívoca. *Viagens na minha Terra* es un libro de viajes, en esa acepción del término tan propia de la literatura prerromántica que tuvo sus máximos ejemplos en *Sentimental Journey* de Sterne y *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre<sup>2</sup>, variantes irónicas del viejo género que se individualiza y subjetiviza hasta convertirse en un viaje al propio yo.

Pero *Viagens na minha Terra* es también un libro de reflexiones personales; es una sátira socio-política y es finalmente -puesto que la contiene- una novela, que no "romance", como bien nos advierte su autor<sup>3</sup>, de amor, muerte y fracaso.

Esta novela, inserta en tan plural conjunto, está estructurada como un drama y tiene los elementos propios de una tragedia griega: pocos personajes, uso simbólico de la familia, presencia opresiva del destino, misterios en el pasado y anagnórisis que cierra el clímax. Incluso los diálogos están contruidos de una forma teatral, dejando al lector el trabajo de seguir la evolución lógica de la conversación dada la ausencia casi total de esos molestos "verbos dicendi" de los narradores. El armazón de esta novela teatral podría, como han hecho M<sup>g</sup> Ema Tarracha Ferreira y Ofélia Paiva Monteiro<sup>4</sup>, dividirse en actos:

ACTO I<sup>o</sup>: Cap. XI-XVIII: Presentación de los personajes Joaninha, D. Francisca, Frei Dinis. Carlos ausente. Alusiones a un pasado misterioso. Carta de Carlos que prepara el regreso. Cae el telón con las palabras fatalistas de D. Francisca: "A vontade de Deus seja feita.

ACTO II<sup>o</sup>: Cap. XIX-XXV: Regreso de Carlos. El ejército irrumpe en el "hortus conclusus" de Santarém. Lo que Carlos sabía de su pasado. Motivos de su huida. Inicio del amor de Joaninha, ilusión de Carlos. Final con "Fatum": "Tinham-se dado cuidadosamente as providências; ambos chegaram, sem nenhum acidente ao seu destino."

ACTO III<sup>o</sup> Cap. XXXII-XXXV: Las muertes de la guerra. Herida de Carlos. Concentración espacial en la celda del convento. Joaninha, Frei Dinis, Carlos, Georgina. Las dudas amorosas de Carlos. "A peripécia do drama". Clímax. Resolución de los misterios sucedidos quince años antes.

Pero Almeida Garret no termina su novela con un telón teatral sino con una epístola. El último acto de este drama es la extensa carta de Carlos (Cap. XLIV-

-----  
(2) La influencia de la literatura inglesa en la obra de Garrett es muy importante. Ya en los años veinte Fidelino de Figueiredo señaló la importancia de Shakespeare para el Garrett dramaturgo. Recientemente Lia CORRÊJA RAITT ha publicado un detallado estudio sobre este tema (*Garrett and the English Muse*, London 1983). En él destaca el influjo de Walter SCOTT, de BYRON ("Byron emerges as the most important and sustained english influence, a figure whom Garrett follows in his search for form and with whom he has a parallel spiritual evolution" p. 128) y la importancia enorme de STERNE en la renovación de la relación autor/lector, realce del valor de la puntuación, y recursos estilísticos para la creación de una prosa irónica y sutil ("Sterne's explorations in language were intelligently transposed into the prose of *Viagens na minha Terra* and he is undoubtedly a main source of inspiration for Garrett's decisive contribution to the transformation of literary Portuguese from a stiff and formal form to a flexible and natural language". p. 128).

(3) "O que vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros, é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão" Cap. X V:M:T.

(4) Maria Ema TARRACHA FERREIRA: intr. a V.M.T. (Ulisseia s.d.): "Contudo o que mais impressiona nesta novela é a obediência perfeita ao esquema trágico". p. 29. Ofélia PAIVA MONTEIRO: "Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett": p.22

XLVIII) que sella el destino trágico de ese personaje rousseauiano<sup>5</sup> que es Joanhina. No hay lugar para ella, el buen salvaje del Valle de Santarém, en el mundo moderno. La Arcadia - Joanhina- y el Antiguo Régimen -Frei dinis y D. Francisca- sucumben ante el nuevo mundo de "barões" y capitalismo al que Carlos se entrega, perdidas ya todas las ilusiones: "Creio que me vou fazer homem político, falar muito na pátria com que me não importo (...) e quem sabe?... talvez darei por fim em agiota que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outras" (V.M.T. XLVIII).

Entramos así en la interpretación simbólica de la novela de *Viagens na Minha Terra*, cuyo esquema más preciso es el aportado por R. Lawton.<sup>6</sup> En él queda claro que la novela está construída con Carlos como centro. Carlos es el personaje-eje y es, como innumerables críticos han señalado desde Gomes de Amorim, un desdoblamiento del propio Almeida Garrett<sup>7</sup>. La intención simbólica es explícitamente manifiesta en el Cap. II<sup>8</sup>: "primeiro que tudo a minha obra é um símbolo...é um mito...". La idea central es la oposición entre las dos fuerzas que hacen progresar al mundo, espiritualismo y materialismo, de cuya eterna lucha surge, a modo de síntesis hegeliana, el avance hacia el futuro. La representación simbólica de estas dos potencias es la pareja cervantina, D. Quijote y Sancho Panza<sup>9</sup>, pareja que tiene una versión más propia del siglo XIX

-----  
(5) J. do PRADO COELHO analiza los temas rousseauianos en V.M.T. en "Garrett, Rousseau e o Carlos das Viagens". La antinomia hombre natural/hombre civilizado es la que separa a Joanhina de Carlos. También Helder MACEDO en "As Viagens na minha Terra e a Menina dos Rouxinóis" define a Joanhina e a Georgina como "As duas mulheres que Carlos nao conseguiu saber amar -e que se mantem inalteradas num mundo en que os homensestao sujitos a mudanças" p. 20, una idea coincidente con la filosofía feminista de Bernardim Ribeiro en *Menina e Moça*, cuya sombra impregna todo el "locus amoenus" del Valle de Santarém.

(6). R.A. LAWTON (*Almeida Garrett, l'intime contrainte* (Paris 1966) p. 170): "Le voyageur physiquement, le narrateur, mentalement, out décrit des cercles (...) la durée réelle dans le roman de la Jeune Fille aux Rossignols' se sent à instant où le lecteur constate, dans la description qui répète le premier moment du roman, qu'il y a eu différence: Joanhina n'est plus là, elle a été remplacée par Frei Dinis, de sorte que le contenu de 'Viagens na minha Terra' peut être représenté par trois cercles concentriques, dont le plus grand représente l'oeuvre dans sa totalité, le second la confession de Carlos et le troisième, le plus rapproché du présent, la Jeune Fille aux Rossignols. Carlos est au centre des trois cercles."

(7) Entre otros BULHÃO PATO, R.A.LAWTON, Jacinto do PRADO COELHO y Ofélia PAIVA MONTEIRO. Múltiples semejanzas de carácter, de actitud ante la vida, incluso físicas -según la descripción de Gomes de Amorim- unen al autor y su personaje. Uno de los momentos más reveladores de esta identificación se observa en el Cap. XI,IV, cuando Carlos define tajantemente las clases de mujeres según los diversos sentimientos que pueden inspirar en un hombre, es decir en él: "Há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se admira, a mulher que se deseja, a mulher que se ama. (...) Nao sei o que é, mas sei que se pode admirar uma mulher sem a desejar, que se pode desejar sem a amar." Casi las mismas palabras que Garrett utiliza en uno de sus más interesantes poemas de palabras que Garrett utiliza en uno de sus más interesantes poemas de *Flores Caidas*: "Nao te amo": "Ai nao te amo, nao; e só te quero/De um querer bruto e fevo/Que o sangue me devora./ Nao chega ao coração".

(8) "Primeiro que tudo a minha obra é um símbolo...é um mito" (V.M.T. Cap. II).

(9) "Hoje o mundo é uma vasta Bavataria, em que domina el -rei Sancho. Depois há de vir d. Quixote" (V.M.T. Cap. II).

"Sancho, o invisível rei do século, aquele por quem boje os reis reinam e os fazedores de leis decretam e aferem o justo" (V.M.T. Cap. III).

portugués: el enfrentamiento entre el "fraude" y el "barão". El segundo ganó la guerra, pero el primero conservó el espíritu y la estética.

¿Cómo es posible que un veterano de las luchas liberales acabe defendiendo los valores del "fraude"? La explicación se encuentra en el análisis de los tres tiempos históricos distintos que aparecen en *Viagens na minha Terra*. En primer lugar el tiempo del presente inmediato del autor, 1846, una época de crisis grave motivada por el golpe de estado de Costa Cabral, que dará inicio al "cabralismo" y que comportó el abandono del período idealista del liberalismo y un fuerte viraje a la derecha. En segundo término el tiempo de la historia de Carlos y Joaninha, que se inicia en 1832 y termina - simbólicamente - con la batalla de Evoramonte (1834) que pone fin a la guerra civil entre miguelistas y "pedreiros-livres", período máximo de exaltación en que todas las pasiones, incluso las amorosas, eran posibles. En el fondo un tiempo más lejano, apenas esbozado, el pasado misterioso de Frei Dinis cuando era aún Dinis de Ataíde y amaba a la madre de Carlos (1810-1815), es decir los estertores del Antiguo Régimen.

Desde esta gradación temporal se entiende la posición del narrador-Garrett ante el "fraude". En 1830 el fraile era el enemigo. En 1846, ya definitivamente vencido, es una reliquia de un tiempo acabado y puede ser visto desde una perspectiva nostálgico-artística en la que resucita lleno de méritos frente a la burguesía mercantil del liberalismo,<sup>10</sup> aquellos "barões" sin estética que, además, en el camino hacia el poder habían perdido la ética. Ésta es la esencia del símbolo de *viagens na minha Terra*: el fracaso de una ilusión: "Nós também errámos em não entender o desculpável erro do fraude, em lhe não dar outra direcção social, e evitar assim os barões, que é muito mais daninho bicho e mais roedor." (V.M.T. Cap. XIII).

Ante esa realidad que no se correspondía con lo esperado, la posición de Garret -contrariamente a la de Alexandre Herculano- fue contemporizar para intentar salvaguardar al menos la estética del ideal. Garret cedió -como cede Carlos, su "alter ego"- al aceptar el título de vizconde que lo unía a la aristocracia constitucional, a esos barões de los que abominaba.<sup>11</sup> Una contradicción más en un hombre que hizo de la antítesis más que una figura literaria, una forma de vida. La antítesis es dialéctica, y Garret, digno hijo del iluminismo, asume como visión del mundo que todo lo que es existe en relación a su contrario. Esta cosmovisión dialéctica implica una idea dinámica del universo, que es concebido como una forma de tiempo,<sup>12</sup> que los instantes son la única realidad y la duración una suma de esos momentos en sí únicos e irreparables. Lawton considera las digresiones de *Viagens na minha Terra* como la expresión más clara de una mentalidad regida por la idea del instante<sup>13</sup>; cada reflexión es la plasmación de un instante y a la vez una cuña que lo separa de los otros momentos para crear la secuencia durativa<sup>14</sup>.

-----  
(10) "...enchiam a terra de poesia, e de solenidade. O que nao sabem nem podem fazer os agiotas baroes que os substituiram".

É muito mais poético e fraude que o barao". (V.M.T. Cap. XIII)

(11) A tal punto llegó la obsesión de los burgueses enriquecidos por obtener un título, que dio lugar a un refrán: "Foge cao que te fazem barao! - Para onde? se me fazem visconde!"

(12) R.A. LAWTON (op. cit. p. 156): "Ainsi l'expérience fondamentale de l'homme n'est pas celle des objets, des êtres, mais l'expérience du temps dans lequel les êtres sont. La réalité est temps, le temps, le temps est la seule réalité".

(13) Concepción enormemente moderna pues incluye una noción de evolución casi darwiniana. R.A. LAWTON (op. cit. p. 283): "Si le monde est en constant devenir, il peut devenir ce que l'on veut, à condition de pouvoir agir sur les forces en présence".

(14) Ibidem p. 168

Este mundo regido por el tiempo, en continua mutación y contradicción, se hace símbolo en la oposición tinieblas/luz. En *Viagens na minha Terra* la dicotomía es constante y la importancia de las tinieblas<sup>15</sup>, no sólo achacable al "locus horrendus" de los románticos, queda manifiesta si observamos ciertos elementos clave de la obra. El autor ve por primera vez la ventana de Joanhina al final del día ("O arvoredado, a janela, os rouxinóis àquela hora o fim da tarde..." Cap. X). Las visitas de Frei Dinis a la anciana son siempre al atardecer del viernes, el día de las tinieblas de la pasión de Cristo ("A sexta - feira porém era o dia fatal e aziago. Fr. Dinis já não vinha senão no fim da tarde..." Cap. XVI). D. Francisca es ciega ("A velha era cega, cega de gota serena e paciente, resignada como a providência misericordiosa de Deus..." Cap. XI) y la primera vez que Carlos ve a Joanhina ésta duerme en el crepúsculo ("Sobre uma espécie de banco rústico de verdura (...) Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente à luz baça do crepúsculo..." Cap. XX).

La luz, su contraste y complemento, aparece, de forma aparentemente contradictoria en el momento más atroz del drama. Cuando Carlos descubre que Frei Dinis es su padre una luz brillante entra por la ventana, como la verdad aporta luz a la mentira ("Um sol brilhante e ardente, um sol de Maio, feria os estreitos vidros da pequena janela..." Cap. XXXIV), pero también entonces tanta luz debe ser velada por una cortina para amortiguar la herida de la verdad.

También las formas de luz son muy variadas<sup>16</sup>. Las estrellas que indican a Carlos y a Joanhina el cambio definitivo que se ha operado en ellos ("a noite estava pura e serena como na véspera, as estrelas luziam no céu azul com o mesmo brilho (...) só eles eram outros..." Cap. XXV); las piedras preciosas, constante metáfora de los ojos: los ojos-esmeraldas de Joanhina, los zafiros sin luz de D. Francisca, las lágrimas-perlas de Georgina...

Oscuridad y luz, la muestra más precisa de las antítesis garrettianas por su constancia y multiplicidad de formas, una visión del mundo y también -como veremos- una forma de arte<sup>17</sup>.

Tras este sintético recorrido por la simbología de V.M.T. y como conclusión a este apartado, hablemos sobre los diversos puntos de vista narrativos que coexisten en la obra y analicemos cuál es en ella la función del narrador.

Dice Ofélia Paiva Monteiro<sup>18</sup> que en *Viagens na minha Terra* destaca la multiplicidad y variedad de estilos. Variedad comparable a la movilidad del foco narrativo. El armazón básico y las digresiones están siempre narrados en primera persona. Garrett es señor omnipotente de su relato y de sus personajes, a los que

-----  
(15) Ibidem p. 168.

(16) R.A. LAWTON: op. cit. p. 94.

(17) Esta visión dialéctica del mundo en la obra de Garrett ha sido analizada por importantes especialistas, entre ellos R.A. LAWTON y Augusto DA COSTA DIAS. Este último titula su trabajo precisamente "Estilística e dialéctica" y atribuye a Almeida Garrett la mentalidad de los herederos morales de Hegel, los hijos de la Revolución Francesa, pertenecientes a una época llena de tensiones, de oposiciones de las que se espera ver surgir algo nuevo (p. XXX). Lawton estudió profundamente las consecuencias literarias de esta visión dialéctica de un mundo en perpetua contradicción: "L'art, la pensée de Garrett, dès qu'on cherche à les saisir révèlent immédiatement leur assise contradictoire et paradoxale..." (op. cit. p. 363).

(18) Ofélia PAIVA MONTEIRO: prólogo a V.M.T. (Atlántida, Coimbra, 1973) p. 30, vol. 1.

paraliza para introducir una reflexión o comentario al margen y recupera cuando le interesa, como indica Maria Alzira Seixo<sup>19</sup>.

Un aspecto muy interesante de esta función del narrador es la original relación que establece con el lector, el narratorio de la terminología estructural. En *Viagens na minha Terra* Garrett mantiene un constante diálogo con el lector, a quien se dirige con diversas fórmulas de "captatio benevolentiae", de las cuales la más frecuente es "leitor amigo", otras veces "leitor benévolo", o, si imagina hallarse ante una lectora, "amável leitora", con la cual Garrett -seductor empedernido- organiza un verdadero diálogo introduciendo al lector como personaje y trasladando al autor a una tercera persona dramática, creando, en definitiva, un diálogo metanarrativo en el interior de la novela ("Porquê? Já se acabou a história de Carlos e Joanhina diz talvez a amável leitora).

- 'Não minha senhora', responde o autor mui lisonjado da pergunta: 'Não minha senhora, a história não acabou...' Cap. XXVI). Este proceso de inclusión del lector en la obra mediante el uso de la técnica dramática es también muy frecuente en Sterne, como señala Lia Correia Raitt<sup>20</sup>.

El narrador se hace así personaje, posiblemente, como observa Ofélia Paiva Monteiro<sup>21</sup>, el más importante y fascinante de los personajes de la novela.

Pero el autor no es la única voz narrativa de *Viagens na minha Terra*. Carlos focaliza la acción en los capítulos de su carta a Joanhina, literatura epistolar que establece una línea narrativa complementaria. Así mismo el compañero de viaje de quien el autor escucha los sucesos del valle constituye, a pesar de no tener nombre ni casi voz, un contrapunto al peso central del narrador que es, no lo olvidemos, el eje en torno al cual gira todo el relato. Novela, digresiones satíricas y reflexiones sobre el folklore unidas por su propia voz.

Una voz, la del autor, la de Garrett, dominada por lo que Marichal llamó la voluntad de estilo. Sobre la magnífica creación de estilo que Almeida Garrett llevó a cabo en *Viagens na minha Terra* existe una bibliografía bastante amplia aunque no concluyente<sup>22</sup>. Respecto a su influjo en Eça de Queiroz, otro "enfermo de estilo", la bibliografía es aún Más limitada<sup>23</sup>.

Por otra parte un análisis estilístico no debe convertirse en un trabajo de estadística matemática. Es un medio de interpretación de la obra literaria a través del

(19) Maria Alzira SEIXO: "O Arco de Sant'Ana' de Garrett. Marcas românticas numa atitude narrativa e num esquema romanesco" en *Estética do Romantismo em Portugal* (Lisboa 1974) p. 115

(20) Lia Noemia Rodrigues CORREIA RAITT: *Garrett and the English Muse* (op. cit. p. 104).

(21) Ofélia PAIVA MONTEIRO: "Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett" *COLOQUIO-LETRAS*, 51, Lisboa, Set. 1979, p. 15.

(22) Falta en la crítica dedicada a los aspectos estilísticos de la obra de Garrett, por otra parte no muy extensa, un estudio de la importancia del que Ernesto Gerra da Cal llevó a cabo con la prosa de Eça de Queiroz. Los trabajos más destacables, dejando aparte por su dificultad de acceso las tesis doctorales sobre el tema (Ver bibliografía) son los siguientes:

Augusto da COSTA DIAS: "Estilística e Dialéctica", intr. a V.M.T. (Lisboa, 1963); Jacinto do PRADO COELHO: "Garrett Prosador" en *A Letra e o Leitor*; R.A. LAWTON: "Les mots diversement rangés" en Almeida Garrett, l'intime contraire.

(23) La bibliografía específica sobre la influencia garrettiana en la prosa de Eça se limita a breves referencias en textos de Vergílio FERREIRA, Oscar LOPES y J. do PRADO COELHO, citados en el apartado específico de la bibliografía, a las múltiples menciones comparativas que el Profesor Guerra da Cal incluye, la mayoría de las veces en citas a pie de página, Língua e estilo de Eça de Queiroz y finalmente al ensayo de A. da COSTA DIAS "Estilística e dialéctica".

mismo texto y sus resultados proporcionan información sobre cuestiones que van más allá de la mera forma, como han demostrado los estudios de Spitzer, Dámaso Alonso o Hatzfeld. Decía Flaubert "Le style n'est qu'une manière de penser..."<sup>24</sup>, interpretación ontológica que es también refrenada por Ernesto Guerra de Cal: "Ter estilo não é possuir uma técnica de linguagem mas ter uma visão própria do mundo, e ter conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior."<sup>25</sup>

Almeida Garrett, preocupado por la forma como Juan Valera (con quien tiene más de un punto de contacto), como Eça más tarde, encontró una forma magistral para la expresión de su paisaje interior. Jacinto do Prado Coelho<sup>26</sup> considera la busca de estilo como una forma particular de egocentrismo muy propia del romanticismo, y recuerda la magnífica declaración de principios artísticos de Rousseau en *Les Confessions*, definición de la libertad absoluta en la creación formal y de la contradicción como valor positivo: "J' en changerai selon mon humeur (...) tantôt sage et tantôt gai..."<sup>27</sup>, que podría firmar Garrett sin reticencias.

En la triada de la primera generación romántica -Garrett, Herculano, Castilho.- sólo Garret, que fue en palabras de Ernesto Guerra da Cal "el más artista y más dúctil de los tres"<sup>28</sup>, tuvo un interés profundísimo por su lengua, estudiada en todos sus aspectos, desde los registros más populares y orales hasta los prontuarios barrocos en los que se educó<sup>29</sup> y que conformaron más adelante su perfecto dominio del idioma. Este papel importantísimo que el autor de *Viagens na minha Terra* concedió al estudio de la lengua quedó plasmado en una frase lapidaria del prólogo del *Romanceiro*: "*jamais conhecerá bem as cousas o que não conhecer bem as palavras*"<sup>30</sup>. Hay que tener esto en cuenta cuando veamos las distorsiones de la lengua portuguesa que Almeida Garret llevó a cabo. Sus heterodoxias no son fruto del desconocimiento sino de una transgresión voluntaria desde el dominio perfecto de los recursos clásicos.

Definir a grandes rasgos el estilo de Almeida Garret resulta difícil. Quizá su esencia última sea esta: un estilo impresionista, que pretende captar emociones, asociaciones de ideas y sentimientos más que definirlos y catalogarlos. Él mismo declara en *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* su intención y la dificultad de la empresa: "Imitar com o som mecânico das vozes a harmonia íntima da ideia, suprir com as vibrações que só podem offerir a alma pelo órgão dos ouvidos, a vida, o movimento, as cores, as formas dos quadros naturais, eis aí a superioridade da poesia, a vantagem que tem sobre todas as outras belas artes: mas quão difícil é perceber e executar esse delicadíssimo ponto!"<sup>31</sup>.

Tres rasgos esenciales saltan a la vista incluso en una primera lectura de *Viagens na minha Terra*: el tono oral antirretórico, de la prosa, el suave humor que ésta

-----  
(24) Gustave FLAUBERT: Correspondance III; (Conard -Paris - 1957) p. 269.

(25) Ernesto GUERRA DA CAL: Língua e Estilo de Eça de Queiroz (Coimbra 1981) p. 52.

(26) J. do PRADO COELHO: "Garrett prosador" en A Letra e o Leitor (Lisboa, 1977 2ª) p. 57.

(27) Ibidem p. 60.

(28) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. 58

(29) Augusto da COSTA DIAS (op. cit. p. XI) menciona los estudios de retórica clásica del joven Almeida con textos como "Apointamentos sobre a Língua e Prases Portuguezas. Nas Vozes saudosas do Padre António Vieira". R.A. LAWTON (op. cit. 364) insiste en la curiosidad lingüística de Garrett que estudió el portugués arcaico y moderno como un general el campo de batalla. v. también Mª Ema TARRACHA FERREIRA (op. cit. p. 23).

(30) J. do PRADO COELHO: op. cit. p. 57

(31) Augusto da COSTA DIAS: op. cit. p. XXVII.

destila y la constante mezcla de estilos<sup>32</sup>. Almeida Garrett vio claramente el estancamiento producido en el portugués literario por el total divorcio entre lengua escrita y lengua hablada y trató de reducir esta distancia. Las causas que influyeron en esta creación oralizante han sido ampliamente debatidas. Para algunos críticos- Prado Coelho<sup>33</sup>, Tarracha Ferreira<sup>34</sup>- la formación periodística de Garret fue fundamental, pues en ella aprendió la necesidad de un lenguaje inmediato y antirretórico. Costa Dias considera, no obstante, que atribuir el origen de la oralidad de la prosa garrettiana a su formación periodística es confundir la causa con los medios<sup>35</sup> y que la causa real reside en la multitud de puntos de vista que Garret tiene en cuenta para definir la realidad, una realidad para él siempre múltiple y mudable, que no podía ser aprehendida con las armas de la retórica clásica, que necesitaba formas nuevas. Así pues los elementos más sobresalientes de su estilo -lengua oral, folklore, recursos oratorios, lenguaje periodístico y adaptaciones de la sintaxis inglesa- serían la forma de expresión de su cosmovisión dialéctica, medios y causas.

Alguno de estos elementos forman parte también de la prosa queirosiana. También en la obra de Eça coexisten una prosa poética, depurada y aristocrática junto a una prosa hecha de recursos de argot y giros coloquiales. Eça de Queiroz reconoció explícitamente su deuda con Garrett en "Carta a Carlos Mayer" (Prosas Bárbaras), donde considera al autor de *Viagens na minha Terra* el único puente que su generación -la de 1870- reconocía con el pasado, puente desgraciadamente roto por su temprana muerte que dejó el timón de la literatura portuguesa en manos de Castilho y los ultrarrománticos: "Do passado apenas acreditávamos em João de Barros e Camões. Garrett tinha-se separado de nós, tomando pelo atalho que leva a Deus e legando à geração presente a pouca alma que ela ainda tem."<sup>36</sup>

¿Que fue lo que extrajo Eça de Queiroz de su atenta lectura de *Viagens na minha Terra*? Básicamente una intención y un elemento estilístico: el intento de reducir la distancia que separaba el portugués escrito del portugués hablado y el nuevo uso del adjetivo. A ambos autores la vida se les ofrecía en una multiplicidad de aspectos, muchas veces contradictorios. La necesidad de encontrar fórmulas que les permitieran aprehender este sentido fluente de la vida los acercó irremisiblemente. La influencia de Garret fue, pues, importante para Eça de Queiroz y me parece necesario profundizar en esta camino de estudio. Si la influencia estilística resultara ser tan intensa como a mí me lo parece podríamos devolver a su justo lugar los influjos extranjeros en la prosa queirosiana, puesto que Garret suponía una auténtica revolución en su propia lengua y desde una mentalidad más cercana a la suya.

Desde la primera mención de Vergílio Ferreira<sup>37</sup> a este tema la semejanza de procedimientos ha sido notada por muchos críticos pero nunca estudiada a fondo. Augusto de Costa Dias en "Estilística e Dialéctica" dedica un capítulo a este tema. Las conclusiones que obtiene son las siguientes: Eça hizo una lectura minuciosa de *Viagens*

-----  
(32) J. do PRADO COELHO: op. cit. p. 63; v. también Ofélia PAIVA MONTEIRO: Intr. a V.M.T. (Coimbra 1973) p. 30 vol. I.

(33) J. do PRADO COELHO: op. cit. p. 63.

(34) M<sup>a</sup> Ema TARRACHA FERREIRA: op. cit. p. 23

(35) Augusto da COSTA DIAS: op. cit. p. XXVII

(36) EÇA DE QUEIROZ: "Carta a Carlos Mayer" en *Prosas Bárbaras* (Livros do Brasil - Lisboa - s. d.) p. 217.

(37) v. cita 22.



na minha Terra<sup>38</sup>; el uso del adjetivo doble unido por la conjunción copulativa es constante en ambos autores y refleja una visión dialéctica y plural de la realidad. Pero lo que en Garrett es aun tratado con medida clásica se hace en Eça "repetição excessiva"<sup>39</sup> y fórmula fija, hecho del que Costa Dias deduce la superioridad de Almeida Garrett sobre el autor de *Os Maias*: "De facto o que no primeiro aparece unido, integrado num processo por necessidade dialéctica, passa a juntar-se muitas vezes, no segundo, por mera procura de efeito."<sup>40</sup> La diferencia más notable que observa el crítico entre ambos escritores procede de su distinto entorno histórico, la agitada ilusión del período revolucionario de Garrett, la aburrida decadencia de la "Regeneração" de Eça. Esta distancia explicaría las diferentes características del humor de uno y otro; la ironía sutil, aprendida de los maestros ingleses del XVIII, de Garrett y el humor más negro, el "sarcasmo ibérico" -en frase de Miguel de Unamuno<sup>41</sup>- de Eça de Queiroz.

Oscar Lopes rebatió la tesis de la superioridad estilística de Eça sobre Garrett en "Alguns trabalhos sobre românticos portugueses"<sup>42</sup>. Básicamente considera excesiva la afirmación de Costa Dias que se basa sólo en el estudio de unos cuantos procesos adjetivales<sup>43</sup>. Por otra parte Oscar Lopes, al tiempo que confirma la influencia garretiana sobre Eça, señala precedentes clásicos de algunos procesos comunes a ambos: la "ordenada confusão" predilecta de Garrett, tan semejante al "beau désordre" de Boileau y sobre todo las hipálages y adjetivos animadores de Nicolau Tolentino y los satíricos del siglo XVIII<sup>44</sup>. Las mismas ideas sintetizadas aparecen en su obra en colaboración con A. J. Saraiva, *Historia da Literatura Portuguesa*<sup>45</sup>.

Comentemos finalmente las palabras de J. do Prado Coelho respecto a este tema. Para este crítico es el humorismo la principal influencia de Garrett sobre Eça, sobre todo la habilidad para jugar con los valores semánticos de las palabras dándoles un nuevo sentido humorístico, y la facilidad para la caricatura en ambos autores<sup>46</sup>: "Hábil caricaturista, Garrett imobiliza um ser humano em atitude de fanteche; duma vez descreve um velho fidalgo sexagenário, 'o pescoço entalado na inflexível gravata, os pés pregandose-lhe, como os de Ovídio no limiar da porta', e nós, pelo duplo sentido de inflexível, suspeitamos na gravata uma personalidade moral, uma vontade coercitiva, e lembramos o Conselheiro Acácio, 'o pescoço entalado num colarinho direito' (OPB)" p. 72).

Tras esta panorámica a grandes rasgos del estilo de Almeida Garrett pasemos a un análisis más detallado de algunos procedimientos del estilo de V.M.T. Y para calibrar mejor los posibles puntos de contacto con la prosa queirosiana nada más útil que aplicar el método seguido por el profesor Guerra da Cal en *Língua e estilo de Eça de Queiroz*.

(38) Augusto da COSTA DIAS op. cit. p. XLVII.

(39) Ibidem p. LV: "... notará decerto que a sua repetição excessiva atinge a saturação em algumas páginas. O facto sobressai ainda mais, no confronto com Garrett, porque este possuía um superior conhecimento da língua portuguesa que o seu bedeiro nunca alcançou".

(40) Ibidem p. 39.

(41) Miguel de UNAMUNO: "El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz" en *In Memoriam Eça de Queiroz* (Atlântida, Coimbra, 1947 2ª) p.p. 387-391.

(42) v. cita 22.

(43) v. Oscar LOPES: op. cit. p. 202.

(44) Ibidem p. 203.

(45) A. J. SARAIVA y Oscar LOPES: *Historia da Literatura Portuguesa* (Porto Editora, Porto, 1976 9ª) p. 774.

(46) J. do PRADO COELHO: op. cit. p. 72.

Iniciemos la exposición con los aspectos lexicales. El estilo garrettiano, como el de Eça, fue reiteradamente tildado de "pobre de léxico"<sup>47</sup>. Esto resulta objetivamente cierto si se compara con la exuberancia vocabular de Camilo Castelo Branco. Almeida Garret no teorizó sobre este tema, pero sí lo hizo Eça de Queiroz y sus palabras pueden ser aplicadas perfectamente al autor de *Viagens na minha Terra*. Una de las *Cartas Inéditas De Fradique Mendes* se la dirigió Eça a sí mismo a través de la máscara Fradique. En ella, parafraseando las bienaventuranzas, leemos la siguiente declaración: "Bem aventurados os pobres de léxico porque deles é o reino da gloria"<sup>48</sup>. Dos páginas más adelante eça expone una concepción combinatoria del léxico, inspirada por un párrafo del prólogo de Flaubert a Pierre et Jean de Maupassant<sup>49</sup>, que sin duda habría suscrito Almeida Garret: "As palavras são, como se diz em pintura, valores: para produzir, pois um certo efeito de força ou de graça, o caso não está em ter muitos valores, mas em saber agrupar bem os três ou quatro que são necessários"<sup>50</sup>.

Encontramos en Almeida Garret tres tipos básicos de irregularidades léxicas: arcaísmos, extranjerismos y neologismos, además de todas aquellas formas que proceden del acervo oral, como la construcción de un superlativo con reduplicación: "A ciência deste século é uma grandessíssima tola!" (VMT III), o el superlativo de repetición: "E abraçaram-se num longo, longo abraço" (VMT XX).

Los arcaísmos, según Lawton, proceden de su formación arcádica y son poco relevantes<sup>51</sup>. La forma apocopada "mui" es el más frecuente: "O autor mui lisonjeado da pergunta..." (VMT XXVI). En Eça el arcaísmo sólo aparece en la fase hagiográfica para proporcionar una ambientación decorativa<sup>52</sup>.

Los extranjerismos son mucho más frecuentes en ambos autores. Los extranjerismos de la prosa de Garret pueden clasificarse en dos tipos: las palabras trasladadas directamente del francés o del inglés, generalmente términos de moda ("peignoir", "toilette"), y las adaptaciones, de estas dos lenguas a la fonética y sintaxis del portugués. A veces como en el famoso ejemplo del verbo "flartar", porque no existe en su lengua para tal concepto; en otros casos para obtener un efecto sorprendente y nuevo. Almeida Garret construye, por ejemplo, sobre la expresión francesa "avoir la bosse" (tener habilidad para algo) la variante "ter a bossa" (estar en vena): "Hoytenho a bossa helénica num estado de tumescência pasmosa..." (V.M.T. IV). La mayoría de los extranjeros de Eça de Queiroz proceden del francés y están hoy día perfectamente soldados en el portugués (avenida x alameda, detalhe x minúcia) lo cual prueba la honda conciencia lingüística del autor<sup>53</sup>.

Los neologismos son más frecuentes y más osados en Eça de Queiroz que en Garret (todavía lo serán más en Valle-Inclán, que va muchas veces más allá de las

(47) GUERRA DA CAL dice exactamente: "o que Garrett, 'que era outro pobre léxico', já havia débilmente iniciado" (op. cit. p. 95) e indica que la expresión procede del libro de Alfonso LOPES VIEIRA Nova Demanda do Graal (Lisboa 1942).

(48) EÇA DE QUEIROZ: *Cartas Inéditas de Fradique Mendes* (Lello & Irmao, Porto, 1973) p. 79.

(49) Gustave FLAUBERT: prólogo a *Pierre et Jean de Guy de Maupassant* (Paris 1888) p. 24: "Il n'est besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois (...) pour fixer toutes les nuances de la pensée: mais il faut distinguer avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe(...)".

(50) EÇA DE QUEIROZ: *Cartas Inéditas de Fradique Mendes* (Porto 1973) p. 81.

(51) R.A. LAWTON: op. cit. p. 367.

(52) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. p. 108.

(53) *Ibidem* p. 118.

formas previsibles en la lengua<sup>54</sup>. Garret utiliza neologismos de forma creados por analogía con formas existentes (monocracia x democracia; burricadura x cavalgadura) generalmente con intención humorística<sup>55</sup> y enorme respeto al genio de la lengua<sup>56</sup>, pero crea con más frecuencia neologismos de sentido, verdaderas recreaciones semánticas, como la que hace con la palabra "barão" que deja de definir simplemente un título nobiliario para ampliar su campo semántico a toda una clase social y convertirse en símbolo de una mentalidad. Este "barão" de Garrett nos recuerda inevitablemente el "conselheiro" de Eça, caricatura de la Regeneração como el "barão" lo es del período liberal.

En cuanto al análisis de las categorías gramaticales nos detendremos únicamente en el estudio del adjetivo. El adjetivo constituye un elemento clave en el estilo de todo escritor. Posee las notas de color, de sentimiento que hacen a un sustantivo diferente de otro. Por este poder diferenciador el adjetivo es el mejor vehículo para exponer una visión personal del mundo, las reacciones subjetivas ante unos objetos y unos hechos objetivos<sup>57</sup>.

El adjetivo sufrió una evolución estilística a lo largo del siglo XIX. En el romanticismo tuvo una gran importancia por su poder para crear impresiones individuales. Victor Hugo es el ejemplo claro de ese uso romántico del adjetivo. Con el realismo se pretende que el adjetivo funcione como indicador de notas objetivas. Para ello deben mantenerse siempre las conexiones semánticas lógicas entre adjetivo y sustantivos. La obsesión de estilo de Flaubert fue abriendo nuevos caminos<sup>58</sup> en el sentido que acentuará al naturalismo, disolución de la concepción lógica del adjetivo a base de acentuar su impresionismo. De ahí las conexiones existentes entre los naturalistas disidentes, como Maupassant, y la prosa de los decadentistas. Encontramos en Maupassant ejemplos de adjetivación binaria en que uno de los términos contradice al otro para crear entre los dos una impresión subjetiva original: "...cette pièce claire et sinistre..."<sup>59</sup>. En el simbolismo se desintegra definitivamente la barrera lógica en la expresión de relaciones entre sujeto y objeto. El adjetivo sugeridor sustituye al calificativo.

Procesos semejantes, sin llegar nunca a la innovación simbolista, se encuentran en la adjetivación garrettiana. Estudiemos en primer lugar algunos elementos rítmicos en los adjetivos. La combinación más frecuente en *Viagens na minha Terra* es la adjetivación binaria. Se trata de un fenómeno constante. Generalmente encontramos dos adjetivos unidos por la conjunción copulativa e (a veces sólo unidos por una coma). Frecuentemente los sentidos son antitéticos: "Foi sempre a minha pena *pobre e soberba*..." (VMT I). En otros casos uno de los adjetivos se refiere a una cualidad física y el otro a un atributo espiritual: "Cervantes, com o seu mesonero *gordo e grave*..." (VMT III). A título meramente indicativo de la constancia de este procedimiento en el estilo

(54) Ibidem p. 110 y Julio CASARES: *Crítica Profana* (Espasa Calpe, Austral 469, Madrid 1964 3ª) p. 35.

(55) R.A. LAWTON: op. cit. p. 390.

(56) Ibidem p. 406.

(57) M. RODRIGUES LAPA: *Estilística da Língua Portuguesa* (Coimbra 1977) p. 132.

(58) Jean Yves TADIE: *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle* (Paris 1970) p. 108: "C'est de la modification de l'emploi des mots qui naît une vision nouvelle, et une prose de la prose, comme chez Hugo et Baudelaire une poésie de la poésie".

(59) Guy de MAUPASSANT: *Boule de Suif* (Ouvres Complètes I, Maurice Gonon éditeur, Paris s.d. p. 75).

de Garrett rescñemos diecinueve de estas combinaciones binarias en un capítulo de ocho páginas -el XX- elegido al azar en V.M.T. Este rasgo de estilo se debe a la visión plural de la realidad que ya hemos señalado como característica de Almeida Garrett. El sustantivo es rodeado por dos o más adjetivos para ofrecernos de él una visión facetada.

También en Eça de Queiroz la adjetivación binaria es un rasgo constante. Guerra da Cal lo atribuye claramente a la influencia de Almeida Garrett<sup>60</sup>. Encontramos en la prosa queirosiana ejemplos de adjetivación binaria antitética ("num gesto *desolado e risonho...*" CFM) y de la combinación adjetivo objetivo + adjetivo impresionista: "... as penas dos leques *coloridas e devassas*" (PB). En este ejemplo el primer adjetivo aporta la nota real, el segundo la impresión de depravación de estos abanicos exageradamente pintados, "cabareteros".

Los adjetivos triples, el ritmo ternario en general, los encontramos en Garrett con mucha frecuencia (no tanta como el binarismo). La posición más habitual es en bloque de tres adjetivos yuxtapuestos: "...aquele amor *cego, louco, infinito*, que derramavas..." (VMT XXXIII). En otros casos el tríptico de adjetivos aparece seguido de un símil: "Aqueles olhos *puros, celestes e austeros* COMO os de um anjo ofendido" (VMT XXXIII). En este ejemplo el adjetivo objetivo está en el centro, rodeado de dos impresiones subjetivas, en las cuales "austeros" marca el paso final de la asociación de ideas. Las mismas combinaciones aparecen en Eça de Queiroz: "cabelo negro, tenebroso, forte... (OM)", una indicación subjetiva entre dos calificativos clásicos. Este último ejemplo recuerda la misma afición a los adjetivos en tríptico de Valle-Inclán, sobre todo, como señala Julio Casares, a partir de *Jardín Umbrío* <sup>61</sup>"... de cabellos *negros, trágicos, adustos*". (Son. de Ot.)

Las series de adjetivos están relacionadas con la tendencia a la enumeración, muy frecuente en ambos autores. Guerra de Cal la considera un medio de conciliar la simplicidad sintáctica que ambos pretendían con las cadencias nobles y el gusto por la retórica intrínseco en la lengua portuguesa<sup>62</sup>. En Garrett las series adjetivales rara vez superan los cuatro elementos y generalmente van seguidos de una comparación a la que hacen extensivo su poder de adjetivación: "Tudo é *prosaico e burguês, chato, vulgar e sensabor* como um período da dedução Cronológica" (VMT X). En este ejemplo debemos notar el efecto rítmico, destinado a romper la monotonía, que se obtiene con las dos parejas de adjetivos unidos por e y la posición central y aislada del adjetivo "chato". La comparación que esta serie introduce merece también una explicación. Se trata de un recurso humorístico basado en el presupuesto de que el lector conoce las características de lo comparado como hizo notar Vergílio Ferreira<sup>63</sup>, que observó este mismo procedimiento en Eça de Queiroz: "Ali o tens tu, *grave e oco* como una coluna do Diário do Governo..." (OPB). Las series adjetivales en el autor de *Os Maias*, de hasta siete elementos en sus primeras obras<sup>64</sup>, se redujeron luego a cuatro como en la prosa garrettiana. Observemos esta serie de *A Relíquia* "... modos *pontuais, sisudos, servís e*

.....  
(60) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. p. 183.

(61) Julio CASARES: op. cit. p. 51.

(62) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. p. 279 y 299.

(63) Vergílio FERREIRA: "Sobre o humorismo de Eça de Queiroz", Suplemento de BIBLOS, Rev. da Fac. de Letras de Coimbra 1943 p. 76.

(64) EÇA DE QUEIROZ: *Prosas Bárbaras* (Livros do Brasil, Lisboa, s.d.) p. 67: "Ela via *moverem-se ali mil figuras voluptuosas e sinistras, disformes, irónicas, apaixonadas, ciosas e lividas*".

*beatos*". Los dos últimos adjetivos desenmascaran la hipocresía de los dos primeros, una vez más vemos las dos caras de la realidad.

Si observamos los fenómenos semánticos que se producen en la adjetivación de los dos escritores, la animización de lo inerte -frecuente forma de comicidad- ocupa un primerísimo lugar. Dice Garret de una bebida que es "a mais *abominável, antipática e suja* beberagem..." (VMT III) y Eça se queja de un artilugio moderno: "... uma ponta malévola me picou um dedo..." (CS).

Especialmente destacables son las siguientes combinaciones que incluso lectores expertos tomarían sin dudarlo por queirosianas y proceden en realidad de *Viagens na minha Terra*.. Ejemplos magníficos del uso del adjetivo hiperbolizante en función caricaturesca: "... furar por entre centenas de *cotovelos bárbaros* (...) *levar desalmadas pisadelas* do dançante noviço (...) os *penteados fabulosos, as caras incríveis e as antediluvianas* figuras..." (VMT XXXIII). Lawton<sup>65</sup> llama "impropiedades" a estas alianzas desusadas entre adjetivos y sustantivos producidas por una simetría entre forma e idea.

También el paisaje cobra vida en ambos autores. Garrett habla de "...uma jovem scara do Ribatejo nos primeiros dias de Abril, *ondulando lascivamente* com a brisa temperada da Primavera" (VMT VIII). Eça califica el "Bois de Montmorency" de "...bem *amável e bem sociável* floresta..." (CS). Por el mismo sistema los seres humanos se animalizan: "...um *inglês puro-sangue*..." (VMT XX VI) -Garrett-; "... que lhe descobria as *formas atouchinadas*..." (OM) -Eça. Almeida Garrett fue también un innovador en el uso de una forma más de impropiedad, la traducción de un sentido por otro, es decir la sinestesia: "... o branco *terso, duro, mamóreo* das ruivas..." (VMT XI). También en Eça de Queiroz, en una época de la literatura en que la sinestesia es mucho más frecuente, tienen: "...para além era o azul *fino o frio* do rio..."; "...e um despertar tumultuoso de esperanças sem nome atirava-lhe a alma para o *azul*". (OM)

El uso de un adjetivo con sentido adverbial mediante la atribución al objeto de cualidades del sujeto es un rasgo larvado en *Viagens na minha Terra*: "... beijaram-se de um ósculo *lúcido e recatado*..." (VMT XXV), que Eça de Queiroz llevará a su máxima expresión "... a sineta retombou *lúgubre* naquele silêncio..." (OM).

Finalmente señalemos la presencia en ambos autores de unos adjetivos muy reiterados de los cuales "vago" es el más representativo. Adjetivo leiv-motiv de los románticos por su carácter afectivo<sup>66</sup>, sobrevivió a la época realista y triunfó de nuevo con el modernismo. Garrett lo usa con muchísima frecuencia pero en contextos aún clásicos y lógicos, puesto que acompaña a sustantivos de tipo abstracto: "Era uma ideia vaga" (VMT II). La frecuencia de uso de este adjetivo es aun mayor en Eça de Queiroz (hasta cinco veces en una página) y contribuye decisivamente a crear sensaciones de irrealidad mediante su aplicación a sustantivos con los que produce una alianza inusitada: "Desses dias de *sublime sordidez* só conservo a impressão de uma alcova forrada de cretones sujos, de *vagas garafas de cerveja*..." (CS).

Otro aspecto muy importante del estilo garrettiano es la influencia de formas populares y de elementos etnolingüísticos. Garrett usa con mesura las frases hechas porque, como indica Lawton, las fórmulas fijas no convienen al carácter mutable de su

(65) R.A. LAWTON op. cit. p. 391.

(66) Ernesto GUERRA DA CAL.: op. cit. p. 181.

prosa<sup>67</sup>. No obstante algunas muestras sabiamente dispuestas para contribuir a la impresión de oralidad aparecen en *Viagens na minha Terra*: "... até 18 e trinta e tantos que uns dizem que ele se restaurou, outros que o levou a breca..." (VMT XIII). Mucho más abundantes son en Eça de Queiroz, sobre todo en la etapa realista, para caracterizar el habla de los personajes: "Bem, agora tens a faca e o queixo" (OPB).

Un rasgo mucho más típicamente garrettiano es la unión de términos vulgares a palabras nobles<sup>68</sup>, con lo cual se obtiene una imitación burlesca del estilo heroico, a la vez que se aristocratiza por contacto la palabra vulgar: "O combate de Aquiles e Heitor, das hostes argivas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas batalhas campais dos anjos bons e maus à metralhada por essas nuevens." (VMT VI).

Otro fenómeno estilístico de clara raigambre popular es el uso por ambos escritores de la sufijación afectiva<sup>69</sup>, en especial de la diminutiva. El portugués es una lengua especialmente proclive al uso del diminutivo que se carga, como indica Rodrigues Lapa, de múltiples valores afectivos, de ternura, de desprecio<sup>70</sup>, que poco tienen que ver con el tamaño. En Garrett y en Eça encontramos diminutivos cariñosos: "...tornemos à *velhinha*..." (VMT XI); diminutivos con valor despectivo: "Que se inspirasse Shakespeare com Lafitte, Milton com Chateaumargot (...) e veríamos os acidulos *versinhos* (...) que faziam". (VMT V); "Bazílio achava-a irresistível: quem diria que uma *burguesinha* podia ter tanto chique?" (OPB y diminutivos ridiculizadores); "...uma Fleur de Marie para dizer e fazer pieguices com uma *roscirinha*, *pequeninha*, *bonitinha*, que morreu, *coitadinha*!" (VMT X); "...folheando in-fólios com o *crâniozinho* calvo de sábio curvado sobre as letras garrafais da doutrina; e depois de *crescendinho* tinha tal proposito que permanecia horas imóvel numa cadeira de *peminhas* bambas..." (OM).

Las combinaciones sintácticas y rítmicas son muy importantes para caracterizar el estilo de un autor. Almeida Garrett distorsiona constantemente la frase en busca de la mayor expresividad aunque siempre dentro de la estructura lógica de la lengua. La mayoría de estas distorsiones tienen su origen en la sintaxis oral<sup>71</sup>. Veamos unos ejemplos. Empleo impersonal de "importar-se", "lembrar-se": "Depois desta desgraça não me importa já nada." (VMT V); duplicación de complementos: "O soldado que lhe chamou maluco ao pensador de tais extravagâncias" (VMT XXII); concordancias "ad sensum": "O Progresso e a Liberdade perdeu, não ganhou..." (VMT V); uso de pronombres éticos: "fiquei como a bom Xavier de Maistre quando a meia jornada de seu quarto lhe perdeu a cadeira o equilíbrio". (VMT IV); y uso de perífrasis durativas relacionadas con la obsesión por el tiempo-momento que señala Lawton: "Joaninha era... nem eu sei o que lhe era Joaninha... o que lhe estava sendo naquele momento..." (VMT XXII); pronombres tónicos en aposición al final de la frase: "A minha mão estava nas mãos dela, mas era sensível a tudo, essa" (VMT XL) que Guerra da Cal considera claro antecedente del mismo proceso en Eça<sup>72</sup>.

Todos estos rasgos son elementos del procedimiento sintáctico más original

.....  
(67) R.A. LAWTON: op. cit. p. 385.

(68) Ibidem p. 412.

(69) M. RODRIGUES LAPA: op. cit. p. 105.

(70) Ibidem p. 106.

(71) A. DA COSTA DIAS: op. cit. p. XLV.

(72) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. p. 273.

de Almeida Garret, la construcción oracional afectiva, la frase corta, interrumpida por puntos suspensivos, que hace de *Viagens na minha Terra* la primera obra de la prosa moderna en Portugal.<sup>73</sup>

La puntuación es un elemento fundamental en la creación de un estilo que pretende captar y producir impresiones, puesto que permite introducir pausas efectivas y cortes rítmicos. Como señalan J. do Prado Coelho<sup>74</sup> y M<sup>ª</sup> Ema Tarracha Ferreira<sup>75</sup>, la puntuación adquiere en la obra de Garrett un valor estilístico que es en sí una innovación. En muchas ocasiones la puntuación expresa conexiones temporales o bien adversativas. El guión fue uno de los signos tipográficos predilectos de Garrett. Guerra de Cal lo señala también como favorito de Eça de Queiroz<sup>76</sup> para marcar pausas de cadencia o de significado. La conjunción copulativa iniciando párrafo es muy abundante en *Viagens na minha Terra*. Correia Raitt considera que este recurso lo tomó Garrett de Sterne que llega a iniciar capítulo con la conjunción copulativa<sup>77</sup>.

Repasemos finalmente, y con esto terminaremos, las principales cadencias rítmicas que se encuentran en la prosa garretiana. La repetición es a la vez un elemento rítmico y un rasgo de contenido. Es uno de los trazos más frecuentes en el estilo de Garrett<sup>78</sup>. A base de repeticiones y de antítesis y variadas. Estas construcciones binarias pueden ser apoyadas por simetrías fónicas: "Na mulher é sempre virtude, / realce de beleza as formosas / disfarce de fealdade às que não o são..." (VMT IV), o por anáforas: "...e protesto que / de quanto vir e ouvir / de quanto eu pensar e sentir..." (VMT I). También en Eça de Queiroz este binarismo responde a la percepción de la realidad en forma de contrastes, de ahí la importancia fundamental de la antítesis<sup>79</sup>. Veamos un ejemplo queiroziano: "Quem se mostra fáclmente seduzido / fáclmente se torna sedutor..." (CFM). El quiasmo, forma de simetría cruzada muy elaborada, que procede de la retórica latina, aparece también en ambos autores: "O barão é pois usuráriamente revolucionário e revolucionáriamente usurário..." (VMT XIII), en este ejemplo se ha producido un cruce de valores semánticos y también de categorías gramaticales.

Los ritmos ternarios les siguen en frecuencia, sobre todo en Garrett. Debemos destacar la coexistencia de ritmos ternarios isométricos: "E eis aqui a crónica do passado / a história do presente / o programa do futuro..." (VMT II) y no isométricos: "Os campinos ficaram cabisbaixos; / o público imparcial aplaudiu por esta vez à oposição e / o Vouga triunfou do Tejo". (VMT I). Pero la forma más afectiva de apreciar estas cadencias no es en estos breves ejemplos sino observando estos elementos rítmicos en un párrafo de longitud media. Analizaremos con este criterio el siguiente fragmento del capítulo XXV de *Viagens na minha Terra*:

"Aque-la pa-labra de ou-ro, aque-la doce pa-labra que tanto custa a pronun-ciar à mul-her me-nos artei-ra; que a-divin-hada, sa-bi-da, ou-vida há mu-i-to pe-lo co-ra-ção, dita mil ve-zes com os ol-hos, nen-hum ho-mem des-cansa nem se tem por fe-liz, por cer-to da sua fe-li-ci-da-de, en-quan-to não a ou-ve pro-fe-rir pe-los lá-bios, -essa pa-labra ce-le-ste, que ex-pli-ca

-----  
(73) Ibidem p. 262-263.

(74) J. do PRADO COELHO: "Garrett prosador" op. cit. p. 68.

(75) M<sup>ª</sup> Ema TARRACHA FERREIRA: op. cit. p. 32.

(76) Ernesto GUERRA DA CAL: op. cit. p. 274.

(77) Lia CORREIA RAITT: op. cit. p. 108.

(78) R.A. LAWTON: *Almeida Garrett, l'intime contrainte* (op. cit.) p. 455.

(79) Ibidem p. 419.

o passado, que responde do futuro, que é a última e irrevogável sentença de um longo pleito de ansiedades, de incertezas e de sustos, -essa final e fatal palavra 'amo-te' Joanhina a pronunciara tão sincera, tão sem dificuldades nem hesitações como se aquele fosse -e era decerto- como se aquele tivesse sido sempre o pensamento único a ideia constante e habitual de sua vida".

1. Aquela palavra de ouro, (paralelismo binario)

2. Aquela doce palavra 1, que tanto custa a pronunciar à mulher menos arteira;  
(demost. de máx. alejamiento)

2. que adivinhada, sabida, ouvida há muito pelo coração

1

2

3

dita mil vezes com os olhos,

4

(cuatro participios, 2 de ellos complementados, frecuencia de asonancia I/A)

1. nenhum homem descansa

2. nem se tem 1. por feliz,

2. por certo da sua felicidade, enquanto não a houve proferir  
pelos lábios,

(sintagmas no progresivos basados en redundancias)

3.- essa palavra celeste,

(uso del guión para retormar el concepto inicial; variación del demostrativo al acercarse al núcleo; paralelismo)

1. de ansiedade

2. de incertezas e (la cópula entre 2/3)

3. de sustos

4.- essa final e fatal palavra AMO-TE Joanhina a pronunciara  
(aliteración)

1. tão naturalmente

2. tão sincera

3. tão 1. sem dificuldades

2. nem hesitações

1. como se aquele fosse -e era decerto-

2. como se aquele tivesse sido sempre 1. o pensamento único

(alternancia de tiempos)

2. a ideia constante e habitual de  
sua vida

Vemos pues la complicación que entraña crear una prosa fácil, que parece surgir sin esfuerzo aparente. Éste es el gran mérito de la obra de Garrett, haber dado una apariencia simple y coloquial a una prosa elaborada y cuidadosa, prosa que influyó de forma decisiva en la "Geração de 70" y en especial en Eça de Queiroz, que es en muchos sentidos el heredero espiritual de Almeida Garrett y desde luego su mejor discípulo en cuanto al estilo.



## EL ESTILO DE GARRETT EN *VIAGENS NA MINHA TERRA* Y SU INFLUENCIA SOBRE EÇA DE QUEIROZ:

### I. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE ALMEIDA GARRETT Y *VIAGENS NA MINHA TERRA*:

#### I.A. ESTUDIOS SOBRE ROMANTICISMO Y LITERATURA DEL SIGLO XIX DE INTERÉS INMEDIATO PARA EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE GARRETT:

BRAGA, Teófilo: *História de Romanticismo em Portugal* Lisboa - 1880.

-----: *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* Lisboa - 1979,  
2ª

FRANÇA, José Augusto: *O Romanticismo em Portugal* (vol. 1) Livros Horizonte - Lisboa - 1974

ROMERO ORTIZ, Antonio: *La literatura portuguesa en el siglo XIX* Madrid - 1870.

SIMÕES, João Gaspar (dirección): *Perspectivas da Literatura Portuguesa do Seculo XIX* (Vol. 1º) Lisboa - 1947.

#### I.B. EDICION (OBRAS COMPLETAS):

*Obras Completas*

(30 vols.)

Lisboa 1853-1914 (*Obras Póstumas* 2 vols, Lisboa, 1914, Ed. de Teófilo Braga)

*Obras Completa de Almeida Garrett* (2 vols.)

Ed. de Teófilo Braga

Empresa Histórica de Portugal - Lisboa - 1904.

*Obras de Almeida Garrett* (2 vols.)

Lello & Irmão - Porto - 1966.

*Obras Completas de Almeida Garrett* (Sólo teatro, 3 vols.)

Ed. de J. Prado Coelho - Lisboa - 1973.

#### I.C. EDICIONES DE *VIAGENS NA MINHA TERRA*:

El manuscrito -incompleto- de *Viagens na Minha Terra*, se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra con la signatura MS.68.

*Viagens na Minha Terra*

Revista Universal Lisbonense t. II-III

Agosto-Dic. 1843 (Cap. I-VI)

Revista Universal Lisbonense t.V-VI

Junio 1845-Nov. 1846 (Edición corregida y completa)

*Viagens na Minha Terra* (Primera edición en volumen)  
Tipografía de Gazeta dos Tribunais - Lisboa - 1846 (2 vols.)

*Viagens na Minha Terra*  
Prólogo de Júlio Dantas  
Lello & Irmão - Porto - s.d.

*Viagens na Minha Terra*  
Ed. de Aquilino Ribeiro  
Livraria Editora Guimarães - Lisboa - 1930

*Viagens na Minha Terra*  
Ed. de Vitorio Nemésio  
Livraria Tavares Martins - Porto - 1946

*Viagens na Minha Terra*  
Ed. de Arminda Fontes y Carlos de Passos  
Figueirinhas - Porto - 1949

*Viagens na Miha Terra*  
Ed. de José Pereira Tavares  
Liv. Sá da Costa - Lisboa - 1954 (Clássicos Sá da Costa)

*Viagens na Miha Terra*  
Ed. de Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro  
Atlântida - Coimbra - 1961 (2 vols.)  
(Contiene breve bibliografía)

*Viagens na Minha Terra*  
Ed. de Augusto da Costa Dias  
Portugália - Lisboa - 1963

*Viagens na Minha Terra* (Antología)  
Ed. de Alberto Carvalho  
Seara Nova-Comunicação (Textos Literários 10) - Lisboa - 1979  
(Contiene bibliografía)

*Viagens na Minha Terra*  
Ed. de Maria Ema Tarracha Ferreira  
Bib. Ulisscia de Autores Port. - Lisboa - s.d. (1981)

#### I.D. ESTUDIOS COLECTIVOS SOBRE ALMEIDA GARRETT:

*Almeida Garrett no I Centenário da sua morte* Porto 1954.

Gazeta literária, vol. II nº 26-27 - Porto 1954

VERTICE nº 135 - Coimbra - 1954

Commemoração do primeiro centenário do Visconde de Almeida Garrett (854-1954) Lisboa - 1959

I.E. ESTUDIOS GENERALES SOBRE LA OBRA GARRETTIANA:

- DE AMORIM, Francisco Gomes: *Garrett. Memórias Biográficas* (3 vols.) Lisboa - 1881/1883
- BERARDINELLI, Clonice: "Garrett e Camilo: Românticos heterodoxos" *BULLETIN DES ETUDES PORTUGAISES ET DE L'INSTITUT FRANCAIS AU PORTUGAL*, 37-8 - 1977
- BRAGA, Teófilo: *Garrett e o Romantismo* Chardron - Porto - 1903  
-----: *Garrett e os dramas românticos* Chardron - Porto - 1905  
-----: "Garrett e a sua obra", prefácio a *Obras Completas de Almeida Garrett* vol. I Lisboa 1904.
- COELHO, J. do Prado: "A dialéctica da história em Garrett" *A Letra e o Leitor* Portugalíia Ed.- Lisboa - 1969  
-----: "Garrett e a geração neo-garrettiana de 1890" *SEARA NOVA* 1411- 1963
- FERREIRA, Alberto: "Garret e o poder burguês" *Estudos de cultura portuguesa s. XIX* Morães Editores - Lisboa - 1979
- FERREIRA, David Mourão: "Para um retrato de Garrett"; "Garrett e a poesia confidencial das 'Folhas Caídas'" *Hospital das Letras* Lisboa - 1966
- FIGUEIREDO, Fidelino de: *Shakespeare e Garrett* São Paulo - 1970
- LAWTON, R. A.: *Almeida Garrett, l'intime contrainte* Didier - Paris - 1966 (Contiene bibliografía)  
-----: "O conceito garrettiano do Romantismo" *Estética do Romantismo em Portugal* Grémio Literário - Lisboa - 1974
- LEGENTIL, Georges: *Almeida Garrett. Un Grand Romantique Portugais* Paris - 1926
- DE LIMA, Henrique de Campos Pereira: *Estudos Garrettianos* Porto - 1923
- LOURENÇO, Eduardo: "Romantismo e tempo e o tempo do nosso Romantismo a propósito do 'Frei Luis de Sousa'" *Estética do Romantismo em Portugal* Grémio literário - Lisboa - 1974
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *De primitiva lírica española y antigua épica* Espasa-Calpe - Madrid - (Austral 1051) (Sobre el *Romanceiro* de Garrett y su labor como recopilador de literatura oral)
- MONTEIRO, Ofélia Paiva: *A Formação de Almeida Garrett* (2 vols.) Centro de estudos Românicos - Coimbra - 1971 (Contiene bibliografía)
- NEMESIO, Vitorino: "Almeida Garrett" *Perspectivas da Literatura Portuguesa do Século XIX* Lisboa - 1947 (Vol. 1º)
- RAITT, Lia Noemia Rodrigues Correia: *Garrett and the English Muse* Tamesis Books Limited - London 1983 (Contiene bibliografía)
- ROCHA, Andrée Crabbé: *O Teatro em Garrett*. Coimbra Ed. - Coimbra - 1954 (1ª ed. Lisboa 1940)  
-----: Introdução Geral ao Teatro de Garrett. *Obras Completas de Almeida Garrett* op. cit.

SARAIVA, António José: "A evolução do tetro de Garrett"; "A expressão lírica do amor nas *Folhas Caídas*"; "Garrett e o Romantismo" *Para a história de cultura em Portugal* (vol. II) Bertrand - Lisboa - 1979, 4ª ed.

SIMÕES, J. Gaspar: *Almeida Garrett Presença* - Lisboa - 1964

#### I.F. ESTUDIOS ESPECÍFICOS SOBRE VIAGENS NA MINHA TERRA Y SOBRE EL ESTILO DE ALMEIDA GARRETT:

(Las ediciones arriba mencionadas contienen notas introductorias de desigual interés, destacamos aquí, aquellas que desarrollan temas específicos o aportan datos nuevos)

ALMEIDA, Vicira de: "Do Estilo de Garrett" *REVISTA DE PORTUGAL* XX, 1955

CARVALHO, Alberto: *Presentación a Viagens na minha Terra* Scara Nova-Comunicaçãoj (Textos literários 10) Lisboa - 1979

CIDADE, Hernâni: "Almeida Garrett: Comment Les Voyages ont préparé les 'Viagens na Minha Terra'" Separata de *BULLETIN DES ETUDES PORTUGAISES* XVIII - 1955

COELHO, Jacinto do Prado: "Garrett, Rousseau e o Carlos das *Viagens*"; "Garrett prosador". *A Letra e o Leitor* Portugália Editora - Lisboa - 1969

-----: "A novela de 'Menina dos Rouxinóis" *Problemática de História Literária Atica* - Lisboa - s.d.

DIAS, Augusto Costa: "Estilística y Dialéctica" *Viagens na minha Terra* Portugália Editora - Lisboa 1963

MACEDO, Helder: "As *Viagens na minha Terra* e a Menina dos Rouxinóis" *COLOQUIO LETRAS* - 51 - Lisboa, setembro, 1979, p. 15-25

MADEIRA, Mª Helena Gaspar: '*Viagens na minha Terra*': *Garrett Inovador da Prosa* Tesis doctoral Lisboa - 1940

MONTEIRO, Ofélia Paiva: "Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett" *COLOQUIO-LETRAS*, 30, Março, 1976, Lisboa, p. 13-30

-----: *Introducción a Viagens na minha Terra* (vol. 1) Atlântida - Coimbra - 1973

OLIVEIRA, José Osório de: *O Romance de Garrett* Lisboa - 1952

PEREIRA, Maria Leonor Fernando Machado: *O Estilo Arcaizante na Obra de Almeida Garrett* Tesis de Doctorado Lisboa - 1947 (Contiene bibliografía)

PIMPÃO, A. da Costa: "O Romantismo das *Viagens de Almeida Garrett*" *Gente Grada Atlântida* - Coimbra - 1952

PINA, Luis de: "Panorama psicológico des 'Viagens na Minha Terra'" *Publicações do Centor de estudos Humanísticos (Anexo à Universidade do Porto)* Porto, 1961 PINTO, Joaquim Manuel: "*Viagens na Miha Terra*", *Alguns Apontamentos para o seu Estudo Estilístico* Tesis doctoral Lisboa - 1948 (Contiene bibliografía)

REIS, Carlos: *Introdução a leitura de Viagens na Minha Terra* Livraria Almedina - Coimbra - 1987

## II. MANUALES BÁSICOS DE ESTILÍSTICA PORTUGUESA:

LAPA, Manuel Rodrigues: *Estilística da Língua Portuguesa* Coimbra Editora - Coimbra - 1977

DE MELO, Gladstone Chaves: *Ensaio de estilística de linguak portuguesa* Ed. Poseidón - Albufeira - 1979

## III. BIBLIOGRAFIA SUCINTA SOBRE ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE LA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ:

BOLEO, Manuel de Paiva: "O realismo de Eça de Queiroz e a sua expressão artística" BIBLOS, Rev. da Fac. de Letras de Coimbra, nº 17 - Coimbra - 1941

CASARES, Julio: *Crítica profana* Espasa Calpe (Austral 469) - Buenos Aires - 1949 (Afirma la influencia estilística de Eça sobre Valle Inclán)

GUERRA DA CAL, Ernesto: *Língua e estilo de Eça de Queiroz* Livraria Almedina - Coimbra - 1981, 4ª

HOLANDA, Aurélio Buarque de: "Linguagem e estilo de Eça de Queiroz" *Livro do Centenário de Eça de Queiroz* (Org. por Lúcia Miguel Pereira y Câmara Reys) Edições Dois Mundos - Lisboa/Rio de Janeiro - 1945 pp. 59-107

LIMA, Jaime de Magalhães: "O estilo de Eça de Queiroz. Os seus contrastes e paralelos".

LUSITANIA, Vol. III - Lisboa - 1925

MEIER, Harri: "Adjetivo e advérbio" *Ensaio de Filologia Românica* Ed. da 'Revista de Portugal' - Lisboa - 1948

RODRIGUEZ YORDI, Julio: "Aspectos de la obra de Eça de Queiroz" (Estilo) Primera y Segunda Asambleas Lusitano-Gallegas Actas y Comunicaciones - Madrid - 1967

## IV. TEXTOS EN QUE SE MENCIONA DE FORMA EXPLÍCITA Y ES ESTUDIADA LA INFLUENCIA DE FORMAS DEL ESTILO CARRETTIANO EN EÇA DE QUEIROZ:

COELHO, Jacinto do Prado: "Garrett Prosador" *A Letra e o Leitor* Portugalíá Editora - Lisboa - 1969

DIAS, Augusto Costa: "Estilística e dialéctica" *Viagens na minha Terra* Portugalíá Editora - Lisboa - 1963

FERRERIRA, Vergílio: "Sobre o humorismo de Eça de Queiroz" Suplemento de BIBLOS, Rev. de Fac. de Letras de Coimbra - Coimbra - 1943

- GUERRA DA CAL, Ernesto: "A prosa portuguesa antes de Eça de Queiroz"  
*Língua e estilo de Eça de Queiroz* Livraria Almedina - Coimbra -  
1981, 4ª (Otras menciones a Garrett como precedente aparecen  
en diversos puntos del ensayo)
- LOPES, OSCAR: "Alguns trabalhos sobre românticos portugueses" *Modo de  
Ler* Editora Inova - Porto - 1969 (pp 202-204) (Este capítulo no  
aparece en la edición de 1972)
- SARAIVA, A.J. y LOPES, Oscar: "A novela de Garrett" *História da Literatura  
Portuguesa* Porto Editora - Porto - 1976, 9ª

# La Voix de silence de Vergílio Ferreira dans Estrela Polar

Marie-Thérèse Elshoff







La "passion inutile"<sup>1</sup> d'Alberto dans *Aparição*, son projet d'être simultanément "en-soi" et "pour-soi" (c'est-à-dire pure plénitude d'existence et pure translucidité à soi-même), ainsi que le problème de l'incommunicabilité lié à sa situation d'"être-pour-autrui" se trouvent élargis et approfondis dans la figure d'Adalberto Nogueira, personnage-narrateur d'*Estrela Polar*.<sup>2</sup> L'aspect central de cette problématique existentielle, qui est en même temps une problématique du langage<sup>3</sup>, peut se résumer, d'après Sartre cité en épigraphe du roman, comme le désir de l'idéal impossible de "posséder la transcendance de l'autre comme pure transcendance et pourtant comme corps; de réduire l'autre à sa simple facticité, [...] mais faire que cette facticité soit une appréhension perpétuelle de sa transcendance néantisante."<sup>4</sup> "Como ser eu nos outros?"<sup>5</sup> est la question qui obsède Adalberto.

Nous reviendrons sur certains aspects de cette réflexion existentielle et poétique et sur ses formes symboliques. Auparavant, il convient de souligner que la "nature" du personnage-narrateur, telle qu'elle est décrite au lecteur, empêche de voir dans *Estrela Polar* une illustration "réaliste" des idées exposées par Sartre dans la troisième partie de *L'Être et le Néant*. L'existence d'Adalberto n'est pas, même dans le cadre du fantastique, une simulation d'existence réelle telle que la recherche le roman traditionnel. Elle est uniquement existence/conscience poétique. Captive du monde sensible auquel elle emprunte ses structures d'expression, elle est pure voix de silence de l'être en confrontation avec sa propre parole et avec les messages du monde extérieur qui s'y répercutent. "Adalberto" est un nom de "catalogue" (EP 21), l'attribut d'un Moi lyrique "sans sexe, sans genre grammatical, sans âge et sans dimension psychologique" (EP 127) "[...] Berto, Adalberto, Betinho, sou Beta - não tenho nome, apenas sou..." (EP 94); "fui também Alberto ou Berto, Beto, Betinho, Betinha... [...] Sou - uno, indiviso, princípio absoluto de mim e para

-----  
 (1) Terme emprunté à Sartre par Maria do Céu G. Z. Fialho. O Homem "Paixão Inútil" na *Aparição* de Vergílio Ferreira. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Organização de Heider Godinho. Vila da Maia. 1982. P. 49.

(2) Roman publié en 1962. Nous utilisons ici la troisième édition. Amadora. Bertrand. 1978.

(3) "Le langage [...] est originellement l'être-pour-autrui, c'est-à-dire le fait qu'une subjectivité s'éprouve comme objet pour l'autre. [...] je suis langage. [...] Le problème du langage est exactement parallèle au problème des corps [...]" (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*. Poitiers. 1961. P. 440-442). Tous les termes soulignés dans les citations de cette étude sont écrits en italiques dans le texte original.

(4) *L'Être et le Néant*. Poitiers. 1961. P. 463-464.

(5) *Estrela Polar*. P. 32.

*sempre. Sou de mim para outrem, não de outrem para mim.*" (EP 22-23). Il en est de même pour le "Toi", l'Autre en lequel le Moi reconnaît l'image inaccessible et fascinante de sa propre transcendance: "*Há um além para lá de ti, da pessoa que és. Trago em mim o apelo absoluto da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira. Porque eu sou de mais para mim-e tu. Jamais te saberei? [...] Para lá de todas as portas há uma porta ainda, e essa é que é a porta da nossa morada...*" (EP 34).

Comme le Moi désire échapper au solipsisme par la communion avec l'Autre, le poète désire identifier son être au langage. Mais la rencontre de l'Absolu par la néantisation dans l'Autre déplace l'espace du solipsisme sans l'abolir. Infiniment, le Moi appelle une "autre" transcendance, le regard-refuge d'un Dieu ou d'une Mère<sup>6</sup>, la voix d'un langage essentiel. Cependant, la seule transcendance qui répond à la recherche d'Adalberto est "le silence de la terre" (EP 84). L'irréductibilité de la dualité "essence"/corporéité et la structure narcissique de la relation érotique ou de l'élan du poète vers l'Idéal font fondamentalement obstacle à l'atteinte de l'Absolu. On trouve déjà cette problématique au centre des préoccupations de Paul Valéry, dont le "*Cimetière marin*" apparaît comme un leitmotiv du roman<sup>7</sup>: "*Tout ce qui peut se dire est nul. [...] rien de pur, rien de substantiel, rien de précieux et de réel n'est transmissible. La réalité est absolument incommunicable.*"<sup>8</sup> Cependant, le désir de transgresser l'impossible demeure.

*[A minha vida] é só uma interrogação - pergunta de nada [...] sou uma questão. Quero o impossível - sim eu o sei. Mas só o impossível é que vale a pena... (EP 53).*

*Sim, o meu arranque a Alda era para o impossível. Ah, com que fúria as minhas mãos te desnudavam! [...] toda a minha raiva se fixava na garganta, nos dentes pregados, nos olhos enterrados por mim adentro. (EP 217-218).*

C'est sur la base de cet absurde que se déroule la réflexion existentielle et poétique du personnage-narrateur d'*Estrela Polar*, créateur et "centre ordonnateur" (EP 203) d'un nouvel univers.

La forme labyrinthique et la fragmentation des structures narratives, phraséologiques et dialogiques du texte ne semblent donc pas seulement marquer l'interrogation de la conscience obsédée par l'absurde de son solipsisme<sup>9</sup>. Elles peuvent également traduire la lutte de la voix poétique contre le silence qui est d'une part sa source ontologique et son idéal de vie authentique, d'autre part son aboutissement négatif dans la pétrification à laquelle elle est condamnée en devenant facticité verbale. C'est sur le fond de ce conflit que le roman réalise l'intégration réciproque ou "intersection" des plans "discours" et "récit", "présent intemporel" et "passé

(6) Id. P. 84, 101.

(7) Id. P. 24, 61, 110, 198, 218.

(8) "Mon Faust. Le Solitaire ou les Malédictions d'Univers". In: Valéry, Paul. *Oeuvres*. Dijon. Vo. II. P. 389.

(9) Maria Alzira Seixo. "O Labirinto e a Voz". In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. II. Godinho. Vila de Maia. 1982. P. 336-338.

réinventé” qui forment ce que M.L. Dal Farra nomme une troisième instance de langage: “l’écriture”<sup>10</sup>. L’espace réel de celle-ci-la blancheur sans limites de la feuille de papier vierge<sup>11</sup> et le réseau des mot qui s’y inscrivent- devient l’objet référentiel reflété par l’espace romanesque. La réalité et le langage, l’Être et l’apparence s’entrecroisent indéfiniment dans un cercle de réflexion mutuelle sans que s’annule jamais la tension de leur polarité. La complexité et le caractère énigmatique du roman sont fondés sur l’irréductibilité de cette tension. Il nous semble donc utile d’examiner la fonction manifestement symbolique des personnages et des éléments constitutifs de l’espace narratif dans le cadre de leurs relations avec la problématique du langage et du silence, puis la nature des “Messages” présentés au lecteur.

## SYMBOLISME DES PERSONNAGES

Un indice de la fonction symbolique des personnages peut être vu dans leur nom. Celui du personnage-narrateur, “Adalberto”, reflète son cheminement vers l’Idéal, l’Aube ou la Blancheur: “Ad”/”Alba” fait écho à “Penalva” (“Pena”/”alva” = “Roche blanche”), la ville-labyrinthe pétrifiée dans le silence et la neige où il erre “à la dérive” (EP 104, 263) comme le “Bateau ivre” de Rimbaud. On remarque également que les femmes aimées d’Adalberto portent des noms jusqu’à un certain point anagrammatiques du sien. Les noms d’Aida et de “l’autre” (EP 89, 125, 241), son sosie Alda qui passe pour être sa soeur jumelle, en sont des sortes de métamorphoses. En même temps, ils dédoublent le nom d’Adélia, tout premier amour d’Adalberto. Adélia L’a abandonné il y a longtemps. Elle existe seulement comme personnage absent. Son nom évocateur du soleil (“Helios”), symbole de la connaissance suprême ou de la divinité, peut être mis en relation avec “alba”, noyau morphologique d-”Adalberto”. Personnage-anaphore d’Adélia est Aida, qui la substitue dans le coeur du narrateur orphelin et a l’air de “quelqu’un qui sait déjà tout”. (EP 28). Les noms d’Aida et Alda ont encore une autre ascendance. Les jumelles ont en effet pour mères respectives -ou communes, le roman ne donne pas la clé de ce mystère- deux soeurs presque sosies: Aura, à demi-folle, et Alma, personnage absent comme Adélia. Dans ces deux figures maternelles, le lecteur peut reconnaître des allégories de l’Art et de la religion, deux faces humaines du sacré. Cette constellation de noms-personnages reflétant le Moi lyrique d’*Estrela Polar* fait penser à la quête du “double” essentiel décrite par Gérard de Nerval dans *Aurélia ou Le rêve et la vie*. Les deux oeuvres ont en commun un certain nombre de motifs, sur lesquels nous reviendrons. Ce qu’il nous importe de remarquer ici est que, sur le fond de cette parenté poétique, l’unicité de la lettre “A” au début et à la fin de tous les noms féminins d’*Estrela Polar* gagne une signification particulière. “A”, Alpha, est le signe initial, l’Origine de l’être que Vergílio Ferreira cherche à exprimer à travers l’Art<sup>12</sup>. Ce signe primordial qu’Adalberto, appelé aussi “Beta” (EP

-----  
 (10) *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo. 1978. P. 89, 92.

(11) “E eu pergunto: qual é o limite do papel? O papel não tem limite. [...] A folha não está na mesa.” (EP 112).

(12) “[...] o mundo da arte é o do limiar da vida, o mundo inicial, mundo da aparição, do qual ela é o sinal sensível e o eficaz meio de acesso. [...] a arte fala a voz das origens, recupera ao homem o dom da iniciação, da evidência. [...] Raiando ao fundamental, corporizando o inefável, a arte esgota a comunicabilidade possível [...]” (Vergílio Ferreira. *Do Mundo Original*. 2<sup>a</sup> éd. Amadora. 1979. P. 20.).

94) -seconde lettre seulement de l'alphabet-, désigne par des périphrases: "*a palavra oculta, a palavra de silêncio, [...] a palavra de sangue*" (EP 22) par opposition à la "*verdade degradante do [...] nome*" (EP 22) de l'Être, est en même temps le signe final, l'aboutissement idéal de la recherche poétique. Dans *Aurélia*, Nerval déclare: "*L'alphabet magique, l'hieroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'in-complets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là même qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé [...]*"<sup>13</sup>. Le poète romantique "inventeur" du "superréalisme" personifie cette lettre originelle de l'Harmonie perdue pour l'homme moderne sous les traits changeants de la "déesse", "Même" sous tous les masques de ses noms: *Aurélia*, Eurydice, Marie (anagramme de "aimer"), Vierge, Mère, Mnémosyne, Double du Je, Fleur mystique, Etoile d'Orient et Etoile du Soir...<sup>14</sup>, toutes incarnent "l'Unique" inaccessible. La "déesse" en qui Adalberto reconnaît son Double parfait se nomme Aida. Sa valeur en tant qu'Idéal persiste à travers l'altération de son nom et la confusion de son identité avec Aida. Mais la vérité transcendante de son être n'apparaît que dans le rêve du narrateur. Aida est alors comparée à la Bien-Aimée de Salomon et à Béatrice ouvrant la porte du Paradis au poète.<sup>15</sup> Dans *Aurélia*, Salomon, le "*prince d'Orient*"<sup>16</sup>, est une transposition mythique de Nerval. Le narrateur de cette oeuvre marche vers "*l'Etoile d'Orient*" comme Adalberto erre à la recherche d'Aida, puis d'Aida. La *Divine Comédie* est évoquée dans le premier chapitre d'*Aurélia*, de même qu'Amphytrion cité en épigraphe d'*Estrela Polar*. L'allusion à la *Divine Comédie* est particulièrement significative par sa relation avec une autre remarque de Nerval que nous citons en parallèle avec deux passages-clés d'*Estrela Polar*:

*Ce serait [...] la Divine Comédie du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef d'oeuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez des théories impossibles, un livre infaisable [...] Me voici encore dans ma prison, madame; [...] toujours coupable à ce qu'il semble, et toujours confiant, hélas! dans cette belle étoile de comédie, qui a bien voulu m'appeler un instant son destin. L'Etoile et le Destin: quel couple aimable dans le roman du poète [...]*<sup>17</sup>

*Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarime da nossa pessoa, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é "por dentro", a "psicologia", o modo íntimo de ser, mas a outra parte, a que está antes disso, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... (EP 54).*

*Então pergunto-me, recolhido ao gabinete, [...] se eu nunca a amei a ela [Aida] nem a ninguém, se não amo senão a mim [...] Talvez que se eu*

(13) *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 387.

(14) *Id.* P. 399.

(15) *Estrela Polar*. P. 42.

(16) *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 380.

(17) "Les filles du feu" (Introd. "A Alexandre Dumas"). In: *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 151.

*pusesse um outro título a esta história. Por exemplo "O Traidor". Ou "O Criminoso", duas palavras breves negando ou moralizando os milhares de palavras em que me comprazi. Chamo-lhe apenas "Estrela Polar" [...] fugidio indício que me anuncie o meu lugar na vida... (EP 257-258).*

Les deux auteurs présentent ici une remarquable similitude dans leur conception poétique et dans les images qui la traduisent - le rêve d'un livre "infaisable" ayant pour sujet le poète interrogeant sa propre destinée, la situation d'emprisonnement, le motif de la culpabilité (associé ailleurs à la défense contre l'accusation de "folie"<sup>18</sup>), la marche vers l'Etoile.

L'idée de lumière originelle suggérée par les noms des personnages se retrouve dans la blancheur qui caractérise certains de leurs attributs: la main d'Aida, dont les doigts se recourbent en forme de fleur (mystique?, poétique?), sa gorge, son visage, la perle de son anneau d'or<sup>19</sup>. La perle est un motif structurel essentiel du roman, non seulement par sa répétition, mais aussi par son rapport possible avec la porte mystique. Dans *Estrela Polar*, les portes et volets sans cesse battus et fermés semblent constituer un leitmotiv de l'incommunicabilité obsédante de l'être. La perle d'Aida et d'Alda fait penser à "la porte de nacre de la Jérusalem nouvelle" dont parle le narrateur d'*Aurélia*<sup>20</sup>, porte du Paradis ou de l'Idéal poétique qu'Adalberto désire transgresser. Par la fascination que la main d'Aida exerce sur lui, Adalberto ressemble à "Pécrin" évoqué par P. Valéry pour définir son Ame dans une réflexion intitulée: "Mort -Survie- ou Mémoires de Moi / Que pourrait, que devrait aujourd'hui faire un "poète"?"

*Si tu veux, ma Raison, je dirai [...] que mon Ame qui est la tienne aussi, se sentait comme la forme creuse d'un écrin, ou le creux d'un moule et ce vide s'éprouvait attendre un objet admirable, une sorte d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister - car cette forme divine, cette absence complète, cet Etre qui n'était que Non-Etre, et comme l'Etre de ce qui ne peut Etre - exigeait justement une matière impossible, et le creux vivant de cette forme savait que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps - et des actes... Ainsi doit le mortel convaincu de son Dieu dont il conçoit les attributs qu'il forme par négations successives des défauts et des maux qu'il trouve dans le monde ressentir la présence et l'absence essentielles de Celui qui lui est aussi nécessaire que le centre l'est à une sphère impénétrable, que l'on finit par reconnaître sphère à force d'en explorer la surface et de raisonner sur les liaisons de ses points...*

*Mon oeuvre était cela.<sup>21</sup>*

(18) Oeuvres. Id. P. 149, 414. *Estrela Polar*. P. 73-74, 216.

(19) P. 27-28, 91.

(20) Id. P. 410. "Et les douze portes sont douze perles, chaque porte formée d'une seule perle;" (*La Sainte Bible*. Apoc. 21, 21).

(21) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 689.

La comparaison ici faite de l'Absolu -totalité et néant- avec une épouse dont l'existence ne peut être faite que d'absence correspond tout à fait à la figure bipolaire Aida/Alda. Les hallucinations d'Adalberto peuvent coïncider avec des visions du Non-Etre de la réalité sensible. Et la représentation de la divinité comme centre vital et "*sphère impénétrable*" trouve une équivalence dans la fonction d'Aida pour Adalberto et dans son emblème, la perle.

Comme la neige qui couvre Penalva d'un silence de monde initial, la blancheur des volants du corsage d'Aida peut être mise en rapport avec la page sur laquelle viennent s'inscrire les pas de la recherche poétique. "*Folhos*" est un quasi-homonyme de "*folhas*", feuilles de papier ou pages de l'album de photographies qu'est devenue la mémoire du narrateur.<sup>22</sup> Les volants blancs et noirs qui "scellent" (EP 91) l'intimité d'Aida/Alda sont analogues aux pages de la "lettre fermée" (EP 249) dans laquelle Adalberto a légué le secret de son être. L'ambiguïté du vocabulaire contribue à suggérer l'isomorphisme du corps humain et du langage, de l'acte érotique et de la création poétique. C'est ainsi que les dents d'Adalberto cherchent à détruire la divinité d'Aida<sup>23</sup>. Ses "doigts tremblants" la "dépouillent" de l'enveloppe terrestre qui la masque pour suivre les "lignes" de sa perfection et saisir "l'indicible esprit" (EP 81) qu'elles recèlent. La vision de la "fine courbe" des hanches éveille "au bout de [ses] doigts" une "mémoire aiguë d'étoiles" (EP 92). L'"humidité chaude" et la "blancheur intime" (EP 214) d'Aida substituent la "parole humide de tendresse" (EP 75) qu'Adalberto a désiré entendre de son père, le "*bom Ernestinho*" - le bon Dieu?, mort il a longtemps. Mais la transformation du rêve en réalité débouche sur la "nausée"<sup>24</sup>. L'humidité chaude du baiser, de la caresse, devient "viscosité froide" (EP 106-107) et répugnante. Les "rouleaux" de chair d'Aida ("*rolos*" (EP 176)) n'irradient plus la divinité de celle-ci. Ils sont semblables au "livre roulé" ("*rolo*" (EP 92)) que le cavalier de pierre de la "Place de silence" (EP 15) tend à une humanité absente dans l'ombre vacillante de la cathédrale.

Le motif de la blancheur qui caractérise Aida se retrouve chez Irene, la femme aimée du peintre Garcia, "*frère*" (EP 53) ou personnage-anaphore d'Adalberto. "*Irene é alta, alta e loura, branca [...]*" (EP 118). Chanteuse aveugle de l'Harmonie et de la Paix, elle est l'amie d'Aida. Adalberto rêve de la rencontrer et la cherche désespérément dans le labyrinthe des rues.

La blancheur est également un attribut essentiel de Clarinda, une enfant de sept ans dont le nom seul évoque l'innocence et la perfection. Elle contraste avec l'ombre de folie qui marque la solitude de son père Jeremias, autre "*frère*" (EP 55, 144, 264) d'Adalberto, du médecin Emílio et de Garcia. Dans son large manteau noir, Jeremias apparaît comme un personnage maudit. Ce patron d'auberge comparé à Yahvé violente son épouse Rosa sous prétexte qu'elle le trahit et blesse grièvement Clarinda dans une de ses scènes. Rosa, dont le nom-fleur évoque la Poésie, est qualifiée de "perle" (EP 144) par Garcia qui refuse de croire à son infidélité. Par là même, et par sa fonction de représentante de l'Inaccessible, elle peut être considérée comme un personnage-anaphore d'Aida. Elle rappelle en outre la Rose Blanche de la

-----  
(22) *Estrela Polar*. P. 58.

(23) *Id.* P. 35.

(24) On reconnaît ici l'influence de Sartre (*La Nausée*).

*Divine Comédie* et la "Perle rose"<sup>25</sup>, symbole de l'Âme éternellement vierge de l'univers, que le narrateur d'*Aurélia* mentionne dans le même contexte que "la porte de nacre de la Jérusalem nouvelle". Jeremias montre une attitude analogue à celle d'Adalberto en face d'Aïda et, d'une certaine manière, anticipe le meurtre sur lequel débouche son désir de transgresser les limites existentielles de l'Autre pour en atteindre la vérité transcendante.

## L'ESPACE NARRATIF: PRISON ET CHEMIN INITIATIQUE

L'espace de l'écriture -de la lutte de l'être-silence pour devenir Verbe- est essentiellement configuré par la prison de Penalva où Adalberto, accusé du meurtre d'Aïda, dit écrire son histoire. Cette image symbolique est omniprésente dans le roman, tout en variant de forme.

C'est d'abord un compartiment de chemin de fer où le narrateur traverse la nuit d'un "voyage absolu" (EP 12) - celui de son existence et de sa création poétique. Sa conscience "vigilante" et "illuminée", engluée dans le "magma" (EP 12) des corps endormis, foule humaine inconsciente d'elle-même ou, selon Mallarmé, "mots de la tribu"<sup>26</sup> attendant le regard et la main qui les rédimment, se sent submergée par la "nausée" (EP 11). Puis c'est l'autobus qui gravit la montagne de Penalva. Adalberto s'identifie à la route sinueuse qui l'élève lentement vers la "pureté" (EP 14).

La ville-labyrinthe de Penalva est simultanément prison et chemin initiatique. Adalberto parcourt sans fin le désert de ses rues silencieuses, reflets du vide qu'il porte en lui. Il remonte la "Rue de la Source", s'arrête sur la place centrale suggestivement nommée "Place de silence", et de là, contemple la terrasse de son appartement, située au septième étage d'une tour moderne. Si le septième étage peut rappeler le Paradis de Sainte Thérèse d'Avila (*Les Demeures*), le motif de la terrasse fait penser à la méditation poétique de P. Valéry que nous avons déjà citée et qui débute par ces mots: "Je suis monté sur la terrasse, au plus haut de la demeure de mon esprit [...] Et scintillent dans le ciel de nuit poétique les constellations, seulement soumises aux lois de l'Univers du langage [...]"<sup>27</sup>. C'est sur cette terrasse de la connaissance suprême de la Poésie ouverte à l'infini du ciel nocturne qu'Adalberto se souvient avoir jadis attendu Aïda. Il la revoit tourner une fleur vermeille vers le clair de lune. La lune suggérant le regard de la conscience et la mort, la fleur, symbole d'Amour ou de Poésie, semble dès le début du roman condamnée à vivre dans l'absolu d'une réalité néantisée. La demeure mystique d'Adalberto s'élève au-dessus du désert "inhumain" (EP 19) et glacé du monde moderne comme un lieu "invraisemblable" (EP 15). "Coup de poing vers le ciel" (EP 75), elle configure l'élan du poète vers l'Idéal.

Au pied même de la tour, est situé le bureau de la librairie qu'Adalberto a héritée de ses parents. Ce centre des idées et de la poésie cataloguées peut être considéré comme isomorphe de la prison dans laquelle le narrateur se remémore et écrit son histoire, ou de sa solitude existentielle. Adalberto s'y enferme pour "méditer"

(25) Nerval, Gérard de. *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 410.

(26) Mallarmé, Stéphane. "Le tombeau d'Edgar Poe". In: *Oeuvres complètes. Poésies*. Paris. 1983. P. 272.

(27) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 689.

et "signer" (EP 31, 91, 138) les papiers que lui apportent Aida ou Alda. De là, il entrevoit l'image d'une autre prison: celle des "murailles de silence" (EP 27) formées par les livres que l'homme d'aujourd'hui, oublieux du Sens de son existence, ne sait plus lire. Ces murs noirs sont analogues au mur de la nuit qu'il regardait, enfant, enfermé avec ses livres, ses cahiers et la conscience du Temps, de la fenêtre de la "chambre noire" (EP 25) où sa mère le consignait en lui refusant le droit de devenir adulte. Cette configuration de l'enfance emprisonnée ressuscitant dans la conscience-mémoire-imagination du narrateur fait penser à la chambre noire d'une caméra photographique ou à la chambre noire dans laquelle le film est révélé sur papier. La chambre finit par désigner l'enfant même d'Adalberto et Aida, l'oeuvre dans laquelle il a inscrit le secret de son être comme en une "lettre fermée" (EP 249)<sup>28</sup>. Cette lettre qu'il lègue à son fils et qui enferme son secret - le désir d'atteindre le mystère sacré de la Perfection et la conscience que l'Absolu, transcendant, ne peut être saisi que dans l'union absurde de l'amour et de la mort- constitue une "mise-en-abyme" du roman.

Autre espace clos: la chambre du septième étage où Adalberto mène Aida. Dans cette chambre "scellée d'intimité" (EP 81) suspendue entre ciel et terre, les doigts du narrateur dévoilent la face d'Aida et cherchent à saisir, dans la "mer de lait de sa gorge" (EP 81), la "flamme occulte [et] divine" (EP 81) de son être. Mais la plénitude poétique évoquée par la "mer de lait" et la "flamme" débouche sur la conscience du néant et de la solitude.

*Espírito indizível, forma va do meu apelo vão. Grita comigo, o paraíso é longe, a paz é longe. Um choro derrancado escorre-me por dentro como um ranho, o silêncio submerge-nos por fim. (EP 81)*

Ce passage n'est pas sans analogie avec certains vers de Pierre Emmanuel dans *La citerne et la source*:

*Boire à la source de l'être  
C'est s'allaiter de néant  
Ta seule façon de naître  
Est de mourir en naissant.<sup>29</sup>*

La chambre d'Adalberto a ainsi pour reflet le Château-cimetière bâti au bord de la mer où ont péri D. Aura, le Sr. Sousa -son époux- et Alda. L'écume des vagues, "bave blanche comme de la crème de lait" (EP 192), apparaît comme une image-synthèse de la gorge d'Aida et des pleurs d'Adalberto. L'allusion au *Cimetière marin* de P. Valéry ("[...] midi là-haut, midi sans mouvement, verdade perfeita, limite sem mais, limite de terra e depois o mar. [...] Cemitério marinho, esterilidade nítida, abrupto corte da vida e da terra e um eco ao longe da memória apaziguada..." (EP 198)) fait du Château le symbole d'une perfection poétique faite de la plénitude du silence - authentique expression de l'existence

(28) "Saio do quarto e estou presente lá dentro. Estranha revelação, estranha ubiquidade. Como uma hemorragia, mas sendo o sangue que me trasvaso. Possivelmente, nada mais sou do que eu - ainda, ainda." (EP 232).

(29) *Visage nuage*. Evreux. 1955. P. 75.



essentielle. C'est un Château mystique qui accueille dans ses murailles les cadavres de Paroles substitutives de la Parole de Dieu: D. Aura, Parole de l'Art déchu dans la folie, le Sr. Sousa, Parole sans voix de l'Idéologie politique, et Alda, porteuse de l'Harmonie naturelle. Le Château dressé dans le ciel "comme un héraut guerrier" (EP 192) et un flambeau éteint apparaît comme isomorphe du messager de pierre de la Place de silence qui évoque la Parole pétrifiée du christianisme. Dans le texte de l'Apocalypse, l'Agneau pascal "tient lieu de flambeau"<sup>30</sup> à la Jérusalem céleste. Ici, seul le petit phare orné de fleurs par son gardien - conscience vigilante et illuminée du poète, étoile polaire dans la nuit du monde désorienté- offre encore aux barques errantes un signe de lumière.

Autre homologue du Château-cimetière est le Château de Penalva, "tour carrée" (EP 111) comme la Jérusalem céleste, du haut duquel Adalberto appelle Aida, présente à ses côtés, en hurlant dans le silence<sup>31</sup>: l'Absolu de la divinité ou la transcendance de l'Autre, irréductiblement séparés du Moi par le corps, ne sont pas rencontrés dans la plénitude d'une communion, mais dans la conscience "ivre d'absence" (EP 110) dont parle Valéry. Le cheminement vers l'Idéal est une ascension vers le néant: marche d'Adalberto et d'Aida/Alda vers le silence du cimetière marin, lutte du peintre Garcia vers la vérité de l'Azur, passion absurde d'"alpinisme"<sup>32</sup>.

*Estrela Polar* présente donc la création poétique comme un processus d'initiation à l'Amour et à la mort. L'écriture est mise en équivalence avec un voyage absolu à travers la nuit et les étoiles, la vision d'une étoile mystérieuse, l'errance dans un labyrinthe de pierres et d'étoiles jusqu'à la rencontre finale de la Perfection dans la mort ("*porquê a morte como a estrela da perfeição?*" (EP 247)). Le regard d'Adalberto parcourt le désert des rues glacées et l'infini de la mer, "lisse [comme le] marbre" (EP 201) d'une tombe. La voix de pureté qu'il sent s'élever en lui résonne en écho de folie dans le silence de sa prison intérieure. C'est en vain qu'il crie vers quelqu'un qui lui réponde, en vain qu'il quête un regard capable de traverser le mur des mots qui enferment le mystère de son être et de donner ainsi un Sens à son existence.

*Como quem no deserto encontra um tesouro - dá-lo a alguém, transmite-lo a alguém [...] do deserto, ninguém responde [...]. Sei das palavras trocadas com quem tem palavras para trocar. Mas eu quero mais: a minha presença em alguém, a minha duração em alguém... (EP 72).*

L'image des portes, presque toujours fermées, rend sensible le problème de l'incommunicabilité. Elle constitue un leitmotiv du roman.

*Bato à porta timidamente - não ouço ninguém [...] bato ainda duas pancadas na porta para remate. Nada. (EP 134).*

*Bato com força até ao fundo da casa - ouço as pancadas até lá. Ninguém. (EP 170).*

(30) La Sainte Bible. Apoc. 22, 23.

(31) P. 35.

(32) P. 197, 205.

*Porque te violentaria eu a seres eu, a abrires-me a porta do muro sem portas, se o amor não estivesse para lá do muro? (EP 175).*

*[...] inchava em mim esse acesso do limite, essa violência que me atirava de porta em porta, essa tensão iluminada [...]. (EP 226).*

Ce heurt constant d'Adalberto à des seuils infranchissables rappelle les efforts sans cesse déçus de K. dans *Le Château* de Franz Kafka. Il arrive pourtant parfois que des portes s'ouvrent. Aida "apparaît" ainsi "dans une divinisation de lumière" (EP 60). Mais Adalberto prend aussitôt conscience de son erreur. En face de lui se tient seulement Alda, à laquelle il dénie d'abord toute beauté: "- Tu não és bela. E não tens profundezas, estás toda à superfície." (EP 62). Aida arrive seulement plus tard, encore porteuse du froid extérieur, mais rayonnante d'une intime "vapeur chaude" (EP 62). Cette première confusion du rêve et de la réalité initie la révélation de l'ambiguïté fondamentale de l'existence. Aida, incarnation de la Beauté et de la Connaissance, a pour mère D. Aura - l'Art "fou" - dont la voix comparée à une "plume" (EP 64) peut correspondre à l'écriture d'*Estrela Polar* dont le narrateur est accusé de folie<sup>33</sup>. L'équivalence de la vie à Penalva et de la mort insinuée par le dialogue des deux personnages correspond au principe bipolaire de l'Être que seule la suprême lucidité du poète est capable de "voir". "*Há um cume de duas vertentes - a do homem comum e a do louco. É donde se vê bem a vida*". (EP 64); "*[...] as verdades profundas, o apelo do sangue, só se explicam na linguagem da loucura*." (EP 32), déclare Adalberto. L'écart existant entre la violence de l'être et son expression verbale est une autre vérité bipolaire dont est témoin Adalberto dans cette scène. Ce phénomène est incarné par le Sr. Sousa, défenseur sans voix de la dictature. "*[...] o ardor do homem se não comunicava às palavras*." (EP 65). A l'apologie de l'oppression idéologique, Adalberto répond par celle de la liberté. Mais son "bon sens" (EP 67) aboutit au non-sens: "*Hoje sou contra a defesa da liberdade humana, porque sou a favor da liberdade humana*." (EP 69). Son extrême lucidité le conduit à un labyrinthe d'absurde. La dualité intrinsèque de l'existence découverte derrière cette première porte ouverte est finalement illustrée par la dispute qui survient entre Alda et Aida lors d'une partie de cartes. Alda accuse Aida d'avoir triché, ce qui anticipe structurellement la confusion d'identité dans laquelle Aida laisse Adalberto après le naufrage. D. Aura, l'Art "fou", sert de ligne de démarcation entre les deux vérités contraires que défendent Alda et Aida - la réalité sensible et la transcendance de l'être: "*[...] as duas irmãs se encontraram com D. Aura entre ambas, utilizada a boa velha como defesa mútua*." (EP 71). L'absurde est l'ultime vérité dévoilée par cette lutte symbolique de l'existence et de l'essence: D. aura, vêtue de noir, perd sa perruque dans la bousculade et sourit, immobile, comme un portrait de la mort.

A chaque porte qui s'ouvre, Adalberto découvre la même dualité fondamentale de l'existence. Les effets de clair-obscur et la profondeur du silence rendent immédiatement sensible le mystère d'une réalité absurde et fantastique. Les personnages portent les mêmes habits noirs fermés jusqu'au cou que D. Aura: Garcia "*vestia um camisolão preto de gola até às orelhas*" (EP 114); Rosa, au chevet

de Clarinda mourante "*Toda de negro, de xaille e lenço*" (EP 164); Frederica, mère d'Irene, "*uma mulher de negro [...] petrificada*" (EP 170); Aïda, "*de luto, [...] camisolão de lã de gola alta como um cálice*" (EP 211). Ces images qui semblent figurer la mort de la Parole forment un contraste avec la lumière qui les éclaire: la "douce blancheur" (EP 62) d'Aïda, la lueur du brasier dans l'atelier, le soleil irisé en "révélation" (EP 163) dans le parc de l'hôpital, la blême clarté d'une vitre, la pureté rayonnante du visage aimé d'Aïda/Alda. Mais le monde qui se révèle à cette lumière-reflet du regard de "voyant" du poète a régulièrement le néant pour centre. De la plénitude qu'il ressent lorsqu'Aïda lui prend la main, Adalberto ne garde plus que de l'amertume devant l'irréductibilité de sa solitude.<sup>34</sup> Lorsqu'il tente à son tour de saisir la main de celle qu'il aime, son geste se brise.<sup>35</sup> On peut trouver significatif que la robe d'Aïda soit comparée à une coupe. La coupe rappelle d'une part la fleur vermeille qu'elle tourne vers la lune et sa propre main, en forme de fleur, d'autre part les coupes d'alcool mentionnées à diverses reprises au cours du roman: le verre d'eau-de-vie qu'Adalberto, enfant, boit tous les matins sur l'ordre de sa mère; les verres de cristal que Clarinda remplit de vin; le verre de rhum que Jeremias prépare "avec dévotion" (EP 98) pour Adalberto qui vient de tuer Aïda; et les coupes de l'illumination artistique du peintre Garcia. Ce rapprochement de l'Amour/Poésie et de la mort que l'on retrouve suggérée dans la description du ciel nocturne ("*A noite é limpada e fina como um grande cristal, abre-se pelo céu como uma flor de vidrilhos*". (EP 47) part de la conscience "ivre d'absence" de l'artiste contemporain et rappelle la Quête du Graal, Coupe ou Livre de la Sagesse suprême.

Des portes de verre, franchies dans l'obscurité de salles d'hôpital, ouvrent sur une scène centrale de rencontre avec l'absurde du néant. Il s'agit de l'agonie de Clarinda, incarnation de la pureté et de l'innocence - principes fondamentaux de l'Art. La scène, presque absolument statique, parodie par sa composition figurative deux représentations antithétiques traditionnelles de la vie du Christ et de la Vierge: la Nativité et la Pietà. Cet effet de superposition iconographique abolit en une certaine mesure la discursivité de l'expression verbale. Des signes sacrés marquent les personnages figés dans le silence: des croix, une auréole. Le silence apparaît comme le seul langage possible devant l'absurde.

*A face escura da mulher corta-se de rugas, como um destino esgotado, com cruzeiros por cima. [...] O ar enegrece à sua volta como auréola de uma velha condenação. Silêncio final vibrando subtilmente nas faces nuas dos muros [...] velávamos agora os dois, a mulher e eu, a presença intacta da morte.* (EP 164).

Le discours du narrateur se poursuit cependant, par une protestation contre l'évidence finale du néant, puis par une allusion à l'enfant qu'il a engendré avec Aïda/Alda dans le désir désespéré d'échapper à la finitude de son existence. L'enfant meurt au chapitre XXIX. Cette mort a été comme annoncée par un coup de revolver que l'enfant a tiré dans le vide - dans le silence intérieur du poète:

-----  
 (34) P. 63.  
 (35) P. 212.

*Contar tudo [...] como? O tiro foi a anúncio e eu ouvi-o no silêncio do meu corpo, do meu ser. Era um aviso que me crescia no sangue. Agora era só esperar. (EP 247-248).*

La chambre où dort l'enfant est située "au fond du corridor" (EP 141) de la maison du narrateur - au plus profond de lui-même. Elle présente ainsi une analogie avec la chambre du narrateur d'*Aurélia*<sup>36</sup> dont la folie, comme chez Adalberto, consiste en une conscience suraiguë de la solitude et de l'absurde de l'existence. Après le coup de feu et avant d'ouvrir la porte, Adalberto entend les pleurs de son fils et reconnaît à cela qu'il est vivant. Le coup de feu peut être entendu comme une image de l'inspiration, de l'impulsion initiale ou de la conception de "l'idée" qui, après gestation, donnera naissance à l'oeuvre d'art. "*La création poétique - c'est la création de l'attente.*", dit P. Valéry.<sup>37</sup> Et c'est bien en effet ce qui est décrit dans *Estrela Polar*.

*Agora era só esperar. A princípio não queria ouvir. Ideia má que se expulsa, que volta, se expulsa ainda, regressa de novo, se acomoda, enfim, e se pôe a viver conosco. Jaz imóvel, a noite cresce. Era uma noite de Verão, ampla, funda. E, no entanto, apesar de esperar tudo, foi tudo tão brusco! [...] Aida irrompe pela porta, louca, a boca encravada num grito [...] Cai sobre mim e só então grita, grita. (EP 248).*

La violence avec laquelle Aida fond sur Adalberto, puis ses cris, font penser à la "fureur poétique". La lente ascension d'Adalberto jusqu'à la chambre de l'enfant peut correspondre au processus de concentration intérieure et au cheminement difficile de l'écriture. Lorsqu'Adalberto arrive devant la porte ouverte - au terme de sa recherche artistique-, il découvre l'enfant mort dans son lit, la tête prise dans les barreaux: l'Idéal esthétique a traversé la barrière des mots pour s'incarner dans le livre, mais a été étranglé par eux. La réalité verbale est la dépouille de son essentialité. Par ailleurs, cette mort qui témoigne du caractère irréalisable de l'Idéal fait revivre celui-ci dans la perfection et l'éternité de l'Ineffable et du rêve. Si Adalberto se sent scindé en deux personnes par une muraille de glace et de feu lorsqu'il contemple le spectacle tragique qui s'offre à lui, c'est qu'il prend conscience du solipsisme fondamental de son être et de l'impossibilité de transposer celui-ci au langage de son oeuvre.

*Metera a cabeça entre as varas de ferro da cabeceira do leito, tombara de lado, tinha a língua de fora. [...] um vinco no pescoço tenro. [...] Sintome desdobrado e a outra pessoa de mim aterra-me. Há um muro de gelo a separá-las, há uma muralha de fogo. [...] Estou agora junto de mim, ao pé de mim. (EP 248-249).*

La vision de l'enfant étranglé est tout à fait comparable à la sensation qu'éprouve Adalberto devant l'irréductibilité de sa solitude.

-----  
(36) "Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, de l'autre par les domestiques de la maison." Nerval, Gérard de. *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 405.

(37) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 1113.

*[...] a solidão absoluta [...] o vazio total, só em instantes evanescentes, em ápices infinitos nos aparece como a flagrância de uma evidência-limite. [...] o ficar-se suspenso, estrangulado, de olhar oco, horrivelmente separado de tudo [...] (EP 182).*

Comme dans l'Apocalypse des Saintes Escritures où l'Agneau, de par son sacrifice, est déclaré digne de briser les sceaux du livre roulé et de révéler au Prophète la Parole divine, la parole poétique d'*Estrela Polar* met en scène sa propre Passion et son propre égorgement. Par cet acte, elle situe le domaine de sa divinité ou de son essentialité idéale non dans la réalité positive du Verbe, mais dans l'absolu de néant d'une Poésie "pure". Captive de l'absurde, la Parole du roman dévoile le silence comme seule Vérité.

*Porquê a morte como a estrela da perfeição? [...] Penso, sonho, projecto-me, raio ao excesso e á perfeição: a morte guarda o reino do meu sonho para que a vida o não use... [...] Quase bela, a morte. Todos os limites da beleza, do sonho, do impossível, toda a perfeição que está para lá de tudo o que foi perfeito - ali, imobilizado, no milagre de um ser, de um espírito anunciado [...] (EP 249).*

Cette conscience du solipsisme de l'être, de son incommunicabilité à l'Autre, est à l'origine du meurtre qu'Adalberto est accusé d'avoir commis contre Aida. Aida est devenue progressivement "opaque" au regard d'Adalberto qui en recherche la transcendance. Sa corporéité "trahit" en quelque sorte la vérité transcendante qu'elle "est", de même que le langage "trahit" l'être du poète qu'il transcrit fidèlement. C'est pour échapper à l'absurde de ce dilemme insoluble qu'Adalberto "touche" finalement la gorge d'Aida: sous ses doigts, la Poésie se fait langage et meurt instantanément, pétrifiée (Aida meurt par arrêt du cœur<sup>38</sup>).

*[...] eu acreditava na sua palavra, eu acreditava que ela me não atraí-çoara. Mas houve um instante em que admiti que se eu acreditava, é porque queria que tudo se tivesse passado assim, era portanto porque de facto se não tinha passado assim. [...] E foi então que o gesto me saltou como quem liquida uma discussão. [...] mal lhe toquei - sei-o, juro-o. [...] E a tua língua... E estavas morta. (EP 262-263).*

Par la néantisation de la réalité corporelle, l'Idéal ressuscite dans le rêve, devient l'Autre parfait, éternellement possédable et possédant.

La veillée funèbre de l'enfant d'Adalberto et d'Aida offre les mêmes traits de composition que celle de l'agonie de Clarinda. Les personnages silencieux et immobiles de chaque côté du lit correspondent à ceux du tableau traditionnel de la Nativité. Mais le signe en est inversé: à la clarté de l'Etoile s'est substituée l'obscurité de la nuit. Les deux scènes mortuaires sont ainsi disposées comme les panneaux latéraux d'un triptyque dont la partie centrale représente la gloire de la Vierge et l'Enfant: comme la Vierge chrétienne, Mère de Dieu, le poète tient son fils dans le creux

-----  
(38) P. 216.

de sa main pour le présenter à l'univers. Mais "l'Univers" (EP 228) n'est ici que le monde intérieur du narrateur: celui-ci se contemple dans son oeuvre, scrute ce "Double" de soi-même auquel il a transmis, à travers et malgré le mur du langage, le mystère de son être, pour découvrir en lui le Sens de son existence. Cependant, son regard se réfléchit à l'infini dans l'interrogation que lui renvoie son image: l'enfant a pour nom celui de son père - "Adalberto"<sup>39</sup>...

*Um deus nasceu da minha carne, eu o fiz. Agora aterro-me à força excessiva que irrompe dele e me queima de fulgor. Assassino, triunfador, escarvo de miséria, esperança dos homens, imagem da sua degradação - interrogo-me naquele misterioso olhar. (EP 228-229)*

Ces tableaux symboliques semblent donc exprimer l'incapacité du langage à abolir le solipsisme de l'être. Aux divers seuils de son cheminement labyrinthique vers la réalité "authentique", l'écriture découvre sa structure tautologique et le seul Absolu de sa réalité.

## LES MESSAGES D'ESTRELA POLAR

Au cours de la précédente analyse, nous avons vu que le roman met en scène diverses "Paroles". Nous distinguerons celle, pétrifiée par le Temps, du christianisme; celle de l'idéologie politique, mutilée ou vidée de sens; celle du désir de communion, manifeste dans la fraternité, l'érotisme et la tendresse, de structures analogues à celle de l'Art. La Parole de l'Art, prisonnière de l'absurde, oscille entre la plénitude de la création et la conscience de sa non-Valueur; enfin, nous citerons la Voix de l'Harmonie cosmique, chant sans visage comme les cris des sentinelles, mais opposé à eux par la liberté de l'être qu'il proclame.

La Parole du christianisme est d'abord caractérisée par le lieu de sa proclamation: la vieille Cathédrale, dominée par la tour moderne de la Place de silence "oscille en ombre" (EP 58) comme une ruine. Sa silhouette est fantomatique au clair de lune. A côté, un cavalier de pierre tend à la ville déserte le message d'un livre roulé que personne n'est plus intéressé à connaître. Dans ce cavalier, le lecteur peut reconnaître une représentation du Christ victorieux de l'Apocalypse, le "Verbe de Dieu"<sup>40</sup>, pétrifié. Parallèlement, la statue peut problématiser la réception du Message poétique lui-même. En effet, Adalberto se juxtapose ou se contrepèse réflexivement au messenger muet, soit en s'asseyant près de lui pour contempler la terrasse de son septième étage, soit, inversement, en la regardant du haut de sa terrasse. La vérité qu'il tente de verbaliser et de transmettre est celle de la divinité de l'Homme et du mystère sacré qui l'habite: "[...] a divindade está no homem e não num código." (EP 156). Mais les mots l'emprisonnent comme dans une gangue de pierre. "[...] isto é uma pedra, isto é un livro. [...] é isto a vida? um monte de pedras; [...] Onde existimos nós?" (EP 217).

Le Sr. Sousa représente la voix aphone de l'Idéologie. Les sons qu'il profère à travers un appareil ressemblent à des coassements sans rien d'humain. Le

-----

(39) P. 244.

(40) La Sainte Bible, Apoc. 19, 11-16.

président du parti réactionnaire auquel il appartient utilise le même appareil, tant pour prononcer son discours que pour exprimer son mépris de la foule qui l'acclame. L'inhumanité de la Parole idéologique est concrétisée de façon la plus flagrante par le refus de ses représentants d'aider à sauver Clarinda. Partout, des portes closes et des visages de haine s'opposent à la requête d'Adalberto. La Parole du parti adverse, tout aussi pétrifiée dans des slogans, se montre également incapable de promouvoir la justice et la liberté qu'elle prétend défendre. Le médecin Emílio, qui met ces idéals en pratique en dehors du strict cadre de leur codification, se fait huer.<sup>41</sup>

Le vide commun des idéologies concurrentes est illustré par la configuration symbolique des chemins qu'elles parcourent. Les regards du poète et de la lune illuminent de conscience lucide et de mort la marche des deux groupes: l'un remonte la Rue de la Source, l'autre descend la Rue du Commerce située en prolongement. Tous deux débouchent au même instant sur la Place du silence et vont tenir leur session au même premier étage de la tour d'Adalberto, dans une salle blanche et nue "comme une règle" (EP 152) qui reflète le néant du Verbe fait convention.

La Parole de l'Amour (fraternité, érotisme, tendresse, Art) se manifeste davantage dans les actes et la compréhension mutuelle des personnages que dans les mots qu'ils échangent. Le narrateur-poète et libraire Adalberto, son ami orphelin Emílio, le peintre alcoolique Garcia et Jeremias sont des "frères" luttant chacun à sa manière contre la solitude. Emílio la nie purement et simplement en faisant de sa vie un acte de solidarité. Présenté comme l'incarnation de l'Idéal humanitaire, il agit en "juste" (EP 264) sans pouvoir justifier son Absolu: "*A solidão vence-se com os outros, concretamente, inequivocamente [...] a solidão não existe, é uma invenção gratuita, é uma coisa abstracta. O que há é o "grupo."*" (EP 159-161). Il correspond en cela à l'Idéal néo-réaliste que défend Vergílio Ferreira au début de sa carrière d'écrivain.

Adalberto ressemble à Emílio en ce sens qu'il ne sait pas non plus justifier sa tendresse envers Clarinda. Lorsqu'il entreprend de la sauver, il obéit à une impulsion instinctive plus forte que toutes les raisons. Garcia, de son côté, se vante d'être assez fort pour accepter sa solitude existentielle en toute lucidité et reproche à Adalberto sa lâcheté: "*- Tens medo de viajar sozinho. [...] que é realmente a amada para ti sendo uma mamã? Não tenho medo de nada, eu!"*" (EP 101). Mais la disparition d'Irene démasque l'illusion encore préservée à l'intérieur de cette conscience-savoir et l'oblige à se confronter à l'expérience véritable du solipsisme. Sa réaction ne diffère guère alors de celle d'Adalberto. Malgré la honte qu'il en éprouve, Garcia ne cesse de chercher Irene. La création artistique qui lui donnait auparavant le sentiment d'une plénitude devient un acte désespéré de survie. Quant à Jeremias, il avoue, comme Adalberto, souffrir de sa solitude. Il tente de s'en libérer en s'appropriant l'Autre par la violence. L'absurde de son acte est la cause même de sa répétition. Seule la mort de Rosa ouvre la porte à la transcendance qu'il désire atteindre et lui permet de communiquer avec elle dans l'Absolu.<sup>42</sup>

Dans *Estrela Polar*, l'Amour apparaît donc marqué des signes du sacrifice, de la solitude ou de la mort. Garcia en donne une définition désabusée d'intellectuel

-----  
(41) P. 154-155.

(42) P. 264.

lucide tout en cherchant à tromper son savoir: *"Amamos sem metafísica. [...] Havia uma muralha entre ambos [...] o amor, no instante exacto [...] que era senão uma cegueira de pedra, a totalização na morte"* (EP 118-119); *"Quando a gente se amava, [...] era esse o momento da máxima incomunicabilidade."* (EP 168). Aida, au contraire, croit à l'Amour comme au pouvoir de connaissance intuitive de l'âme et concrétise son rêve par des actes. En ce sens, elle est personnage-anaphore d'Emílio qui, contrairement à Adalberto, "voit" la transcendance de l'Autre. *"Sabes tu que Emílio me conhece?" Porque te iludes tu? [...] A verdade é amor, disseste tu uma vez. Mas então amar é reconhecer."* (EP 242), dit Aida à Adalberto. Ces deux conceptions présentées par le roman comme les deux faces également vraies d'une Vérité transcendante impénétrable valent tant sur le plan existentiel que sur le plan de la problématique du langage.

Le Message de l'Art, qui est celui du roman lui-même, est transmis par la peinture de Garcia. C'est un Message de silence, non seulement parce que l'image se substitue à l'expression verbale, mais aussi par le néant que cette création proclame comme Absolu totalisateur. Le tableau que Garcia est en train de peindre résume son discours labyrinthique sur l'Amour - un discours explicité par une gesticulation mystérieuse sans rapport apparent avec les mots. La force d'expression de son tableau réside tout entière dans son pouvoir suggestif. Le fond gris évoquant le sable d'une plage fait penser au vide, à la stérilité, au naufrage et à la mort. Sur cette étendue neutre se détachent la ligne bleue de l'horizon -rêve d'un Idéal éternellement inaccessible- et deux teintes jaunes-roses en éventail de chaque côté de la toile - symbole des âmes séparées, condamnées à s'appeler l'une l'autre sans pouvoir jamais se rejoindre. Leur réflexion mutuelle que Garcia compare au "bref dialogue de deux violons" (EP 115) peut être considérée comme une mise-en-abyme du regard interrogateur qu'Adalberto projette sur son oeuvre. La conception nihiliste de l'Amour exprimée par cette peinture ressemble assez à celle de Nerval dans *Sylvie*:

*Era un plaino cinzento, talvez areia do mar, uma fina linha azul na horizontal. E aos dois lados, em oposição, leques amarelos (ou rosados) sugerindo-me reflexos de água. (EP 115)*

*Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques!*<sup>43</sup>

La largeur inhabituelle de la toile empêche d'en saisir synthétiquement la totalité. Elle contraint le regard à cheminer du "début" à la "fin" dans un mouvement de perpétuel va-et-vient semblable à l'étrange d'Adalberto entre Aida et son "Double" Aida dans la ville-prison de Penalva. La fermeture sur soi de l'image, provoquée par la symétrie de ses éléments, coïncide avec la structure circulaire du roman. Par ailleurs, la ligne d'horizon creuse à l'infini la profondeur du vide et du Temps qui sépare le voyageur/spectateur de l'Idéal. De quelque côté qu'il se porte, le regard ne rencontre rien qui puisse le fixer. On pense à "l'Azur" de Mallarmé. P. Valéry, lui aussi, situe

.....  
 (43) "Les filles du feu". Id. P. P. 242.



"à l'horizon toujours, la poésie pure... Là le péril; là, précisément notre perte; et là même, le but."<sup>44</sup>

La Poésie s'épanouit donc au sein de cette négativité. Le rire sans joie de Garcia, sa calvicie et sa face cadavérique font de lui un personnage-anaphore de D. Aura, morte noyée dans la mer du Temps. Mais il tient une "fleur" dans ses "mains pourries" (EP 204) et peint la Beauté en dépit de la dégradation de toutes les Valeurs. Ses dents, symbole d'élan vital, "explosent" (EP 101) encore hors de sa bouche, "en désordre" (EP 99), "de travers" (EP 100), "tordues" (EP 169), "laidies [et] entortillées" (EP 204). Elles caricaturent celles d'Adalberto, avides de saisir la divinité d'Aida. Garcia ne rencontre plus l'illumination intérieure que dans le "paradis artificiel" de l'alcool. Il n'a que sarcasmes pour tout ce qui n'est pas la vérité profonde de son rêve. Son mépris pour l'inauthenticité de la réalité sensible est identique à celui d'Adalberto: "*A verdade maior é a do que não existe.*" (EP 205); "[...] *a realidade é um monturo.*" (EP 48). Cette attitude a pour conséquence l'affirmation de l'Absolu dans la négation du réel. Garcia lit la pensée secrète d'Adalberto et formule la nécessité de tuer Aida en tant qu'"incarnation" de la Poésie<sup>45</sup>. Adalberto doit détruire la corporéité du Verbe pour en libérer la transcendance, l'Être pur dont l'expression authentique est le silence. Pour affirmer l'Idéal, il lui en faut nier toutes les formes. "*Não deixamos que o mundo nasça, porque não deixamos que o mundo morra.*" (EP 254), dit Garcia. Adalberto se refuse d'abord à commettre ce meurtre. Mais son besoin inné d'exprimer l'Absolu ineffable qui l'habite pour le communiquer à l'Autre l'oblige à cet acte absurde. Comme Garcia qui fait et défait ses tableaux sans pouvoir les terminer, il relate interminablement son histoire, conscient de l'impossibilité de dire l'essentiel et d'échapper à son solipsisme.

*Havia o gesto de criar, o acto puro de fazer, o acesso á iluminação: que importava o mais? O impossível da sua arte estava no ser artista por sê-lo, na necessidade do diálogo e no desejo de o anular, no cifrar-se rigorosamente a um acto solitário e na certeza de que esse acto visava outrem. Assim fazia e desfazia, falava e estava mudo. (EP 253-254)*

*E contei tudo outra vez desde o princípio. Havia decerto uma falhu na minha história e o juiz queria entender - e deixou-me contar outra vez. Eu dizia:*

*- O homem está só. Mas como há-de ele estar só? Isto é um absurdo e a vida não pode ser absurda. Toda a minha história começa aqui. (EP 216-217).*

Le nihilisme auquel conduit cette quête de positivité absolue a déjà été observé par Valéry. Selon ce poète, "l'Infini" mental s'oppose à la fixation de l'esprit dans quelque forme que ce soit et pousse indéfiniment à dépasser les limites atteintes. Le Moi construit ainsi son existence par sa propre destruction.

(44) "Avant-Propos à la connaissance de la déesse". In: *Oeuvres*. Mayenne. 1986. Vol. I. P. 1275.

(45) P. 254.

*En somme - Je cherchais à me posséder - Et voilà mon mythe - -à me posséder... pour me détruire -je veux dire pour être une fois pour toutes-<sup>46</sup> L'instinct de dévorer, d'épuiser, de résumer, d'exprimer une fois pour toutes, d'en finir, de digérer définitivement les choses, le temps, [...] de chercher par là autre chose que les choses, c'est là l'instinct extravagant et mystérieux de l'esprit [...] Nihilisme laborieux, qui ne juge avoir bien détruit que ce qu'il a pénétré -mais qui ne peut bien comprendre que dans la mesure où il a su construire- Nihilisme bizarrement constructeur... Il s'agit de refuser ce que l'on peut (faire) mais ce pouvoir doit d'abord être acquis et vérifié.<sup>47</sup>*

Finalment, Adalberto tue Aida. La réponse apparemment cynique de Garcia à la nouvelle du meurtre: "*Mataste-a, hem? Sempre te decidiste. Então olha-me este quadro.*" (EP 99) ne fait que saluer la libération de l'Idéal de sa gangue de pierre, l'affranchissement de l'existence devenue pure essence, ou du texte devenu image, pur langage poétique, non trahi par les supports matériels de la parole. L'harmonie de silence que Garcia montre victorieusement dans son tableau fonctionne comme une mise-en-abyme du roman "infaisable" que rêve d'écrire le narrateur d'*Estrela Polar*.

Le chant d'Irene est isomorphe de la composition picturale de Garcia, d'ailleurs décrite par lui en termes musicaux<sup>48</sup>. Associé aux leitmotifs du silence et de la solitude, il transmet le Message de la pureté originelle de la vie qu'Adalberto reconnaît présente dans son acte poétique. "*Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra. Um instante esqueço que o milagre o crio eu nesta carne perecível.*" (EP 93). Même après avoir disparu, Irene continue à vivre dans sa mémoire et dans celle de Garcia. Présence faite d'absence, appel vers une Perfection supra-terrestre, étoile polaire dans un monde orphelin de ses dieux, la voix d'Irene résonne en écho dans leur silence intérieur, et donne ainsi encore un Sens à leur existence: "*Irene reagrupava-se ao teu destino, ao teu sonho: olhar de pedra, só a sua voz era ela, auréola do silêncio e da morte.*" (EP 204).

Cette voix d'harmonie naturelle s'oppose aux cris des sentinelles qui se relaient autour de la prison d'Adalberto: "*Pela noite, as sentinelas, de guarita em guarita, lançam um cerco farpado - "sentinela alerta", "alerta está", "passe palavra" - unem um cerco de olhos fitos, iluminam na sombra a evidência da minha reclusão.*" (EP 21). Ces cris identifiés à des regards présentent le réseau invisible des conventions sociales qui, intériorisées par le poète narrateur qui ignore leur "mot de passe", isolent son être derrière le mur infranchissable de leurs interdits. Mais la Lune qui surgit "sur l'esplanade du ciel" (EP 236) comme la grande sentinelle de la nuit du monde "sacre" (EP 236) du signe de la mort tout ce que touche son regard. Les sentinelles ont une fonction analogue à celle du policier muet qui condamne Adalberto du regard. Comme celui-ci et comme le cavalier de pierre, il

(46) Cahiers. Id. P. 183.

(47) Id. P. 1042.

(48) P. 115-116.

attend, immobile à un carrefour de rues désertes, que quelqu'un le regarde et, recevant son message de signes, donne un sens à sa présence. Il règne en dieu sur un univers d'absence. Sa sentence est formulée par le juge qui condamne Adalberto à la réclusion. Ce personnage peut être considéré comme un représentant de l'ordre social intériorisé par le narrateur. Il "exile" le poète qui se soustrait aux normes de la communication et aux conventions littéraires. Mais il peut également représenter le dieu intérieur de l'artiste, l'exigence esthétique. Dans ce cas, le crime d'Adalberto est lié à la finitude insurmontable de sa condition humaine et à son incapacité de créer la Perfection dans le cadre de la vie réelle. Adalberto devient son propre juge et s'accuse d'avoir tué la Poésie en l'incarnant dans le langage.

Le roman *Estrela Polar* montre donc que le message "positif" de la divinité humaine qu'Alberto tente de transmettre à l'Autre dans *Aparição* est en même temps un message "négatif": l'Être, la transcendance du Moi, première et ultime vérité de la Parole poétique, ne peut être atteint que dans "l'au-delà" du langage. La poésie pure, l'Absolu de perfection que l'artiste cherche à saisir, n'existent que dans l'univers d'une réalité absente ou néantisée. Pour exprimer la transcendance du Beau, le poète en doit nier toutes les incarnations; créer en annulant l'oeuvre. Cette conception poétique explique que les plans du discours et du récit ne soient plus placés face à face comme dans *Aparição*, mais fondus l'un dans l'autre. Le langage qui résulte de cette synthèse entre le "dire" et le "non-dire", l'écriture, est l'expression "absolue" de la voix poétique. Dans *Estrela Polar*, l'éloquence muette de l'image-symbole se substitue encore davantage que dans le roman précédent à l'expression "dénotative" de l'énoncé verbal. Le processus de création poétique mis en scène par le roman est présenté comme un chemin d'initiation au mystère sacré de l'Amour (ou de la Vie) et de la mort. Le Moi, dans sa projection vers l'Infini du Beau et du Vrai -son "Double" essentiel- se heurte à la finitude irréductible de sa condition humaine. L'absurde de cette problématique est visualisé par une atmosphère fantastique et par l'imbrication des éléments d'ombre et de clarté. La blancheur, la lumière et la transparence sont des leitmotifs qui s'opposent à la couleur noire, à la nuit et à l'opacité. Le labyrinthe et la prison, reproduits à différents niveaux structurels du texte, configurent la démarche spirituelle du Moi qui tente d'échapper à son solipsisme. La parodie de tableaux religieux antithétiques transpose la vérité de la Parole sacrée chrétienne au domaine poétique et met leur mort commune en évidence. L'univers et Dieu sont désormais réduits au Moi. Tandis que la Parole idéologique propage la désunion et l'inhumanité, l'Art, comme l'instinct de solidarité, garde le rêve de l'Harmonie et de l'union. La triple mise-en-abyme du roman par une peinture, l'écho d'un chant et une lettre scellée transforment le texte en pure image et pure voix de silence. L'évocation répétée du poème de Valéry sur l'Être et le non-Être de la création poétique ne livre pas seulement une clé de lecture. Elle rapproche aussi le roman de ce modèle littéraire de Poésie pure.

# A questão da linguagem nos romances de Vergílio Ferreira

Maria Joaquina Nobre Júlio





Na grande corrente da literatura contemporânea que tem a linguagem como referente e/ou a põe em questão, para desse questionamento tirar as últimas consequências, seria de estranhar que não entrasse Vergílio Ferreira. Como escritor permanente e profundamente atento a toda a problemática do homem, e sendo como é a crise da linguagem, uma das mais trágicas do nosso tempo, ao mesmo tempo causa e sintoma da morte de homem como sujeito, a questão da linguagem não podia deixar de se pôr nos seus romances. E ela de facto está lá, e está lá nas duas vertentes em que se põe: na vertente da destruição da linguagem, e na vertente da sua recuperação, digamos assim, da busca de uma palavra que diga tudo, e ao homem, ao narrador-protagonista que empreende essa busca, o diga todo..

A análise que me proponho fazer da questão de linguagem nos romances de Vergílio Ferreira compreenderá três momentos: 1. Destruição da linguagem; 2. Reflexão interrogativa (e admirada) sobre a linguagem; 3. Busca da palavra essencial.

## 1. DESTRUIÇÃO DA LINGUAGEM

A linguagem como objeto de reflexão, a sua tematização e, no caso extremo, a sua destruição, encontram-se de forma bastante eloquente em alguns romances de Vergílio Ferreira, constituindo mesmo a *palavra*, tema central em *Para Sempre*.

Vejamos alguns momentos dos, quanto a mim, mais significativos, dessa tematização, na perspectiva da destruição da linguagem.

No seu conteúdo fónico-semântico, a linguagem é sujeita a um processo de destruição em *Aparição*, numa experiência que nos é relatada em segunda instância pelo narrador-protagonista, que por sua vez a recebeu de um seu aluno do Liceu de Évora, o Carolino. A experiência, incipiente, e com o seu quê de ingénuo, é a seguinte:

-Bem... Não sei como explicar. É assim: mastigar as palavras.

-Mastigar as palavras?

-Bem... É assim a gente diz, por exemplo, pedra, madeira, estrelas

ou qualquer coisa assim. E repete: pedra, pedra, pedra. Muitas vezes. E depois pedra já não quer dizer nada".<sup>1</sup>

Em *Nítido Nulo*, a destruição da linguagem toma a forma de um divertimento infantil, em que o sujeito se comprazia num jogo que, alterando o sistema linguístico, alterava também logo toda a realidade:

"- (...) Quando era criança é que brincava às palavras. Falar em pp, por exemplo. Dizer "o-po, mar-par" em vez de "o mar".<sup>2</sup>

"Dizia, suponhamos"

-Dias bons

em vez de "bons dias". E era logo outra coisa, sendo todavia a mesma, eu sentia-me numa terra estrangeira"<sup>3</sup>

Outro aspecto de destruição da linguagem consiste na desmontagem de discursos. Nos romances de Vergílio Ferreira há muitos discursos, de várias naturezas. Há-os, por exemplo, em *Estrela Polar*, em *Nítido Nulo*, em *Rápida, a Sombre*, em *Signo Sinal*, em *Para Sempre*; há-os sobre política, religião, educação, etc., e sempre eles são objecto de uma desmontagem sintáctico-semântica, de que resulta o seu esvaziamento de qualquer sentido. A oratória resulta assim ridicularizada e a sua inutilidade manifesta.

Em *Nítido Nulo*, nos discursos do chefe, é a diacronia que é posta em causa, quando aquele é levado a discursar numa linguagem arcaica, num processo de recuo no tempo que parece não deixar dúvidas quanto à sua intenção: do anacronismo da linguagem em que se exprime, facilmente se passa à desmitificação do chefe e se põe em causa a sua autoridade, o que, no contexto do romance e de toda a obra vergiliana, não deixa de ter profundas implicações teológicas. Em nome de autonomia do homem e da sua grandeza, recusa-se tudo quanto possa limitá-la: os chefes políticos, os mitos criados pelo homem para se proteger dos seus terrores, Deus.

*Para Sempre* merece, em relação à questão da linguagem, uma referência especial, na medida em que neste romance a palavra é, como já dissemos, tema central. Esta afirmação é, aliás, corroborada pelo próprio escritor que, em *Conta-Corrente 4* nos diz:

"O meu romance *Para Sempre* tem como tema fundamental o problema da 'palavra'."<sup>4</sup>

Aposentado de Director da Biblioteca Geral, portanto no fim de uma vida de

(1) *Aparição*, 1959, p.72, 116.

(2) *Nítido Nulo*, 1971, p.55.(3) *id.*, p.57.

(3)*id.*, p. 57.

(4) *Conta-Corrente 4*, 1986, p.365.

contacto, não só exterior com os instrumentos de muitos saberes, o protagonista denuncia o que ele depreciativamente chama de “barulheira infernal”, de “falatório ensurdecedor”, de “infernal feira de palavras” em que se transformou o mundo moderno. É, por um lado, a inflação da palavra que aqui se denuncia, e por outro, com a lição de linguística, a máxima expressão da sua vacuidade, quando, deixando em aberto a hipótese de haver uma palavra fundamental que, raiando o silêncio primordial, exprima o homem, o professor afirma, no entanto, a língua como “uma rede fechada sobre si”<sup>5</sup> e os problemas da política, da filosofia, de religião, numa palavra, do homem, como “uma rede formal de ilusão e de vazio”<sup>6</sup>.

Parece poder afirmar-se, assim, que o pensamento romanesco de Vergílio Ferreira se vinha de há muito orientando para esta conclusão, que, no entanto, veremos mais adiante, não faz assumir às suas personagens. Tendo vindo problematizando a linguagem em breves experiências de destruição da mesma, aos vários níveis da sua constituição, em *Para Sempre* é a linguagem como um todo que é submetida a um processo de crítica, de que resulta, por um lado, o seu inflacionamento, e por outro, a sua negação como sistema simbólico e meio de comunicação entre os homens.

No último romance publicado, *Até ao fim*, são dois os passos em que encontro a questão da linguagem no sentido da sua destruição. O primeiro é a propósito das aulas de Religião e Moral que o filho deve ou não seguir. O narrador tem a seguinte releção sobre o esvaziamento que não deixa de ser inquietante precisamente porque redutor:

*“Curioso, já quase nada quer dizer nada. Crença/descrença, monárquico/republicano, direita/esquerda, homossexual/heterossexual, honestidade/desonestidade, judeu/não judeu, luco/comjuízo e assim”*<sup>7</sup>.

O segundo passo encontra-se no contexto da progressão de Miguel, o filho no caminho da marginalidade:

*“Foi quando o seu vocabulário começou a desnaturar-se de termos estranhos ao meu ouvido regulamentar. Ouvia-o ao telefone, às vezes mesmo com amigos que trazia para casa. Dizia “ganza”, ou “speed”, ou “drunfo”, ou “snifar”. Mas havia um vocábulo mais frequente e esse eu conhecia-o. “Comunitário”, “comunidade” - que é que queres dizer?”*<sup>8</sup>.

A pergunta tem inteira razão de ser: assiste-se aqui a um desvirtuamento da linguagem. Mesmo os termos mais significativos e mais comuns perdem a sua significação tradicional para adquirirem conotações esotéricas só acessíveis aos membros da seita. Mais inquietante ainda do que no passo anterior, esta nova linguagem vem carregada de um significado ambíguo e, à luz do desfecho que a acção irá ter, a morte do filho, profundamente trágico.

-----  
(5) *Para Sempre*, 1983, p.193.

(6) *id.*, p. 196.

(7) *Até ao fim*, 1987, p.177.

(8) *id.*, p.229.



Concluiremos esta análise da destruição da linguagem nos romances de Vergílio Ferreira com um exemplo extremamente significativo. Trata-se da figura da Muda em *Signo Sinal*. Aos discursos estéreis dos revolucionários, às conversas banais, por vezes obscenas dos habitantes da aldeia, o narrador contrapõe a Muda com a sua linguagem de monossílabos, cuja função é a de desmascarar a esterilidade desses discursos, de, já aqui, denunciar uma certa inflação da linguagem:

“-UUaap. Ma...pe...tutu... U...u Ap...Pô...pô”<sup>9</sup>

Com a Muda (sempre referida em maiúscula, o que lhe aumenta o valor simbólico) não temos o silêncio, como um valor positivo, mas uma linguagem pré ou inumana, próxima da animalidade que, contraposta à linguagem dos outros, lhe faz ressaltar o absurdo.

Não deixa de ser curioso verificar como, alguns anos antes de Michel Foucault anunciar a morte do homem, uma personagem de Vergílio Ferreira, precisamente o narrador de *Aparição*, relaciona a destruição da linguagem com a morte, não só nem principalmente física, levando o Carolino a matar Sofia, mas metafísica, na medida em que o Carolino sente em si o poder de criar e matar, ou de criar matando, em substituição dos deuses mortos, o que leva o narrador a olhá-lo “feroz e aterrado”.<sup>10</sup>

As personagens de Vergílio Ferreira que, como estamos a ver, procedem elas, ou fazem proceder a outros, à destruição da linguagem, assumem, em relação a este processo, um distanciamento, uma atitude analítica, para o denunciarem e criticarem. Assim, quando o narrador de *Aparição* diz que olhou Carolino “feroz e aterrado”, ou quando faz a sua autojustificação dizendo que, enquanto seu professor, não quis ensinar-lhe a morte mas a vida, o que temos aí senão a condenação desse atitude anti-humana que traz em si germes de morte? A sua reacção à experiência do Carolino é a prova de que para ele o que está em causa é precisamente o homem, de que, recusando-lhe a linguagem como expressão do seu ser homem, se corre o risco de esvaziá-lo dos seus valores, de reduzi-lo a um fantasma, e, consequentemente, de matá-lo.

A mesma consequência se tira de lição de linguística em *Para Sempre*: considerando tudo, filosofia, política, religião, mesmo as vulgares relações humanas “uma rede formal de ilusão e de vazio”, procede-se à morte dos valores, e, na sequência da morte dos valores em favor da estrutura, do sistema, não estamos muito longe da morte do homem como sujeito pensante e falante.

Mas a essa consequência, o herói vergiliano não adere, como verificamos também em *Nítido Nulo*, quando o protagonista diz, referindo uma conversa com o filho:

“-de que estava eu falando? Ah, de máquinas, de motores, o motor sou eu. E esta verdade simples é tão terrível, tão alucinante. E por isso que há já quem a conteste. Porque de tal modo nos habituámos a contestar

-----  
(9) *Signo Sinal*, 1979, p.73.

(10) *Aparição*, p.177.

*tudo, que há já quem conteste existir o contestador. E a opinião do meu filho"*

e conclui, no registo da ironia:

*"Porque eu ainda nao cheguei a essa sabedoria" <sup>11</sup>.*

Neste último romance, a conotação metafísica da problematização da linguagem é muito forte: em forma de interrogação, que é a forma constante de o herói vergiliano exprimir o seu espanto e o seu alarme perante o mistério do mundo e do homem, o protagonista mostra como a questão da linguagem passa, não pela morte de sujeito, mas pelo silêncio:

*"Porque dizer esta coisa simples "eu etou aqui", se somos lúcidos não a podemos dizer. Porque aqui é onde? "Aqui" é uma cadeira, na cadeira, numa certa hora do dia e do ano, pois é o "eu" deste instante que está lá - mas "eu" quem? (...)*

*É tudo tão difícil. Falar é tao difícil. Mesmo o falar" <sup>12</sup>.*

Perante interrogações tão fundamentais como a da identidade, a conclusão que parece podermos tirar dos romances de Vergílio Ferreira é que não é nem a inflação da palavra, nem a sua destruição, que pacificam no homem a sede de saber, mas uma ascese feita de respeito pela palavra e de silêncio, não o silêncio do vazio e da morte, mas o silêncio fecundo de que a palavra saia dignificada e o homem liberto de todos os excessos que se formam acumulando no seu discurso em séculos de uso e abuso da palavra.

## 2. UMA REFLEXÃO SOBRE A LINGUAGEM

Um segundo aspecto que a questão da linguagem reveste nos romances de Vergílio Ferreira, depois da sua destruição, que vimos no parágrafo anterior e a ela ligado, é uma reflexão sobre a mesma linguagem. Se o fenómeno da destruição de linguagem reveste, como também vimos, não a forma negativa de uma adesão, mas a forma positiva da crítica, em nome do homem como valor supremo, a reflexão sobre a linguagem segue na mesma linha de pensamento.

Convém desde já acentuar que esta não ocupa nos romances, obviamente, o mesmo espaço que ocupa noutros escritos do autor, nos ensaios e no diário, textos por vocação mais inclinados à elucidação teórica dos problemas. Tratando-se de romances, ela entra como um tópico ao lado de outros, constituindo com todos eles

-----  
(11) *Nítido Nulo*, p.140.(12) id. p. 58.

(12) id. p. 58. .

a tessitura do romance, numa perspectiva mais vivencial e numa coerência textual e diegética que não pode deixar de se assinalar.

Mas se a reflexão sobre a linguagem não ocupa nos romances um espaço muito vasto, ela está presente de forma suficientemente eloquente para merecer uma análise.

Que a linguagem está fundamentalmente ligada ao mundo e ao homem, exprime-o bem o herói de *Alegria Breve* que, sobrevivente do mundo velho e colocado no limiar do novo, sabe ter de inventar uma nova linguagem para esse mundo novo a recriar,<sup>13</sup> pois:

*"Terá o pão já outro nome que eu não sei? Como se dirá agora "pão"?"*<sup>14</sup>

e se interroga sobre a sua capacidade:

*"aprenderei outra linguagem? não há palavras ainda para inventar o mundo novo"*<sup>15</sup>.

A palavra aparece aqui com a função própria de nomear a realidade, e nomeando-a, de certo modo de criá-la. Como víamos no parágrafo anterior, em *Nítido Nulo*, alterar o sistema linguístico, procedendo a uma simples troca de palavras, era já outra coisa. A linguagem condiciona, assim, a visão do mundo.

A reflexão sobre a linguagem e a palavra tem, no discurso dos heróis de Vergílio Ferreira, a forma interrogativa e exclamativa, no registo da admiração:

*"Que é uma palavra? que é a fala?"*<sup>16</sup>

*"pequeno núcleo de sons - que é que está lá dentro? como é possível que esteja?"*<sup>17</sup>.

Perante o mistério do significado:

*"A palavra é um mistério"*<sup>18</sup>

*"Uma voz fala inaudível - (...) que é que diz?"*<sup>19</sup>

como perante o conteúdo fónico, onomatopaico, do significante:

*"Fâmbrã, timbre, limite - que inverosímeis palavras? que finas titilações? tinidos da memória"*<sup>20</sup>

(13) *Alegria Breve*, 1965, p.165.

(14) *id.*, p. 84.

(15) *id.*, p.273.

(16) *id.*, p.84; *Para Sempre*, p. 264.

(17) *Nítido Nulo*, p.17.

(18) *Alegria Breve*, p.80.

(19) *Nítido Nulo*, p. 141

(20) *Alegria Breve*, p.39.

as personagens vergilianas ficam estupefactas.

Esta reflexão filosófico-poética sobre a linguagem, que Vergílio Ferreira atribui, nos romances, aos seus heróis, e que ganha, noustros textos, mais vastas dimensões, enriquece-se aí de conotações teológicas (sob o signo negativo da morte de Deus, evidentemente). É o que vemos no já citado passo de *Conta-Corrente 4*, onde os nomes são, como no Crátilo, dom de Deus, que assim caucionava a concordância dos nomes com a realidade das coisas que criara: o “ao princípio era o Verbo” é visto como o fundamento dessa garantia de que os nomes eram adequados às coisas. Como para George Steiner (“The Apostle tells us that in beginning was the World. He gives us no assurance as to the end”, *Language and Silence*, 1985, p.30), o “ao princípio era o Verbo”, afirmação de carácter puramente metafísico, aparece ligado à crise da linguagem, consequência da morte do Deus da metafísica. Morto Deus, quem pode dar aquela garantia? Daí, conclui, o “desarroi do nosso tempo” (sublinhado no texto) <sup>21</sup>

Vergílio Ferreira detém-se na constatação desse *désarroi*: o seu antiteísmo, aliás menos axiomático nos últimos escritos, nunca o conduziu ao anti-humanismo. Pelo contrário: a este, Vergílio Ferreira denuncia-o e condena-o, repito, em nome e por amor do homem. Humanista, Vergílio Ferreira é o, assim, em toda a acepção do termo, como mostra ainda num texto que lhe peço licença para citar. Trata-se de uma carta que escreveu a um grupo de alunos de um liceu de Lisboa, em resposta a um exercício escolar sobre a *Carta ao futuro*. Diz ele:

*“Sensibilizou-me particularmente que (nome da aluna) admitisse que daqui a uns séculos se perdesse o significado de valores como os de “amigo”, de “diálogo” e “prazer de comunicação”. Mas de vós todos depende em parte que esses valores se conservem para que se conserve simplesmente o valor do homem”.*

Mas o “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto do Deus e Deus era o Verbo” não terá outra leitura? Esta frase com que abre o quarto evangelho não será também, ou não será antes a afirmação de que Deus não é só (nem principalmente) o *Logos* abstracto da metafísica, mas uma comunhão de vida e de amor? O grego diz: “o Verbo estava junto do Deus e Deus era o Verbo”. Basta a simples inclusão do artigo que o texto grego contém, para que a frase ganhe uma conotação pessoal, nominável. Supõe-se, assim, uma identificação, mas também uma distinção: são afirmados dois, e onde há dois, há amor, diálogo, comunicação - valores de que Vergílio Ferreira se faz, com a sua escrita, defensor para o nosso tempo.

Se assim for, Deus não será então só uma garantia racional, cartesiana, para a adequação da linguagem ao real, mas o fundamento mais que metafísico da linguagem como comunicação, como diálogo entre os homens.

Aliás, a procura de uma palavra de comunhão, de uma palavra que diga o homem todo no seu encontro com o (s) Outro (s) é o terceiro aspecto que reveste a questão da linguagem em Vergílio Ferreira, e que trataremos a seguir.

-----  
(21) *Conta-Corrente 4*, p.365.

### 3. BUSCA DA PALAVRA ESSENCIAL

É impressionante nos romances de Vergílio Ferreira a insistência no que intitulou de “busca da palavra essencial”. Depois (não um *depois* cronológico, mas metodológico) de termos visto a crise da linguagem que reveste formas de destruição, e que os heróis não assumem à sua conta, mas atribuem a outros, e também uma reflexão sobre o fenómeno humano da linguagem na estranheza do seu mistério, vamos percorrer com os heróis vergilianos o itinerário que os conduz na busca da palavra. Este aspecto da questão ver-se-á a partir de quatro romances: *Estrela Polar*, *Alegria Breve*, *Nítido Nulo* e *Para Sempre*.

A busca da palavra revela-se essencial em duas perspectivas fundamentais: como meio de acesso à própria identidade do sujeito e como meio de comunhão com os outros.

A primeira perspectiva encontramos-la expressa em *Nítido Nulo*, quando o protagonista, prisioneiro e condenado à morte, espera de Sara uma palavra que o retitua à sua dignidade de ser, como ele diz dialecticamente:

“- terás tu a palavra necessária? É curioso, preciso então ainda da palavra. Para que quero eu a palavra? Que palavra?

*A palavra para ser, sem ela não sou. Não sou como?”<sup>22</sup>.*

A necessidade da palavra, para que o sujeito se reconheça plenamente ele, passa, como vemos, pelo outro, neste caso, pela presença de Sara “presença amiga, mesmo só de estar ao pé”. Isto põe uma profunda verdade antropológica: a dimensão relacional do homem, que só é verdadeiramente pessoa em relação.

Esta mesma dimensão encontramos-la em *Estrela Polar*. Este romance vive também da obsessão da identidade pessoal e nele a procura de uma palavra de comunhão é insistente. O protagonista procura a comunhão com o outro nas pessoas das duas gémeas Aida/Alda. No desejo de atingir a plenitude da comunhão, aliás tornada simbolicamente impossível pelo desdobramento da mulher amada em duas tão iguais que se tornam indistinguíveis, o protagonista, após uns momentos de silêncio que sucede ao acto de amor com Aida, afirma:

“Já o silêncio se esgotou, as palavras poderiam enfim renascer”<sup>23</sup>.

Mas a realidade não corresponde ao desejo:

“Tento uma palavra simples que se abra entre os dois. Não a encontro”<sup>24</sup>.

.....  
(22) *Nítido Nulo*, p.16.

(23) *Estrela Polar*, 1962), p.89.

(24) *id.*

Falta a palavra que sagre o silêncio e sele o amor, que abra o sujeito à totalidade do mistério do outro:

“- *Quem és tu-*” (sublinhado no texto) <sup>25</sup>

Esse outro não é necessariamente sempre uma mulher. Tem é de ser alguém com quem o herói institua uma relação de amor/ternura, como vemos no seguinte passo:

*“porque é impossível que não venha aquela palavra que espero, a palavra serena, húmida de ternura, verdadeira como a verdade de terra, a verdade de eu estar aqui, aquela palavra que de ti esperei, Ernestinho, ou que eu quis reconhecer, em que eu quis acreditar, desde longe, desde um outrora sem tempo, e que não veio ou não ouvi ou me foi inverosímil como será sempre inverosímil nesta solidão absoluta, neste vazio de eternidade: meu filho...”* <sup>26</sup>

Aqui apela-se para a relação pai/filho, primordial e precedente àquela que se estabelece entre homem e mulher. E há também a relação pai/filho, mas em que a situação se inverte: no final do romance é o filho que lhe morre, e a solidão do protagonista é então maior.

Em qualquer dos casos: pela morte do pai ou do filho, e pela confusão das duas mulheres tornadas para ele irreconhecíveis na sua identidade, para o herói a comunhão é impossível - a procura da palavra revelou-se infrutífera, porque, entre o sujeito que procura e o outro de quem a palavra se espera se interpõe sempre a realidade da morte que interrompe a palavra, o que leva o herói de *Nítido Nulo* a dizer, para o momento da sua morte que como condenado, espera a cada instante:

*“Interromperei a palavra que estiver a dizer, porque a morte interrompe sempre uma palavra a meio, mesmo que já as tenhamos dito todas”* <sup>27</sup>.

Nesta perspectiva é extramamente interessante o que acontece em *Alegria Breve*. Jaime e Agueda são os únicos sobreviventes do desastre universal simbolizado na aldeia deserta. Nesta situação de serem o último homem e a última mulher, Jaime leva Agueda para casa, como sua mulher. Mas entre eles não chega a consumir-se uma união de amor: Agueda repele-o, primeiro porque um padre lhes não confirmou a união.

*“Vamos amanhã à vila -disse-me. -O Padre resolve-nos logo tudo”*

*“- Como? - exclamei. - Não és tu a última mulher? Na vila só há mortos, Agueda.”* <sup>28</sup>

(25) *id.*, p. 90; ver também 172.

(26) *id.*, p.79.

(27) *Nítido Nulo*, p.53.

(28) *Alegria Breve*, p.263.

e depois, porque supõe, como dizia o pai dela, que Jaime vive com o demônio:

*Oh, não, Águeda. Não vivo com ninguém. Em solidão perfeita.”*<sup>29</sup>

Águeda vai morrer, e Jaime espera dela uma palavra de reconciliação e de amor, palavra que selasse a situação-limite em que ambos se encontravam:

*“Queria dizer alguma coisa, inarticulada palavra na boca contorcida, abrindo e fechando, e a língua e a língua... Abrindo e fechando numa palavra, a última, a mais pura, todo o processo encerrado de uma vida, o último sinal, o signo, a revelação, a última, irremediável. E então quis ajudá-la - “diz, diz” - e repetia na minha boca os movimentos da sua, e aproximei o ouvido, e ela disse enfim, ela disse, ela disse”*<sup>30</sup>.

Mas a palavra esperada não foi dita. O que saíu dos lábios de Águeda moribunda foi uma palavra “sufocada de morte e de maldição”<sup>31</sup>. A palavra que Jaime ouviu em vez da que esperava foi:

*“ Des...gra...ça...do...”*

Supondo-o tocado de contaminação diabólica, Águeda tem uma palavra de condenação, de maldição. Em todo o contexto, esta palavra tem um profundo significado sagrado de sentido negativo. Jaime assim o entendeu.

A palavra não cumpre a sua função de comunicação. Pelo contrário: aqui separa irremediavelmente. Palavra de morte e de maldição, cava mais fundo o fosso de separação entre aqueles que devia unir.

*Para Sempre* é mais uma vez referência obrigatória, e também expressão eloquente desta problemática. Nesse sentido nos orientam os versos de Saul Dias, que o escritor põe em epígrafe no romance: “A vida inteira para dizer uma palavra! / Felizes os que chegam a dizer uma palavra”.

Todo o texto do romance é percorrido pela pergunta: “Tu sabes o que ela disse?”, referida aos últimos momentos de vida da mãe de protagonista, criança ainda. Ela não conseguiu já fazer ouvir ao filho a sua última palavra. A palavra de amor, porque seria sem dúvida uma palavra de amor, não chegou a ser dita. Na perspectiva do romance como denúncia do abuso da palavra no mundo moderno, é emblemático que a comunicação não tivesse sido possível entre mãe e filho: a inflação da palavra não conduz afinal à comunhão entre os seres, mesmo os mais próximos. Exemplo máximo da incapacidade, da morte da palavra.

Que a procura da palavra é insistente, que ela incide sobre a palavra essencial, capaz de exprimir o homem todo e a totalidade da vida, vemos no seguinte passo que resume a temática central do romance:

.....  
(29) *id.*, p.268.

(30) *id.*, p.271.

(31) *id.*, p.35.

"Estás só, agora bilhões de palavras se transformaram na vida - uma só que subesses, a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda e não houvesse nenhum possível da vida por dizer. A que dissesse o espírito do nosso tempo e no-lo tornasse tão inteligível que nem afinal o entendêssemos, o vissemos, como se não vê a luz mas só o que ela ilumina. A que redimisse tudo o que enche um viver e nada deixasse de fora como inútil ou desperdício. A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta"<sup>32</sup>.

Em face dos bilhões de palavras inúteis que encheram o mundo, desnaturando-o, o herói vergiliano apela para o regresso da palavra única que reinvente a vida para depois da morte, que reinvente o amor, o homem e o sentido do que o perdeu - numa palavra, que reinvente o homem como sujeito de diálogo. Porque se trata na realidade de um diálogo a que o homem é convocado: o Tu do capítulo XXII (XXXI e XXXVI) apela para uma presença, revela já aí a presença de alguém pronto a reinstaurar o diálogo.

Esse alguém é em *Estrela Polar* um terceiro que, abonando a palavra de comunhão, seja garantia testemunhal do amor. Daí as perguntas insistentes:

"Quem está à nossa espera?"<sup>33</sup>

"perante quem éramos os dois?" (sublinhado no texto)

"Quem era o lugar do nosso encontro?"<sup>34</sup>

-----  
(32) *Para Sempre*, p.150.

(33) *Estrela Polar*, p.265.

(34) *id.*, p.272.



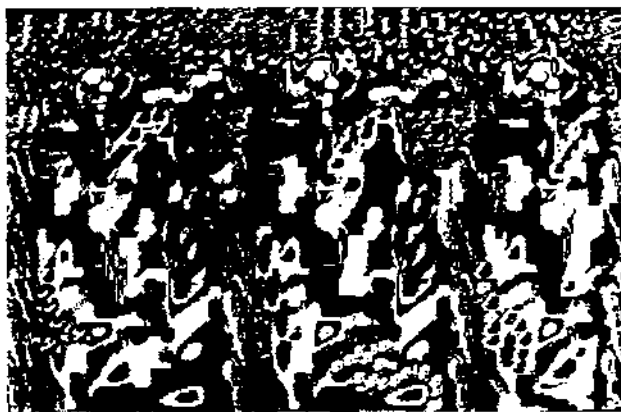
## CONCLUSÃO

Vimos como, nos romances de Vergílio Ferreira, a questão da linguagem vem indissolúvelmente ligada à questão do homem, único na sua identidade, mas também ser em relação, aberto à comunhão e ao diálogo; como a crise da linguagem é crise do humanismo, crise que o herói vergiliano supera para afirmar o homem como valor supremo.

A finalizar esta análise, em que surgiram em confronto a palavra, ferida de opacidade e que não se cumpre como meio de comunicação entre os homens, e o silêncio, fecundo e criador, de que a palavra há-de ressurgir na sua vocação inicial de comunhão, permito-me terminar com uma nova referência a *Para Sempre*, com as palavras com que terminei a recensão que fiz do romance: "Que Vergílio Ferreira tenha tido a coragem cultural e profética de escrever *Para Sempre* mostra já por si que é possível o reencontro com a palavra primordial. Como discurso profético, *Para Sempre* é, além de uma denúncia, um anúncio. Anúncio de uma presença que, subtil mas insistentemente, se vai fazendo sentir em vários momentos do texto (caps. XXII, XXXI, XXXVI) e que me parece ser a mesma do poema inserto em *Conta-Corrente* 3 (p.10.). Presença sub-reptícia, mais quase em forma de presença negada, mas de qualquer modo uma presença que surge e se manifesta no silêncio, em oposição ao "falatar" ruidoso do mundo. Ainda e sempre a travessia do deserto para o reencontro do narrador consigo mesmo e com o Outro sobre Quem só se pode falar apofaticamente. É no silêncio que a palavra se liberta". (*Diário de Notícias*, 16.2.1984).

Da Perturbação e Da Heresia  
Aproximação à Arte Poética de  
António Ramos Rosa tomando  
como pretexto o seu livro  
MEDIADORAS, 985

Laureano Silveira





*TOUTE POÉSIE EST A DIEU. Sans cette ambition d'ange  
Et cette humilité d'archange et l'engendrement humain  
Des accords des nombres du temps et du secret de lumière,  
Le vers ne serait que le jeu des osselets de la mort;*

*Tout poème a Dieu pour témoin et coeur et vrai réceptacle  
Tout chant est substance à Dieu et même si Dieu absent:  
Harmonie avec le torrent de dissonance dans l'orchestre  
Cri exultant de l'univers en son voyage adorant.*

PIERRE JEAN JOUVE

Se, como afirma Malraux, a metamorfose não é um acidente, mas a própria lei da vida da obra de arte<sup>1</sup>, e se, com Baudelaire, a poesia abandonou a narrativa, o que a arte moderna, na sua vertiginosa aventura interior, logrou confirmar em expressionistas poses rebeldes, foi a permanência dos fins na incessante renovação dos meios. Porque uma arte vive do que nos traz e não do que abandona<sup>2</sup>, tal como num sacrifício o importante não é o problema existencial ou escatológico relativo ao valor da vida da vítima, mas o encadeado sistema de eventos a que esperadamente levará o acto ritual praticado sobre o seu corpo considerado como aglomerado de símbolos.

Toda a arte é excessiva porque é a própria vivência do que, sendo humano, está para além desse ser humano e o define à imagem do divino. Toda a arte se concentra na busca da radicalidade inerte à ideia de ser homem. Toda a arte, em última instância, olha no espelho o próprio rosto no qual surpreende o perfil, a marca, o vestígio ou a simples memória do homem com a máscara de Deus - ou deverei dizer de Deus com a máscara do homem?

Esta é assim a sua finalidade absoluta, o que permanece em si e para lá de si mesma quando parece perder-se na contemplação do próprio rosto. É que o rosto da arte é moldado a traços humanos, vive de procurar neles a sua máscara e de nos trazer, pela metamorfose dos meios, novos modos de olhar. E não se diga que no processo de pesquisa reflexiva em que a arte moderna se comprometeu julgando-se a sua própria e última finalidade (teria sido esta a metamorfose derradeira!), o homem foi

(1) Malraux, André, *As vozes do silêncio*, vol. I, na tradução portuguesa de José Júlio Andrade dos Santos, Edições Livros do Brasil, s/d, p. 59.

(2) Malraux, André, ob. cit., p. 129.

a vítima que o artista sacrificou. Estaríamos desse modo a esquecer a humanidade do criador, a sua presença inevitável na obra criada e a procurar conceber o inconcebível: uma arte que se criasse a si própria, onde não existisse mundo que não fosse o seu, da qual o homem se houvesse retirado ou tivesse sido expulso. Mas não se pode *imaginar uma arte sem mundo tal como não se imagina um mundo sem arte*<sup>3</sup>: *Imaginar um mundo sem arte é imaginar um homem que não há, ou seja um homem não humano*<sup>4</sup>.

Não cabe pois falar de destruição, de abandono, de renúncia mas de metamorfose, de recriação, de reinterpretação à medida que as condicionantes de tempo, espaço e circunstância vão re-formando o mundo e sendo re-formadas por ele. A arte moderna, ao descobrir uma identidade própria na coerência dos seus mitos internos, experimentou o fascínio de Narciso mas cedo constatou o carácter trágico desse fascínio. Pollock e Malewich sentiram o terror do absurdo. A poesia Simbolista foi um círculo fechado de desespero. A escola Concretista traduziu pela escrita o regresso ao lúdico infantil desvirtuado pela amargura de sonhar formas grotescas. E o homem retomou o seu lugar. Não o mesmo homem que habitara o mundo clássico e depois se submetera ao sacrifício cristão, mas um homem transformado à escala da vertiginosa dinâmica do mundo que afinal constituía o seu destino inexorável.

Novos expressionismos se nutriram das cinzas de sucessivos pavores. A arte renovou os seus processos na criação de universos onde o homem continua a interrogar o infinito até à exaustão - porque a exaustão final do homem será, para si próprio, a exaustão do infinito. Ergueu-se de abstracção em abstracção e descobriu novas metafísicas: no espaço onde vivem os objectos, nas relações dos objectos entre si, na problemática do sujeito e do objecto, no núcleo da linguagem que os nomeia. Submeteu-os, finalmente, a um cerimonial renovado onde os ritos se fundam em mitologias surpreendentes, elas mesmas construídas sobre outros entes e outros símbolos. E na linguagem recriada a poesia lançou âncora.

Nesta aventura de metamorfose e de renovação a obra de Antonio Ramos Rosa veio ampliar os horizontes poéticos portugueses<sup>5</sup>. Não que um Fernando Pessoa

.....  
(3) Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Portugália Editora, Lisboa, 1969, p.226.

(4) Ferreira, Vergílio, *ob. cit.*, p.226.

(5) Defendo, efectivamente, o ponto de vista segundo o qual António Ramos Rosa e Herberto Helder, em caminhos paralelos, se apresentam como os mais importantes renovadores da poesia portuguesa contemporânea. Sobretudo no sentido em que tal actividade renovadora não tem cessado de se fazer sentir, estes autores destacam-se visivelmente de outros, porventura mais falados, da geração que é a sua.

Antonio Ramos Rosa nasceu em Faro, Algarve, em 1924 e só em 1958 publicaria o seu primeiro livro de poemas, *Grito claro*. Até 1963 a sua poesia, embora incorporando numerosos elementos que viriam a particularizá-la, não deixava de exprimir-se mais pelo grito que pelo canto, uma vez que as condições sociais, culturais e políticas de um país submetido à ditadura obrigavam os seus cidadãos mais lúcidos e inconformados - especialmente os intelectuais - a manifestar a sua oposição sem equívocos. Nesse ano, porém, com a publicação de *Ocupação do espaço*, A.R.R. abriu o seu universo criador à construção de um espaço poético substancialmente aprofundado por uma linguagem nova, surpreendente na raridade das imagens e fascinante na sua obscuridade. De então para cá tem publicado a um ritmo febril (mais de trinta livros em menos de trinta anos!) uma poesia que não pára de se interrogar quanto à sua finalidade, aos seus processos, ao seu significado... Complicando esta inquietação permanente, publicou já quatro títulos de ensaio e crítica poética o último dos quais foi distinguido com o Prémio de Ensaio da Associação Internacional de Críticos Literários.

Em 1989 e-lhe atribuído o Premio Pessoa e oficialmente designado como candidato português no Prémio Nobel.

O conjunto da sua obra abarca, entretanto, mais de quarenta livros, alguns traduzidos em diversas linguas.

não houvesse já pisado os terrenos da modernidade (atitude que o coloca, segundo Jakobson, ao lado de um Stravinsky) mas certamente não o fez no sentido em que o próprio Ramos Rosa a define em POESIA, LIBERDADE LIVRE<sup>6</sup>. Fernando Pessoa foi ainda, com todo o seu visionarismo e, acima de tudo, com esse trágico desencanto característico das civilizações contemporâneas, um poeta do século passado. Embora o seu processo de criação frequentemente se servisse da matéria das palavras numa atitude de descomprometimento olhando-se o poeta no acto de criar, na sua obra os elementos encontram-se ao serviço de uma racionalidade demiúrgica que submete a linguagem à lógica do sentido.

Tal atitude é subvertida na poesia de António Ramos Rosa. O poeta, mais do que impondo um percurso semântico ao partir para a escrita, é por ele criado numa sequência ritual de momentos puros. E o poema resulta deste compromisso: criar uma linguagem cuja essência dinâmica seja capaz de inventar o próprio criador com a sua aparelhagem de intenções. Pelo que a recolha dos sentidos dispersos por uma implosão dos elementos que o formavam, passa necessariamente por uma recriação individual através da qual o leitor se compromete com o poema e o autor nele se redime. Eis porque a arte poética de António Ramos Rosa é um espectáculo ao qual é negado o carácter de representação que se assemelha às cerimónias sacrificiais e que exige do espectador uma participação ritual. Poeta e leitor partilham o caminho do imaginário ocupando cada um, funcionalmente, um lugar na construção do próprio poema: obra aberta e em elaboração permanente, estruturada na acção do obscuro, do mistério inerente à própria razão de ser da cerimónia. Nem a representação teria sentido dado que, em verdade, o espectador não existe. Convidado a implicar-se até à aliança resta-lhe abordar as energias puras das imagens num percurso paciente pelo imponderável.

Chego assim a Platão, à sua serena face mítica. Evoco-o no sacrifício das palavras que o poeta, numa espécie de minuciosa e lúcida demência, escolheu iniciar. É um ritual de elementar rigor que atravessa as essências, a substância primeira dos objectos, submetendo os seus signos a uma desintegração na imponderabilidade do universo textual. Vai-se da palavra que nomeia e que não se assume como palavra porque é já o próprio objecto e, gradualmente, ascende-se de rarefacção em rarefacção à sua imagem extrema, à sua mais recôndita virtualidade já próxima da imatéria, já vizinha do divino. Na consciência do sujeito o objecto desintegra-se em imagens voláteis. Não sem perplexidade, não sem o sofrimento da imolação. A consciência do sujeito não é o paraíso e não é símbolo. É o poeta mental, aquele que submete o mundo físico à metamorfose de arte.

António Ramos Rosa é um poeta a quem é pertinente designar por platónico. Ou, talvez, mais apropriadamente, tal designação deva referir-se com relativa especificidade a um modo de partilhar, pela emoção e pela razão, um universo conceptual de ressonância platónica, por vezes arquetípico. Nesta perspectiva pode propor-se que se interprete a dimensão na qual inscreve o corpo, o domínio da sua expressão significante.

Primeiro, pelas coisas libertas do seu peso, abstraídas até à sufocação; depois, pela ligação ao acto trágico como cerimónia sacrificial ao serviço da perfectibilidade que

-----  
(6) Rosa, António Ramos, Poesia, liberdade livre, Morais Editora, Lisboa, 1962.

está depois de nós e que já esteve na nossa origem, que habita o obscuro, a sombra ilegível do enigma. Tragédia sem representação, imitação (*mimesis*) da coisa mesma que não pode ser ela (porque é ilusão, é arte) mas que, num universo específico e especificamente inventado, segundo outras leis, no círculo aéreo do divino, é uma realidade em si. Metamorfose do corpo na emocionalidade da sua evidência. O corpo, "estrela de argila/em núpcias consigo e com o mundo", feixe de emoções e de gritos abertos a uma racionalidade que o conduz por "espelhos / e sombras" e que através "dos dédalos, dos círculos", em "voo permante, submerso", cumpre a "matéria"<sup>7</sup> cumprindo as fases do percurso em que devem realidade poética. Porque o corpo platónico não é um corpo de renúncia, não se inscreve na má consciência do sujeito imposta em séculos futuros pela ética crista. Nem oscila entre a culpa e a sedução do pecado. O corpo platónico paradigmaticamente elegido por António Ramos Rosa é, no universo conceptual de uma poesia física mas em superação e conjuntamente aos objectos que a povoam, um mediador da perfeição. Aqui "A paz é de sombra" e tudo apela ao "imóvel", ao "mutismo" ao "repouso", ao "sossego" e ao "ócio" numa "Lucidez / de vidro"<sup>8</sup>.

Dificilmente outro universo literário poderia ser mais evocativo do absoluto platónico. Em nenhum outro infinito esse corpo que hesita entre ser corpo e ser nome assume, numa dialéctica de morte e de renascimento ("*Desaparece. / Renasce*") a quase perversa faculdade de ser "imagem [que] gera outra imagem"<sup>9</sup>

Eis como num simples livro (mas não num livro simples) - MEDIADORAS - se pode reflectir, em síntese dinâmica porque elaborada em amplitudes, toda uma teoria de intenções, um corpus coerente de atitudes poéticas perseguidas com obsessiva lucidez ao longo de mais de trinta anos de labor estético. A abstracção, a sedução do abismo cósmico, a elevação de atmosfera em atmosfera pela mão das mediadoras obscuras de uma linguagem mártir à "perfeição aberta" e à "claridade", constituem e legitimam uma experiência dolorosa a quase ascética no sentido de tudo amar em tumultuosa serenidade até à perdição na fascinante obscuridade do infinito. E o poeta organiza a partir do caos que é apenas a limitação do humanamente compreensível um espaço essencial, pictórico, cósmico. Mediadora Caminhante: "em suave lucidez" (...) "*Nada / decifra*", "*caminha claramente*", ela é "*a incógnita soberana*"<sup>10</sup>. Aborda o desconhecido com a autoridade de ser incógnita e penetra no impenetrável onde as "*palavras*" [são] "*subterrâneas*" e "o [s] *vistumbre* [s] *obscuro* [s]"<sup>11</sup>. Mas o que escuta é o silêncio quando interroga a memória<sup>12</sup>. Porque se o obscuro e o impenetrável têm uma criptografia que o poeta sente pulsar na própria respiração, como "*Secreta totalidade*", a memória está vazia, fundida na imensa amplitude do espaço registando apenas impressões e ecos dos sentidos. A linguagem é então o acto puro no presente. Por isso dispensa a história ("*No limiar sempre onde nasce / tudo está salvo e sem história*")<sup>13</sup>. Vê-se assim que o espaço de que falo é

-----

(7) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, Editorial Ulmeiro, Lisboa, 1985, p. 9

(8) *Ibidem*, p.10.

(9) *Ibidem*, p.11.

(10) *Ibidem*, p.17.

(11) *Ibidem*, p.24.

(12) *Ibidem*, p.23

(13) *Ibidem*, p.31.

anterior à memória da memória. Na concavidade da consciência parece reminescente e também aí se concebe a perfeição com geometrizar simbologia: o círculo encerra o sonho do unânime. Habitam-no formas efémeras em anunciação da própria fuga, em "opressão [que] é permanente". Definem-no numa claridade insuportável que transforma os rostos em "máscaras brancas". É o "lugar da disparidade e da cegueira". É o terror de ser um "não-lugar"<sup>14</sup>. Está-se enfim em pleno vácuo, numa atmosfera que desconhece a gravidade, numa poesia imponderável, ignorante de valores, de hierarquias de objectos e imagens para a qual "as palavras serão o espaço / do grito, / o espaço do nada, o espaço / do espaço"<sup>15</sup>. Já em CICLO DO CAVALO<sup>16</sup> o que parecia ser a carne incendiada por valores emotivos que a figura do animal ia espalhando não era mais do que energia pura, constelação de impulsos num universo de emoções abstractizadas, conceptualizadas numa espécie de campo magnético.

Aqui, porém, encontrar-se a harmonia, a consonância de dissonâncias onde os sentidos, flutuando, transformam as emoções em energia. Fica-se atônito onde um braço, uma coxa, um sexo fremente podem ser concebidos analiticamente como elementos estruturais de uma arquitectura corporal e onde a visão fascinada por um espaço pluridimensional percorre à velocidade da vertigem, como partículas num acelerador, a extensão que a conduz do infinitamente grande ao infinitamente pequeno.

Assim os olhos vêem o inconcebível do infinito - caminhando no poema comprometidos e aliados. Mas o infinito e o imponderável são qualidades de um espaço onde há imagens de objectos, projecções que, recordemo-lo, são realidades em si.

A recorrência a uma tão volátil ideografia de emoções intelectualizadas, depuradas do elemento expressionista mas não da expressão elementar, abriu à moderna poesia portuguesa um caminho semelhante ao que Cézanne percorreu na última fase da sua pintura depois de ter passado pelo academismo romântico, pelo realismo naturalista cuja última manifestação foi o Impressionismo e pelo Simbolismo que se lhe seguiu. Tal percurso, embora adivinhado pelo carácter solitário do seu acto criador, começou a ganhar forma cerca de 1880 e era já perceptível na PISAGEM DA PROVENÇA de 1878. Todavia, foi em 1885 que se iniciou o período de colocação de maior ênfase estrutural sobre a imagem pictórica doravante independente das cristalizações lumínicas. A série de CASAS DO ESTAQUE torna-se claramente inteligível de um ponto de vista estruturalizante que, de 1895 até 1906, ano da morte do pintor, se acentua e aprofunda em gradações de contenção passional até ao limiar da serenidade. "Então, a harmonia prevaleceu sobre o impulso da paixão, uma harmonia cósmica, alcançada e exprimida na sequência final de vistas do MONT SAINTE-VICTOIRE"<sup>17</sup>. Mas olhem-se as GRANDES BANHISTAS de 1898-1905: o grupo de figuras do primeiro plano compõe-se segundo o esquema (platónico!) da pirâmide ideal; os ramos das árvores encontram-se na parte superior da tela como

-----  
(14) Ibidem, p.33.

(15) Ibidem, p.34.

(16) Rosa, António Ramos, *Ciclo do Cavalo*, Editorial Limiar, Porto, 1975.

Deste livro existe tradução castelhana: de: Angel Campos Pampano, *el Pre-Textos/Poesía*, VALENCIA, 1985.

(17) Venturi, Lionello, *Cézanne*, na versão inglesa. New York, Rizzoli, 1978.



se fossem arcos góticos, apontados em mitra; os planos estão diferenciados por sequências cromáticas que são manchas de amarelos caligráficos e tons de azul-violeta-verde organizados volumetricamente. E, acima de tudo, este quadro não narra, impõe a evidência plástica de nudez: não de corpos tizianescos, luxuriantes pela aproximação à verdadeira carne e pela aceitação de um universo hierarquicamente concebido com os seus objectos ou os seus duplos, mas de arquitecturas físicas cuja verdade está para além da realidade no espaço de uma arte que se reconhece e que se assume<sup>18</sup>.

Ocorre-me então o termo permanência, a realidade inalterável (ou aparentemente inalterável), o que no universo é sinónimo de estabilidade. Talvez esse universo pertença ao foro do imaginário. Talvez resida aí uma primeira causa de perturbação: conceptualizar até ao sofrimento, criar uma ordem nova, essencial num universo que se revela ao homem pelo abstracto à maneira de Mondrian, pelo mutismo "onde não começa o sopro/no côncavo da língua muda,"<sup>19</sup>.

Antonio Ramos Rosa é um poeta do sacrifício, um poeta platónico, um poeta estrutural e tudo isto ele é como o foi Cézanne cuja linguagem se empenhou em organizar o caos das emoções rebeldes submetendo-as à disciplina da análise numa cerimónia minuciosa. Para ambos o espectáculo voraginoso da arte é vivido por dentro e o espectador (que assim se anula) é integrado nele e nele se empenha até à aliança cujas "armas (...) resguardam o silêncio"<sup>20</sup>. Se o não fizer não poderá compreender ou abordar com o artista a tentação do obscuro. Voltem-se de novo os olhos para AS GRANDES BANHISTAS. Com o livro entre as mãos. Com as MEDIADORAS. Leia-se, enquanto a visão se banha nelas, a *Mediadora do Real*<sup>21</sup>:

*Suavidade e tumulto.*

*Aroma da nudez.*

*Luz redonda, luz delícia  
de evidência.*

*Prodígio da terra, grande*

*enlace  
de imediatas moradas  
confiantes.*

*Profusa maravilha, o centro*

*abriu-se.  
Júbilo da nudez. Delírio fulvo.  
A alegria lê a fábula real.*

(18) Robbins, Daniel; *Cézanne and Structure in Modern Painting*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1963: "For one thing, Cézanne's desire to fix his sensations in front of nature led him to employ a strong structural framework. As his work progressed over the years, a satisfying sense of patterns arose from the interaction of the frequently employed lines and the short, usually, parallel, brushstrokes he used to apply pigment. His technique emphasized and flattened the pattern, even while he grappled with the difficulties of communicating the solidity and volume of objects and space."

(19) Rosa, António Ramos, op. cit., p.34.

(20) Ibidem, p.28.

(21) Ibidem, p.42.

Eis a nudez mesma da linguagem, a sua total depuração num discurso poético reduzido às imagens dos objectos (os nomes) apenas definidos por um enquadramento qualificativo (os adjetivos). Nada se ocupa em explicá-los ou em ligá-los entre si. Quase não há preposições ou pronomes. A pontuação respira um rigor lúcido evocando Valéry. A serenidade inunda os olhos pela exiguidade dos verbos: duas únicas vezes o poeta concede em exprimir uma acção. Onde não há corpos nus mas apenas nudez; onde a luz não explica -torna a evidência irrecusável; num lugar onde o real é da substância da fábula e a partir de cujo centro o "delírio" irradia justificando o "tumulto".

As imagens e o espaço, as banhistas e os planos: no poema e no quadro a renúncia à aparência da dimensão tripartida apoiada na representação<sup>22</sup>. Os elementos existem como um homem existe. Não são duplos de seres, são seres libertos para a eternidade. E recordo um poema onde seis grandes planos sequenciais (como os do cinema de Bergman) se abrem numa enorme composição especular para um percurso ficcional, misterioso e infinito. De uma forma duplamente ilusória e assim mesmo significativa, tal poema intitula-se, precisamente, FICÇÃO<sup>23</sup>.

Penetra-se num espaço labiríntico onde um espectáculo parece querer libertar o seu volume (Foucault), onde as figuras e as coisas andam de realidade em aparência e onde o artista se inclui vendo-se simultaneamente do exterior no próprio acto de criar. Neste cenário cada gesto é um compromisso que o criador ata e desata na relação com o núcleo figurativo do poema e determina, no interior do próprio espaço em movimento, o grau de proximidade ou de afastamento do poeta relativamente a uma entidade nuclear (a *Figura* que por vezes se assemelha a uma personagem) e, num mesmo passo, ao espectador. Neste cenário tudo parece apelar ao universo barroco no seu modo de viver a representação. E, no entanto, a metamorfose, o exercício da procura, a regularidade de uma ordem que o poeta não consegue definir, recusam desde logo à cena qualquer velocidade representativa. Por isso o espectáculo não o submete (ou compromete) e inicia-se antes dele:

*Qual é cena? Hesito à luz escassa  
Caminho para ela na distância  
atravesso salas e salas  
dispostas numa ordem regular  
e decisiva  
que não consigo definir Aqui  
o espectáculo começou antes de mim<sup>24</sup>*

Igualmente por isso a **Figura-personagem** que deveria assumir a consentida máscara da ilusão constantemente se perde no labirinto mental do eu e do tu (no labirinto da Linguagem?) pelo qual deambulam narrador e leitor unidos (aliados?)

-----  
(22) Platão. *Críticas*, 56.1, "[Quando os pintores representam montanhas, rios, etc., sentimo-nos contentes se há uma vaga semelhança de representação com o original] e ao não ter um conhecimento preciso deste tipo de coisas, não examinamos nem criticamos muito de perto o que foi pintado, limitando-nos a aceitar o facto de terem sido pintadas graças a uma representação ilusória que é enganosa e falaz."  
(23) Rosa, António Ramos, *FICÇÃO*, longo poema editado em *Plaquete* por Edições Nova Renascença, Porto, 1985.

(24) *Ibidem*, p.5.

num mesmo lúcido (e lúdico) empenho. O que parecia uma construção inabalável na perplexidade da aparência desmorona-se em "traços cada vez mais desligados" num texto debruçado para o abismo no qual "nao há ponte entre uma frase e outra"<sup>25</sup>. De novo a ascensão de atmosfera em atmosfera até que a Figura (talvez inicialmente determinada por um "desejo de semelhança") se reconhece "enigma fugidio"<sup>26</sup> e

"vacila (...) de pé e destroçada"<sup>27</sup> aproximando-se o momento em que o poeta, reconhecendo-a, a maltrata (sacrifício!) e lhe concede "as inflexões das sílabas do tempo (...) para que [nesses] exercício da paixão [acorde] nua"<sup>28</sup>! Nua, sim, dessa nudez que veste as banhistas de Cézanne oferecendo-se num espaço de inteligibilidade bidimensional, num exercício de paixão. Soberano sacrifício na cerimónia de catástrofe!

Sinto agora claramente o aroma inconfundível da morte - Mediadora Negra<sup>29</sup>. Sinto-o como segura ameaça no coração do enigma, quase ao centro do livro. "Inexorável e negra" abraça "toda a distância obscura / estéril inútil cega". Vem de uma anterioridade de perturbação, de uma incendiária origem. E eis que o espaço que atravessa abandona a serenidade sonhada. O que agora o define consubstancia-se na tormenta, no pavor das imagens: "obscuros relâmpagos" prenunciadores de "cinzentos abismos". E enquanto "delira palavras vãs", sua linguagem louca, "cresce num turbilhão de areia / e vidro".

Esta morte, porém, é ainda e sempre literatura. E isso, ao contrário do que se possa pensar, acentua o seu carácter eminentemente trágico. Quero dizer, a morte que o criador enfrenta no interior quase demencial do pensamento preso à construção artística é mil vezes mais dolorosa, na sua sombra réptil sussurrante, que a de qualquer homem vagamente intuída no adiar confiante da sua hora. Para o poeta ela é uma evidência, uma "evidência negra" no centro aberto cintilante da permanente e perplexa interrogação de tudo: "Como unir a terra à estrela?". Está-se perdido numa incomensurabilidade de pavor onde o silêncio ora é "um pensamento sem música" ora uma assustadora sinfonia de gritos como que ilustrando e tornando quase insuportável a solidão e a impossibilidade de o sujeito reconhecer um espaço onde ressoe a própria voz: "Gritos vãos e nenhum canto". Parece que só aqui o movimento é textual e não apenas o vaguear no esquecimento de uma cosmologia imagética. Dir-se-ia que a linguagem sucumbiu ao excesso e que o poema, exausto, enfrentou o limite do seu terceiro paciente ("Muralhas, muralhas densas..."). Mas é do seio da própria morte que se ergue a sombra tímida da alegria nas elementares "constelações do pólen", portanto junto ao infinitamente pequeno, cumprindo ainda esse percurso de vertigem. E embora hesitante sente-se que o poeta abre os olhos para uma mediação de sonambulismo e contempla (ou talvez sonhe) a prefiguração da dança<sup>30</sup>. Já o corpo desaparecera e renascera ensinando esse modo misterioso de permanecer mas ocultando - como é próprio do seu perfil obscuro - a sua razão íntima. Por pudor? Provavelmente, mas por um pudor subtil, engenhoso, perverso nos recônditos de si com o qual recobre a imagem de tons vagos, sensuais, revelando e velando, oferecendo-se na distância, obrigando a um percurso pela sua projecção no pensamento.

.....  
(25) Ibidem, ps.9,11 e 10, respectivamente, para os três fragmentos citados.

(26) Ibidem, p.14.

(27) Ibidem, p.16.

(28) Ibidem, p.20 que corresponde ao notável final.

(29) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, op. cit., ps.39,39 e 40.

(30) Ibidem, p.41.

*É um nome o que eu quero dizer mas  
o que eu desejo não tem nome porque  
é anterior a todas as palavras  
e é por ele que cada coisa ganha um nome*<sup>31</sup>

São quatro versos de BOCA INCOMPLETA, uma estrofe de coerência no estilo inovador de António Ramos Rosa. Uma estrofe entre muitas de uma série de poemas que participam deste acto solene de se erguer a uma arte de incomparável sensualidade lírica mas profundamente subjectiva, velada pela sombra da incerteza da perfeição mas empenhada na busca da imponderabilidade possível: "O que toco é a pedra do sono"; "Eu nada espero e espero Caminho no silêncio da folha"<sup>32</sup>.

MEDIADORAS avança no seu concreto imaginário impulsionado sempre pela "Lucidez espacial" (pág. 44), pela aridez, pelo acaso ou seguindo mediadoras quase imperceptíveis e aéreas: *Mediadora Apagada*, *Mediadora Mínima* - nas alturas, ao vento, pela leveza, pelo silêncio numa iminência suave de limpidez e brancura.

E regresso a Platão, ao seu eco no poeta:

*Sai do ventre da sombra,  
de sonâmbulas nuvens.  
A alma está no ar,  
nas luminosas grutas,*<sup>33</sup>

a um Platão, face mítica, que se serve do corpo como evidência cálida, vaporosa alegria na temporalidade superável:

*O corpo, só o corpo  
é alma imediata.  
Qua maravilha total  
na volúpia do ar*<sup>34</sup>

Deste modo o poeta accita a síntese da emoção num sacrifício lento do objecto. Deste modo abstrai sem renunciar à *Figura*. Deste modo, enfim, dessacraliza e imola o corpo metafórico da linguagem. E assim o entendo numa escrita pagã. A divindade que elegeu recusa a clareza de uma imagem perceptível humanizada à sua semelhança e modelada na sua ética. Está ausente da construção do mundo, irresponsável das coisas, dos seus nomes cintilantes, das suas desconhecidas origens. Fala uma língua muda no silêncio frio da indiferença e não logra escrupulizar, com a ironia típica e o mito, na secreta razão dos objectos. É um deus de heresia ignorante da criação, associado ao cosmos num infinito magna estrelar.

O poeta caminha de rarefacção em rarefacção... No concreto imaginário. Se a serenidade existe é o espaço que a engendra. O espaço que o poeta vê construir-se em fumo no mistério. Será que a perfeição é coisa humana e nomeável? Será que a

-----  
(31) Rosa, António Ramos, *Boca incompleta*, Editorial Arcádia, Lisboa, 1977, p.59.

(32) *Ibidem*, p.55.

(33) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, op. cit., p.48.

(34) *Ibidem*, p.49.

morte vence na lucidez sanguínea da linguagem? Será que Deus observa com a humilhada máscara do homem?

O fascínio é mais profundo no interrogar do que no compreender. E se os olhos renunciam a abismarem-se na História é no cristal do nome dito agora - escrito, interiorizado, incompreendido, ansioso - que se aprende a sonhar a sombra ávida, o mistério inicial, a paz dispersa. A perturbação, assim, é o próprio núcleo, a secreta razão de uma heresia pela qual se sacrifica o mundo opaco a uma distraída divindade que nos sonha a sonhá-la numa intranquila e imensa ingenuidade.

*Nashville, Fevereiro de 1986*

*Porto, 1988*

# El Teatre de l'absurd francès

Magdalena Polo i Pujadas





## 1- LA SITUACIÓ CULTURAL QUE ENVOLTA “L'ABSURD”

La situació cultural que envolta l'*absurd* es manifesta, després de la Segona Guerra Mundial, en els diferents àmbits en què pren cos una Cultura, i aquesta cultura se'ns mostrarà com una cultura en decadència, una cultura que ha perdut el sentit, el sentit de l'existència, el sentit de la vida... i que roman, irremissiblement, en l'absurd.

Serà després de la Segona Guerra Mundial quan l'home reconeixerà la capacitat de destrucció, i, a la vegada, aquest reconeixement, que l'identificarà com a destructor del món i de la seva pròpia vida, l'inserirà en una existència absurda que es definirà i es justificarà en un nihilisme total i inevitable.

S'esdevindrà una crisi, una crisi que abastarà diferents àmbits: el moral, el polític, el social..., en definitiva, tot l'àmbit històric.

Després de la mort de Déu només restarà el silenci, un silenci que s'excusarà, erròniament, en la transcendència que ha vestit i vesteix l'home durant tota la seva existència. L'home, després d'haver envaït el sojorn dels déus, esdevindrà creador, un creador que introduirà el no-res en el món i li donarà sentit, un sentit que serà fruit d'un intent fallit de les capacitats de l'home romandrà com a record de la consciència la imatge del modern Prometeu i que el definirà dins una existència absurda, amb els abillaments d'un home absurd.

Arran d'això, la crisi moral i l'home només tindrà dues sortides: negar-se com a home (i això és impossible) o penjar-se d'una transcendència que no tindrà sinó el nom d'home; transcendència que, com sempre, s'ha gestat i desenvolupat en la Història, constituint, a cada pas, l'home històric.

Però restarem, sempre, davant d'un home lliure, que no serà sinó allò que ell es faci amb el seu acte ressò de la filosofia existencialista. Un home que navegarà en un mar obert de llibertat. Un home que en la seva consciència es banyarà amb les onades de l'absurd que li amararan la vida, l'existència.

Tota aquesta situació cultural que definirà l'home absurd i l'absurd en essència es farà palesa amb una gran revolta: la revolta d'allò concret enfront al sistema. L'home, l'home concret, es rebel·larà i com deia Camus dirà: “No” Serà l'home rebel. Veurà manifestats els seus projectes al llindar del concret; el sistema ja no definirà l'home, caldrà comprendre'l dialècticament amb la història, però amb una història que l'envoltarà i que el farà des de dins, des del particular, no des del que és general. Caldrà ser crític davant la història i veure les possibilitats de l'home en la



seva dialèctica social... Caldrà veure l'home tal com es manifestarà, caldrà, també, un intent de recuperació de l'home autèntic i una denúncia de l'home alienat:

*"El individuo de la sociedad burguesa, en su forma burguesa tardía, extremadamente alienada y reificada se nos presenta con una contradicción original."*<sup>1</sup>

L'home alienat es veurà presa de la cosificació i de la depauperació total de l'individu, fins i tot anímicament. L'home alienat estarà definit pel Capitalisme, un capitalisme que l'ofegarà i el reduirà a un mer objecte (el farà en-si) i on la veu de la massa serà la que marcarà els canons que regiran la vida de l'home; l'home esdevindrà un ser impersonal, un *Das-man* (pensem en Heidegger).

L'home quedarà nu davant la seva existència i només podrà manifestar-se com a per-a-sí, com a llibertat, com la llibertat que és i que el defineix en el seu sentir-se home, en la seva angoixa.

El pessimisme marcarà les notes melodioses de l'home absurd, de la seva existència absurda, que el remetrà al crit primigeni que tan bé expressa Munch amb el seu intent de manifestar-nos la impotència de l'home davant de la vida, davant de la naturalesa... davant del no-res que el nihilitza.

## 2- EL TEATRE DE L'ABSURD

El Teatre de l'Absurd és un bloc de reflexió antropològica. Podem veure-hi reflectida una cosmologia, una cosmovisió i una antropologia. És un teatre que sorgeix d'un nou subjectivisme. Serà anomenat, també, teatre d'avantguarda i s'oposarà a l'anterior que ja havia proposat i adquirit unes formes establertes. Proposa nous camins d'expressió, noves maneres de pensar i expressar. El teatre d'avantguarda reflecteix les tendències filosòfiques del moment i expressa el descontentament als problemes regnants. R. Salvat l'anomena Teatre post-Dada-Surrealista, per les seves referències oníriques. E. Wellwarth l'anomena Teatre de Protesta i Paradoxa, ja que després de la Segona Guerra Mundial s'ha esdevingut una protesta contra l'ordre social concretament en el drama anglès i alemany i contra la condició humana en el drama francès i alguns anglesos. Sols els resta expressar-se en sardòniques paradoxes.

Podem fixar una data a partir de la qual es designa el començament del teatre de l'absurd: el 10 de desembre de 1896, amb l'estrena de l'obra d'Alfred Jarry *Ubu Roi*. A partir d'aquí, els autors que seguiran les tendències d'aquest teatre d'avantguarda seran els anomenats autors del teatre de l'absurd i seguiran els principis propugnats per A. Jarry i pel teoritzador d'aquest corrent A. Artaud.

Si tenim en compte els canons clàssics de bellesa, com ara la *Taxis kai simetria* dels pitagòrics, podríem emmarcar el teatre de l'absurd en l'àmbit de "la lletgesa", ja que ens manifesta un desordre, tant a nivell existencial com estètic. Jo no el considero un teatre lleig, només és un teatre que ens presenta l'absurd de les situacions de la vida quotidiana i del mateix llenguatge que permet comunicar-nos. Si podem dir que

(1) Kofler, L.; *Arte abstracto y literatura*, Barral, Barcelona, 1972, p. 177.

en aquest tipus de teatre hi ha una lletgesa, també ens cal dir que, malgrat que la visió de molts autors del teatre de l'absurd sigui pessimista, no ens mostra una lletgesa final, al contrari, amb la seva nota còmica i a la vegada terrorífica, a voltes fa que puguem experimentar la Catarsi. Una Catarsi tràgica. Una Catarsi exposada per l'aspecte grotesc d'aquest tipus de teatre. Aleshores, podrem parlar d'un tipus de lletgesa evanescent; sembla que és lleig, però en el cas del teatre de l'absurd el contingut requereix expressar uns certs temes, com ara la solitud de l'home, de la manera en que l'home d'avui dia els viu. A voltes, serem presos d'una lletgesa estètica de fonaments ètics, pel mateix motiu que he esmentat anteriorment, o sigui, pel contingut, ja sigui moral, social, etc. Amb aquest teatre es denunciarà una situació, situació que tindrà com a primer personatge l'Home (un home en majúscules). Serà un teatre que se servirà de diferents elements, surrealistes, dadaistes... remetem-nos a les pintures de Chagall, i serà per això, també, que un dels principals elements amb el qual podrà manifestar les determinades situacions de l'home serà el llenguatge; un llenguatge que sovint ens donarà a conèixer l'aspecte lògic i a la vegada il·lògic de la comunicació de l'home. Un llenguatge que, en el fons, ens dibuixarà una harmonia musical de les paraules, una harmonia que ens buidarà de sentit el llenguatge i que ens connotarà, a nivell personal, clares influències fauistes. La música contemporània anirà amb el mateix ritme que aquest teatre de protesta i paradoxa, se'ns farà palesa aquesta dissonància de la vida i de l'existència de l'home.

Aquest tipus de teatre, a la vegada, ens evidenciarà un clar element grotesc, on la polaritat del que és comic i del que és terrorífic ens possibilitarà experimentar aquesta Catarsi o purificació, que ens farà veure que estem infestats d'absurd, fins i tot en allò que ens defineix que és el llenguatge.

En allò que és grotesc, hi descobrim una discordança, dissonància o conflicte de l'heterogeni i desbaratat, una manca de *Taxis kai simetria*. El que és grotesc se'ns presenta sempre amb la seva polaritat podríem també pensar en la polaritat del que és dionisiac i apol·lini, és a dir, amb la seva tensió. El grotesc reflecteix la nostra pròpia realitat quan es presenta com a irreal. És en aquest aspecte del grotesc on descobrim l'absurd o la confrontació no resolta d'incompatibles. Es parla d'una situació absurda quan estem davant de quelcom que no és aprehensible per la Raó, que amenaça la vida mateixa, la realitat i els sentiments.

L'absurd és omniabarcador. Aquesta és una de les notes que destaca el teatre de l'absurd. És un teatre que, fins i tot, va contra les nostres expectatives existencials. Reflecteix el que vivim, la situació en què es troba la societat contemporània, en la qual res no té sentit... una societat nihilista.

El que és grotesc ens produeix un impacte instantani i fort, hi ha com una mena d'agressivitat que ens esorienta i que ens produeix sentiments desagradables. Amb tot, també se'ns manifesta el Sublim. En el grotesc hi ha una amenaça velada de la nostra vida; se'ns trenquen els esquemes de l'ordre quotidià per fer-nos veure una realitat que ens passa desapercibuda i que és, també, la nostra realitat. Malgrat aquesta nota desveladora pugui ser dramàtica, hi ha la nota que ens suscita el riure aquesta nota fa que si es considera lleig el teatre de l'absurd, no ens expressi una lletgesa radical i final. Aquest riure del grotesc que ens purifica és un mecanisme d'autodefensa de la Raó, mecanisme que manifesta la inquietud irracional d'una realitat incompreensible. Aquest riure permet que puguem aprofundir en l'anàlisi de la situació concreta que el grotesc del teatre de l'absurd fa conèixer. Mentre l'art descobreix una dimensió antropològica

ens convida cap a un impuls o inclinació innata al joc, d'aquí l'aspecte lúdic del que és grotesc i del teatre de l'absurd.

Podem qualificar el teatre de l'absurd com a anti-teatre; M. A. Capmany comenta:

*"Com que no es tracta pas d'entendre ni d'explicar el món de l'antiteatre, s'ha de construir amb la incoherència, l'exabrupte i la reiteració obsessiva."*<sup>2</sup>

Els autors de l'antiteatre manifesten la incomprendibilitat de l'ésser humà:

*"L'ésser humà no és comprensible; si fos comprensible, no seria explicable, i si fos explicable, no podria ésser entès."*<sup>3</sup>

Malgrat que el teatre de l'absurd se'ns presenti d'una manera radicalment diferent al teatre clàssic, ja sigui pel que fa al tractament dels temes o per la característica escenogràfica, s'hi pot assenyalar un retorn a les tradicions antigues:

*"Le théâtre de l'absurde est un retour à des traditions anciennes, même archaïques"*<sup>4</sup>

Aquest teatre es mou i es representa segons unes determinades característiques, que molt bé descriu M. Esslin:

*"Le théâtre "pur", c'est-à-dire, les effets scéniques purs, qui sont ceux du cirque ou de certaines revues: ceux des jongleurs, des acrobates, des toréadors ou des mines.*

*- Les clowneries, les bouffonneries, les scènes burlesques.*

*- Les nonsenses (dans l'acceptation anglaise du terme).*

*- La littérature de rêve et d'imagination qui a souvent contenu nettement allégorique."*<sup>5</sup>

L'absurd ha tingut tota una tradició, una tradició que s'ha anat arrelant més i més, des de Shakespeare, i molt abans, fins als nostres dies:

*"Une autre tradition, venue du fond des âges et que l'on retrouve dans le théâtre de l'absurde, est l'emploi des modes de pensée mythologiques, allégoriques et oniriques."*<sup>6</sup>

S'estableix, en el teatre de l'absurd, una estreta relació entre el mite i el somni. Podríem fer al·lusió a la frase de Calderón de la Barca:

-----  
(2) Capmany, M.A.; *Teatre francès*, "Serra d'or", març de 1965, any VII, núm. 3, p. 45 (197).

(3) Idem, p. 45.

(4) Esslin, M.; *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, París, 1977, p. 305.

(5) Idem, *op. cit.*, 306.

(6) Idem, *op. cit.*, 327.

"La vida es sueño". I els somnis no són res més que somnis.  
Després de la mort de Déu:

*"Un monde privé d'un principe généralement accepté et qui s'est disloqué, a perdu tout sens, est devenu absurde."*<sup>7</sup>

Com se'ns fa palès ha esdevingut el nihilisme, i el teatre de l'absurd vol i té l'enyor de tornar a l'home primigeni, a l'home autèntic, encara que es manifesti tot aquest pessimisme que envolta el món.

Els objectius del teatre de l'absurd són:

1) *"D'un côté, il fustigue satiriquement l'absurdité de vies vécues sans lucidité et dans l'inconscience des vrais réalités."*<sup>8</sup>

2) *"L'absurdité de la condition humaine elle-même, dans un monde ou le déclin de la foi humaine a privé l'homme de toute certitude."*<sup>9</sup>

Patim amb la nàusea davant de l'absurd, entenent-la com l'entengué Sartre, és a dir, com les ganes de vomitar que hom experimenta quan veu que està infestat de ser. Infestat de ser i d'una societat inautèntica i mesquina.

El teatre de l'absurd ens fa veure la realitat nua; les obres de l'antiteatre són la resposta a:

*"Que ressent cet individu confronté a la condition humaine? Quel est son état d'esprit fondamental en face du monde? Que ressent-il, étant ce qu'il est?"*<sup>10</sup>

Per mostrar l'estat de Ser hi ha una desvalorització i una desintegració del llenguatge. S'agafa el llenguatge com un simple element de la seva imaginació poètica de dimensions múltiples. El llenguatge sorgex com si estigués en contradicció amb la realitat. A la vegada, això ens recorda el tractament que del llenguatge en fa Wittgenstein, tant pel que fa al tractament del primer Wittgenstein, remetent-nos als estats de coses, al segon Wittgenstein, considerant-lo com un joc; d'aquí els jocs del llenguatge.

En el teatre de l'absurd, tot gira entorn al sense sentit, al nonsense.

S'esdevindrà en aquest nou tipus de teatre una relació diferent amb el públic o espectador; s'intentarà comunicar un contingut al públic amb determinats símbols que el denotaran:

*"... qui doivent communiquer au public ce sentiment de perplexité de leurs auteurs confrontés a la condition humaine..."*<sup>11</sup>

Els autors d'aquest teatre de protesta i paradoxa volen transmetre l'experiència metafísica que descobreix doctrines científiques, i, així, veure el vast

-----  
(7) Idem, op. cit., 378.

(8) Idem, op. cit., 379.

(9) Idem, op. cit., 379.

(10) Idem, op. cit., 384.

(11) Idem, op. cit., 399.

univers i el seu misteri. Aparentment, també se'ns presentaran com antipolítiques i anti-ideològiques, malgrat que en el fons bategui alguna actitud política, ideològica i filosòfica.

*"Le theatre de l'absurde exprime l'anxiété et le désespoir qui naissent pour l'homme de savoir qu'il est entouré de zones d'une obscurité impénétrables, qu'il ne pourra jamais connaître sa vraie nature et ses buts et que personne ne lui fournira des règles de conduite toutes faites."*<sup>12</sup>

### 3- PRECURSORS I PROFETES DEL TEATRE DE L'ABSURD

A. Jarry i A. Artaud tenen una importància cabdal en la constitució del Teatre de l'Absurd. Sota l'intent excèntric d'A. Jarry i sota el gran teoritzador d'aquest teatre A. Artaud s'han aplegat molts autors que seguit les n'han línies artístiques; així, podem citar: Ionesco, Beckett, Genet, Audiberti, Tardieu, Adamov, Ghelderode... Autors que han configurat el que s'anomena Teatre de l'Absurd Francès.

El 10 de desembre de 1896 s'estrenà l'obra de teatre d'A. Jarry titulada *Ubu Roi*. Aquí començà el drama d'avantguarda. A. Jarry ens presenta les situacions de la mateixa manera que ho faria un infant; ens mostra les coses simples. El personatge de l'obra es repetirà en les obres posteriors, és el personatge d'Ubu. El pare Ubu és caracteritzat segons els següents trets: és brut, traïdorene, cobdiciós, covard i cruel hi ha present la crueltat que aprofita Artaud per evidenciar la subjecció de l'home a les potències hostils de l'univers.

La història d'Ubu roi és una ingènua fantasia infantil, és com un típic conte de fades. L'argument es podria resumir de la següent manera: el rei és mort per un tirà que s'apodera del regne; el fill del rei venjarà la mort del seu pare... En el fons, hi ha una crítica als financers i aristòcrates que estan en la màquina descerebradora.

Més tard, després de la representació d'Ubu Roi, es representaren altres obres com: *Ubu cocu* (1897-98), que encarna l'egocèntrica perversitat de l'home, l'home que és dolent i que manifesta la crueltat còsmica; Ubu, en aquest cas, farà sempre "el que li doni la gana". Jarry uneix una sàtira cínica i un sainet escarnit. La línia argumental que segueix és informe i il·lògica, cosa que marcà una clara característica del teatre d'avantguarda.

*Ubu encahine* (1900), per altra banda, representa un Ubu terrenal; és una sàtira social: sarcàstica burla de la Naturalesa Humana. Els homes actuen d'acord amb les absurdes paradoxes a les quals els condueixen les seves formes de pensar. "*No quiero decir la palabra*", "*me ha causado bastantes problemas*". Els homes lliures estan esclavitzats.

Així, el drama d'avantguarda és:

*"... en realidad, profundidad disfrazada de simplicidad."*<sup>13</sup>

Per al personatge d'Ubu l'autor es va inspirar amb Monsieur Hébert,

-----  
(12) Idem, *op. cit.*, 406.

(13) Wellwarth, G.E.; *Teatro de protesta y paradoja*, Lumen, Barcelona, 1966, p. 26.

professor de física del Lycée de Rennes, on assistia Jarry. Hébert era un home gras, incompetent en la feina.

Jarry es rebel·là durant tota la seva vida, creia en la inutilitat del pensament; va posar un nom a la ciència: Patafísica. Pel que fa a la ciència:

“La razón, la lógica y el proceso científico pueden llevarnos hasta cierto nivel de conocimiento; más allá de este punto la mente humana es impotente.”<sup>14</sup>

La conclusió de Jarry era que tot pensament era en si mateix absurd i ridícul.

La Patafísica satiritza la fe en el progrés humà, és un ús estricte de la lògica que condueix a frases insensates.

Tot comportament és arbitrari.

Jarry, deia, era un excèntric i un rebel; manifestà aquesta rebel·lia a la vida lligant-se a l'alcohol i acabant els seus dies per mitjà del suïcidi.

*“La rebelión es la búsqueda de la realidad total, y una protesta contra la última y básica esclavitud: la de la muerte.”<sup>15</sup>*

Rebel i innovador, creia que el realisme s'havia de suprimir del teatre.

Pel que fa a les postades en escena de les seves obres seguia els següents criteris:

- No creia en la pluralitat de decorats, només en calia un.

- Els personatges havien de gaudir d'un determinat to de veu, és a dir, d'un accent especial.

- Els vestits havien de respondre a la situació i calia que fossin moderns.

- Creia que a l'escenari hi havia d'haver poca gent. La multitud es podia representar una sola persona.

Aboga per l'estilització i la suggestió com a mitjans idonis de comunicació dramàtica.

Podem parlar d'un clar Dadaisme en Jarry.

En un altre sentit, A. Artaud; qualificat com el teoritzador del teatre d'avantguarda, profeta de l'Avantguardisme. En el seu llibre *El teatro y su doble* se'ns presenta una clara contratesi del teatre de Jarry.

Per Artaud la cultura és:

*“... capa de artificios que la civilización ha impuesta sobre la Naturaleza humana.”<sup>16</sup>*

Considera que cal posar de manifest el veritable nucli de la realitat, que és l'emoció pura, el salvatgisme instintiu. No creu en la cultura, i, per tant, s'ha de suprimir.

La funció del drama ha de ser:

*“debe, siendo consistentemente libre de inhibiciones, protestar contra la artificial jerarquía de valores impuesta por la cultura, y por otra parte, debe mostrar, mediante un “drama de crueldad”, la verdadera*

(14) Idem, op. cit., 28.

(15) Idem, op. cit., 29.

(16) Idem, op. cit., 36.

*realidad del alma humana y las condiciones inexorables, despiadadas, en que vive.*"<sup>17</sup>

Cal que hi hagi un atac a la rutina quotidiana amb una duresa expressiva i fantàstica.

El teatre ha de ser teatral i el discurs és literatura creu que el discurs adultera l'obra en la seva essència. S'ha de tornar a la inicial puresa del drama.

Són importants les forces motivadores. Els personatges han de mostrar respecte i rebel·lia. Ha de ser un teatre de crueltat, i, així, afectar l'espectador; cal deixar-lo estàtic, apel·lar les seves emocions. L'autor haurà de ser presa de l'espontaneïtat i arrossegar l'espectador al vèrtex de les emocions generades pels actors.

El llenguatge que caracteritzarà aquest nou tipus de teatre serà el propi de l'època, que serà diferent del llenguatge burguès. El tractament dels personatges pot ser d'inspiració clàssica; per exemple, es pot representar un Edip rei, però cal que sigui un Edip rei actualitzat.

Hom s'ha de regir per la poesia de l'espai: la música, la dansa... no per la poesia del discurs.

Es donarà importància al conjunt de paraules sense sentit.

L'acció es realitzarà enmig del públic i al seu voltant (recordem el happening):

*"serà el escenario el que esté alrededor de los espectadores."*<sup>18</sup>.

Podrem parlar d'un Director-Autor, d'un metteur en scènne. Per això farà ús de jeroglífics...

#### 4- "L'ABSURD" FILOSÒFIC. UNA FILOSOFIA DE L'ABSURD

L'absurd filosòfic o la filosofia de l'absurd es defineix entorn del nihilisme, del sense sentit, del no-res que ens envolta.

Nietzsche, en l'aforisme núm. 343 de la *Gaia Ciència*, ens parla de la Mort de Déu; en *Així parlà Zaratustra*, quan Zaratustra baixa de les muntanyes i troba l'ermità, que s'adona que no ha sentit encara que Déu ha mort. Els mateixos homes han estat qui ha matat Déu, i, en matar-lo, han destruït el garant dels valors, el garant del sentit; res no té sentit, tot té sentit... Estem vivint en el no-res. A partir d'aquí, optimistament, esdevenim esperits lliures, esperits creadors i navegants d'un mar obert. A partir d'aquí, pessimistament, estem envoltats de i ens limita el no-res; ens nihilitza i ens delimita com a homes que som.

Les nostres fronteres de Ser ens afirmaran la quotidianitat d'una vida sense sentit, en la qual, els valors han mort quan la gran figura metafísica que els inventava ha estat envaïda per l'afany de l'home prometeic que aspirava arribar més enllà de l'horitzó.

.....  
(17) Idem, *op. cit.*, 37.

(18) Idem, *op. cit.*, 45.

L'absurd filosòfic configurarà l'absurd en tots el camps: en la vida, en l'home, en la llibertat...

A. Camus ens exposa en *El mito de Sísifo* el que és la filosofia de l'absurd.

Arran de la manca de sentit del món, de tot, l'home s'afronta amb el que pot ser la seva negació: el suïcidi. El suïcidi ens determinarà si la vida val la pena de ser viscuda o no. En el fons, preguntar-nos sobre el sentit de la vida és allò més apremiant. La mort és el que ens rebel·la la irrisorietat del que és el costum i ens mostra el caràcter insensat de la quotidianitat i de la inutilitat del patiment.

El sentiment de l'absurd és el divorci entre l'home i la seva vida; entre l'actor i el seu decorat. Aleshores, hi ha un lligam directe entre aquest sentiment i el no-res.

El suïcidi pot ser una solució a l'absurd, els que se suïciden solen tenir clar el sentit de la vida.

Una altra solució de l'absurd és l'esperança, l'esperança en un més enllà millor... Però realment, això no és sinó enganyar l'home, és, com diria Sartre, un acte de mala fe, no ens cal sinó esperar allò que nosaltres farem, no pas allò que romandrà en una transcendència estèril.

L'absurd ens suscita emocions confuses i certes, llunyanes i presents. La sensació de l'absurd és irascible. Tot coneixement és impossible.

*"El final es el universo absurdo y la actitud espiritual que ilumina al mundo con una luz que le es propia, con el fin de hacer resplandecer ese rostro privilegiado e implacable que ella sabe reconocerle."*<sup>19</sup>

El més absurd neix en un món miserable.

*"... si traduce ese singular estado de alma en el cual el vacío se hace elocuente, en el que la cadena de los gestos cotidianos se rompe, en el cual el corazón busca en vano el eslabón que la reanuda, entonces es el primer signo de la absurdidad."*<sup>20</sup>

Som fills del temps, tenim el somni d'un demà.. però ens rebel·lem contra el temps i aquesta rebel·lió de la carn constitueix l'absurd. L'absurd és un espès, se'ns escapa perquè sempre és el mateix, però, a la vegada, experimentem una estranyesa al seu davant. d'ell. És aleshores quan sentim la nàusea davant del Ser:

*"... el deseo como bruma, el deseo, el asco, dice que está asqueado el existir, ¿está asqueado?, fatigado de estar asqueado de existir."*<sup>21</sup>

L'existència se'ns presenta com una llarga caiguda:

*"... soy, la existencia es una caída acabada, no caerá, caerá, el dedo rasca en un tragaluz, la existencia es una imperfección."*<sup>22</sup>

(19) Camus, A.: *El mito de Sísifo*, A.E. Losada, Madrid, 1985, p. 26.

(20) Idem, *op. cit.*, 27.

(21) Sartre, J-P.; *La náusea*, A.E., Madrid, 1986, p. 132.

(22) Idem, p. 133.



Tot em diu que aquest món és absurd: no puc aprehendre'l. El món no és raonable:

*"Esta convicción de que la razón es esencialmente inadecuada, y al mismo tiempo la única forma posible de pensamiento, es la base para la filosofía del absurdo".*<sup>23</sup>

L'absurd depèn tant de l'home com del món, és una fusió entre racional i irracional. Quan desconec l'absurd, m'arrossega una passió per ell.

El món no pot oferir res a l'home angoixat, un home que veu i es torna a trobar amb la seva existència. (Kierkegaard feia quelcom més que descobrir l'absurd de l'existència, el vivia.)

*"Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo."*<sup>24</sup>

El que és irracional, la nostàlgia humana i l'absurd són els tres personatges del drama que determina tota la lògica de l'existència.

*< "Es absurdo" quiere decir "es imposible", pero también "es contradictorio". >*<sup>25</sup>

Aquesta impossibilitat i contradicció es troba entre l'home i el món, en el seu divorci. No existeix l'absurd sense l'esperit humà; així, l'absurd acaba amb la mort. La lluita amb l'absurd evidencia l'absència d'esperança, el rebuig continu i la insatisfacció conscient. L'absurd no té sentit sinó en la mesura en què no se'l consenteix. Qui pren consciència de l'absurd s'hi lliga totalment, i, per, ell ja no hi ha futur. No hi ha Déu.

*"Así lo absurdo se convierte en Dios... y la impotencia para comprender en el ser que lo ilumina todo."*<sup>26</sup>

L'esperit absurd adopta la resposta de Kierkegaard: la desesperació. El pensament d'un home és la seva nostàlgia, i no li cal sinó la desesperació i l'angoixa:

*"El hombre absurdo fija, por el contrario, sus límites, puesto que es impotente para calmar su angustia... Para él este límite apunta solamente a las ambiciones de la razón... El hombre absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites".*<sup>27</sup>

El meu raonament vol ser fidel a l'evidència:

-----  
(23) Wellwarth, G.E.; op. cit., p. 85.

(24) Camus A., op. cit., p. 44.

(25) Idem, op. cit. 46.

(26) Idem, op. cit., 50.

(27) Idem, op. cit., 68.

*"Esta evidencia es lo absurdo. Es ese divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia e unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena."*<sup>28</sup>

L'home absurd no pot fer sinó esgotar-ho tot i esgotar-se; no puc experimentar sinó la meua pròpia llibertat. Però comprèn que la llibertat no ha estat res més que una il·lusió, no era realment lliure; la raó de la meua llibertat profunda em diu que no hi ha demà.

*"El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada".*<sup>29</sup>

L'absurd veu l'evidència del no-res; ens porta a tres conseqüències: la meua rebel·lió, la meua llibertat i la meua passió.

Del que es tracta és de viure. De prosseguir l'aventura en el temps. L'absurd no allibera, lliga i lliga l'home fora de Déu. Només ens resta el pensament estèril.

*"Realizar simultáneamente estas dos tareas, negar por un lado y exaltar por el otro, es el camino que se abre al creador absurdo. Debe dar al vacío sus colores."*<sup>30</sup>

## 5- "L'ABSURD" PEÇA EN TRES ACTES

### 5.1 E. IONESCO: *La cantant calba*. ACTE PRIMER

En Ionesco hi trobem el bon humor i l'epicureisme del llatí, que l'empeny a parlar pels descusits, a la cabriola còmica i al joc de les paraules.

En aquest autor hi hauna destrucció de la paraula i una sàtira absoluta de la lògica. Amb ell, el llenguatge adopta una actitud de tipus tècnic.

*"Dans la farce, la parole explique le personnage et le rire vient de l'action dans laquelle le héros est enfermé comme dans un piège."*<sup>31</sup>

Ens fa pensar i discórrer d'una altra manera, s'arriba a l'esquizofrènia col·lectiva:

*"... nous parlons d'une réalité qui n'existe qu'a la manière d'un code de communication simple et nous pensons ou discourons d'une autre manière."*<sup>32</sup>

(28) Ídem, *op. cit.*, 68.

(29) Ídem, *op. cit.*, 81.

(30) Ídem, *op. cit.*, 149.

(31) Duvignaud, J.; *Le théâtre contemporain*, Larousse, París, 1974, p. 52.

(32) Ídem, *op. cit.* pp. 52-53.

Heretà bona part del teatre surrealista. Volgué arribar amb una màscara a la veritat profunda del Ser. Els seus personatges manifesten per mitjà de la dialèctica experiències oníriques:

*"Ese juego del lenguaje y de la situación rompe los postulados tradicionales de la dramaturgia y justifica el calificativo de antipieza dado por el autor a la Cantante calva".*<sup>33</sup>

Segons Salvat, el teatre de Ionesco es pot inserir en els esquemes de la peça ben feta:

*"El seu teatre s'insereix en la tradició de la pièce bien faite i recull l'aportació de la gran línia del teatre poètic, del teatre de gira i esperpento."*<sup>34</sup>

El teatre de Ionesco és un teatre tridimensional, és un teatre plàstic, progressa en un bosc de detalls, cadascun reia una imatge i cada imatge és simbòlica.

Els drames, en aquest autor, tenen molts sentits possibles però estan buits de solucions i de finalitats polèmiques i específiques. Tots els punts de vista són inútils, hi ha una incongruència entre la condició humana i els desitjos de l'ésser humà. Els drames són desmitificacions. La realitat, per a Ionesco, és tràgica.

Aquests drames es poden dividir en:

- 1- Representatius d'avantguarda. Teatre de l'absurd.
- 2- Advertència social.
- 3- Confessionals.

Les bases d'aquests tipus de drama són la protesta i la paradoxa; concretament, contra l'ordre social i la condició humana.

L'absurd de Ionesco és un intent de passar els límits de la realitat, a la ultrarealitat.

*La cantant calba* va ser representada per primera vegada l'11 de maig de 1950. És qualificada pel mateix autor com una anti-peça dins de l'anti-teatre. Té molts elements de farsa estudiantil i està inspirada en l'absurditat de les converses corrents i en els manuals lingüístics. *La cantant calba* ens manifesta, en la seva extravagància el do inventiu i el sentit rítmic d'un poeta i escriptor. S'hi denuncia la despersonalització de l'individu i el fet que se sotmeti a una mentalitat prefabricada. Denuncia els tòpics de llenguatge que es troben en la classe burgesa; d'aquí que destaquí l'element formal d'aquesta burgesia. Això es fa palès al començament de l'obra, quan hi ha una presentació de l'escenari i el senyor i la senyora Smith comencen la conversa.

*La cantant calba* il·lustra el que els avantguardistes van agafar d'Artaud.

Per a Ionesco, si les pautes del discurs són absurdes, també ho és la nostra vida. En aquesta obra això és fa evident. Ionesco farà un ús especial del llenguatge:

(33) Mignon, J-L.; *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 90.

(34) Salvat, R.; *El teatro contemporani*, vol. 2, ed. 62, Barcelona, 1966, p. 10.

*"Ionesco utiliza el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica."*<sup>35</sup>

Paral·lelament, Ionesco també ens mostrarà la soledat dels homes i la insensatesa de les accions quotidianes. L'única comunicació és el mètode indirecte de la paradoxa.

Intentat despullar l'obre podem veure el següent:

En la conversa del senyor i la Senyora. Smith sobre la família Watson es manifesta allò il·lusori de la identitat humana i de les manifestacions del Jo. (Escena primera.)

La conversa dels senyors Martin escenifica l'aïllament dels homes; els homes estan aïllats i mai nos arriben a conèixer-se realment. Només conciben una il·lusió de l'altre. En aquest diàleg a més, es fa una repetició innecessària de frases, com per ara: *<¡Qué curioso! ¡Qué extraño!>*, que fa que es conservi una melodia i un to de veu dins una mateixa línia tònica. A la vegada, aquesta repetició ens fa adonar de la incomunicació que envolta l'home d'avui, un home urbà. Al final de la conversa, que té lloc en les escenes tres, quatre i cinc, la criada, Mary, desordena totes les ides que ens havíem fet sobre el senyor i la senyora Martin i ens descobreix que la filla, que era un element que els identificava, no és la filla com una d'ells dos.

Sempre, al llarg de l'obra, sona el rellotge, mostrant-nos la insistència del temps que passa i passa inexorablement.

També es fa referència a la quotidianitat que ens porta de l'absurd a l'absurd. (Escena setena.) Ionesco fa un tractament molt especial de la quotidianitat; els seus personatges se sorprenen de veure algú llegint el diari, d'aquí que faci que l'espectador hi trobi la nota còmica, i, a la vegada, s'adoni de l'absurd de la rutina.

Quan sona un timbre, a l'escena setena, es produeix una valoració de l'experiència, però que no sempre ens garanteix el que passa. Tot el que està establert val i no val. Serà després de sonar repetidament el timbre quan entrarà en escena el bomber. (Escena vuitena.)

Ionesco, com molts autors del teatre de l'absurd, no creu en la Raó ni en la racionalitat, i el senyor Martin creu que la veritat no és als llibres, sinó en la vida; serà arran d'aquí quan tots els personatges explicaran fàbules còmiques i, a voltes, sense sentit.

La crítica social és un dels temes insistents dels autors del teatre de l'absurd, i el que manifestaran serà la immobilitat de les classes socials. És en l'escena novena on la senyora Martin afirma que les criades sempre seran criades, malgrat tot. En aquesta escena novena i última, també, els diversos personatges entrecreuaran diferents frases sense sentit, denotant un exagerat desordre i el sense sentit de la rutina dels actes humans, que no poden sortir d'aquesta quotidianitat que es porta, fins i tot, a les venes.

Al final de l'obra, després de tota la corrua de frases sense sentit, es tornarà a començar com al principi, però ara seran el senyor i la senyora Martin els que jugaran els papers dels senyors Smith. Aquesta obra no té final, o té un final absurd, ja que es menja la cua.

-----  
(35) Wellwarth, G.E.; *op. cit.*, p. 85.

Ionesco ens descobreix aquesta absurditat del llenguatge de formes establertes que ens porta a la soledat de l'home i a la comunicació entre els homes.

Va ser *La cantant calba* de E. Ionesco l'obra que marcà, d'una manera clara després de Jany, el començament del teatre de l'absurd.

## 5.2- S. BECKETT: *Tot esperant Godot* ACTE SEGON.

Beckett intenta crear un llenguatge nou, i darrera totes les seves clowneries hi ha un element radicalment intel·lectualista que possibilita que la seva obra no caigui mai en la gratuïtat.

*"La paraula en Beckett és un camí cap a un silenci."*<sup>36</sup>

Els seus silencis són graons per arribar a nous silencis. Fa personatges que estan en un univers sense sentit, absurd i clos; que intenten repetidament, i sense èxit, una escapada gratuïta. El que hi ha és no-res.

L'univers i l'home que l'habita són abstraccions, que es van destruint a sí mateixes i se superen en una dialèctica que va a parar a una producció de sorolls sense significat. El tema cabdal del teatre de Beckett és l'aventura d'un home obligat a existir per mitjà del seu llenguatge; només el llenguatge li dona categoria d'existència. El temps buida el llenguatge de la seva significació i el redueix a silenci. Podem establir un clar paral·lelisme entre Beckett i Sartre: la condició humana es fonamenta en el no-res. L'home és lliure perquè es crea en cada acte de voluntat, cada vegada que s'escull.

Segons Uscatescu l'obra de Beckett és:

*"... continuo esfuerzo encaminado hacia los reductos difíciles del silencio, donde la palabra se encuentra arrinconada, rota, fragmentada, solitaria, y errante en un mundo de sombras y vagos perfiles."*<sup>37</sup>

Beckett va estar molt influenciat per Proust i sobretot per Joyce; d'aquí que Beckett ens presenti el drama escatològic que tant ens commou (sobretot en les novel·les).

En aquests drames, el Jo individual representa una clara síntesi entre un psicologisme estètic i un actualisme filosòfic.

En Beckett la paraula gaudeix d'una màgia molt significativa, la paraula ha de vorejar el silenci.

Godot serà un símbol neojoycià de Déu (de la transcendència).

Serà amb el llenguatge que farà una recuperació de la unitat perduda de la seva plenitud epistemològica i metafísica. Beckett explora el temps i el considera el tema de l'esforç inútil i absurd, implícit en la condició humana. Explorà, com hem dit anteriorment, el tema del llenguatge, amb el qual plasmarà la concepció tràgica de

.....  
(36) Salvat, R.; *op. cit.*, p.38.

(37) Uscatescu, G.; *Teatro occidental contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 29.

la vida. Vol trobar la llibertat i la veritat del llenguatge més enllà de les significacions i els símbols:

*"... la parole elle-même porte un sens, et qu'il suffit de s'y abandonner."*<sup>38</sup>

A cada pas, Beckett penetra el Ser. El llenguatge li possibilita comunicar l'incomunicable. Fa una fusió entre Metafísica i llenguatge.

Va rebre clares influències filosòfiques que es fan paleses en les seves obres, són, entre d'altres: Husserl, Saussure, M-Ponty, Abellio, Barthes, Foucault...

Trenca amb el bell discurs. Vol captar l'essència de la solitud, l'angoixa de l'home... eterna immobilitat:

*"Nada es posible fuera del lenguaje".*<sup>39</sup>

Beckett exemplifica la consciència metafísica del Ser. Néixer, viure, morir és parlar, és llenguatge. El leit-motiv de Beckett és *"mai no callaré"*.

*"A través de la palabra la soledad."*<sup>40</sup>

El llenguatge representarà una nova forma d'aletheia.

*Tot esperant Godot* és una obra en dos actes on se'ns evidencien tot un seguit de temes que es tracten d'una manera especial; així, veiem la immensitat de no-res que envolta l'home i l'absurd de la seva existència; existència que batega gràcies a una espera que no suposa sinó un acte de mala fe, ja que fa que l'home es pengi d'una transcendència que el cohesionava i que el remet a l'eterna espera d'un demà.

Vladimir i Estragon són els seus principals personatges; personatges que parlen de la seva espera; el temps serà el llenguatge l'arbre que mai no els abandona i que determina el seu decorat de vida els fa adonar de la immobilitat del temps. Són personatges que estan envoltats de solitud i d'absència. Les paraules els matenen en el seu univers infernal, amb elles descobreixen el raig de llum, però a la vegada, amb elles, pateixen el mal terrible de la seva eterna immobilitat. El límit i l'abundància de les paraules és el silenci. La majoria de les frases són molt curtes i expressen una barreja de paròdia i de gravetat; no hi ha ni una metàfora. El que marca l'íntima unió dels personatges és l'espera, l'espera vista com un acte existencial i definitori de la condició humana. Godot representarà aquesta transcendència que tant i tant esperen (Déu).

Podem observar que en aquesta llarga espera els personatges es van ensorran, a mesura que passa el temps (de l'acte primer al segon):

*"L'attente évoque l'image d'une espérance".*<sup>41</sup>

-----  
(38) Duvignaud, J.; *op. cit.*, p. 62.

(39) Uscatescu, G.; *op. cit.*, p. 53.

(40) Idem, *op. cit.*, 54.

(41) Duvignaud, J.; *op. cit.*, p. 61.

Els dos rodamons no fan res més que esperar, però en el fons saben que no esperen res:

*<... les deux vagabonds n'attendent rien, ils "sont en attente", ce qui est bien différent.><sup>42</sup>*

Aquests rodamons són uns desocupats. La intensitat dramàtica sorgeix del parlar alternant, que passen bruscament de l'amistat a la còlera, de la tendresa a la crueltat. A la vegada, són personatges que depenen de les seves necessitats físiques immediates. Tots dos estan envoltats de buit i d'un present sense futur, simbolitzen la solidaritat del món. Se'ns presenten totalment inactius.

El monòleg del personatge que és representat per Lucky ens argumenta i simbolitza el que és la ciència i la realitat científica. La conclusió que se'n treu és que el pensament és inútil; ens condueix al nihilisme. El que ens fa palès aquest nihilisme i, concretament, aquest nihilisme intel·lectual, és la conversa dels quatre evangelistes, on es conclou que la gent és idiota. La veritat està recolzada en les evidències. Tot coneixement és una il·lusió i totes a les coses els manca sentit.

L'absurditat de tota acció humana se'ns evidencia a cada moment.

La cançó de Vladímir sobre el gos ens obre els ulls a la repetició del temps, temps que es repeteix indefinidament també ens ho mostra l'arbre.

Pozzo simbolitza en el primer acte els senyors de la terra, omnipotents; i, en el segon acte, la il·lusorietat dels poders humans.

En Beckett, tots els personatges se'ns presenten com incapacitats com si aquesta fos la condició de la naturalesa dels homes. Donen voltes, constantment en el buit.

Amb Beckett descobrim l'absurditat de la transcendència, que ens dibuixa una quimèrica esperança i que ens manifesta tota aquesta nota de manca de sentit i de raó de ser. Amb aquesta absurditat de la transcendència se'ns fa palesa, un cop més, la mort de Déu, la mort de Godot (god és Déu). (Godot sorgeix de la fusió de la paraula anglesa god i de la terminació francesa ot.)

### 5.3- J. GENET: *Les criades*. ACTE TERCER

Per entendre Jean Genet hom ha d'assabentar-se de la seva vida, o, millor dit, hom veu en la seva obra la part fosca i emmascarada de la seva vida. De molt petit es quedà sol i el va recollir una família, que l'adoptà. Un dia el van trobar robant i el van fer fora. Després, la seva vida estigué envoltada de prostitució (era homosexual) i de delinqüència en els diferents països que va visitar. També cal recordar que estigué a la presó a L'abbaye de Fontevrault i aquí és on experimentà el desig de passar de la prosa narrativa al teatre.

En el geni de Genet no hi ha res autèntic, ni en el seu ésser ni en la seva acció. Ell és l'hipòcrita, l'actor, que parla per sota i al darrere té una màscara.

Creu que no existeix realitat dins la societat. Qualsevol que actui dins l'estructura social és literalment inexistent. La realitat és una il·lusió. Un cop se separa

-----  
(42) *Idem, op. cit.*, 61.

l'il·lusori, ens quedem amb el buit i el no-res. El món és l'espiral que cargola el ser cap al no-res.

Hi ha una apetència de l'absolut que es rebel·la en el seu esperit. Escull el mal (ja que no pot tenir el bé):

*"L'Eros platònic del ser es converteix en Eros del No-Ser."*<sup>43</sup>

Del teatre oriental Genet extreu la màscara i la víctima. Porta a l'extrem la idea d'Artaud d'angoixa i sacrifici. La societat redueix els seus personatges a una vida de subsòl.

*"Turba oscuramente y parece dotado de un poder maléfico: obliga a reaccionar"*.<sup>44</sup>

Genet introdueix la màgia del teatre en la vida. Denuncia tares inherents a la Naturalesa Humana, mal i misèria... per sobre de tota consciència raonadora. Només la mort concedeix a l'home d'arribar al paradís de la innocència.

En totes les obres de Genet hi ha una mena de conflicte entre opressors i aclaparats, que, a més de mostrar la crua realitat de cada rol, acostuma a fer-ne l'autòpsia per demostrar encara l'existència d'un component fonamental en els jocs dels homes: la fascinació que l'opressor sol exercir sobre l'oprimit, la mútua dependència.

*Les criades* és una obra estrenada el 1947; només té un acte. Les protagonistes són unes criades que volen ser mestresses, volen canviar el seu paper social i per aconseguir-ho juguen a ser la senyora; però només podran jugar a ser-ho si maquinen l'empresonament de l'amant de la senyora i després l'enverinen a ella.

Quan les criades juguen a ser mestresses no són elles mateixes, els manca un jo definit, són només il·lusions, no existeixen. Solange fingeix ser Claire i Claire fingeix ser la senyora. En això se'ns fa palesa una clara manifestació del no-res: quan Claire s'enverina per exemple arriben al final a un buit, un buit existencial.

Les criades ens exemplifiquen d'una manera clara el que Sartre anomena la mala fe:

*"En aquest cas ningú no s'escapa d'un judici de veritat. La mala fe, és evidentment una mentida, perquè dissimula la total llibertat del compromís"*.<sup>45</sup>

*"A menudo se la asimila a la mentira."*<sup>46</sup>

En la mala fe i com Sartre molt bé ens explica, l'enganyat i qui enganya són una mateixa persona. La mala fe no representa sinó la fugida de l'home respecte de la seva angoixa existencial.

-----  
(43) Salvat, *op. cit.*, p. 36.

(44) Salvat, R.; *op. cit.*, p. 84.

(45) Sartre, J-P; *Fenomenologia i existencialisme*, ed. Laia, Barcelona, 1982, p. 70.

(46) Sartre; J-P.: *El ser y la nada*, A.U. Losada, Madrid, 1984, p. 82.



Les criades ens manifesten que és impossible canviar de jerarquia. La mateixa violència n'és un fantasma.

Les criades reproduïxen en el seu submón les estructures que els dominadors han substituït i assumeïxen la humiliació i el sacrifici en una paròdica subversió de valors. La seva obra és farsa dins la farsa per obtenir la comunió de l'horror.

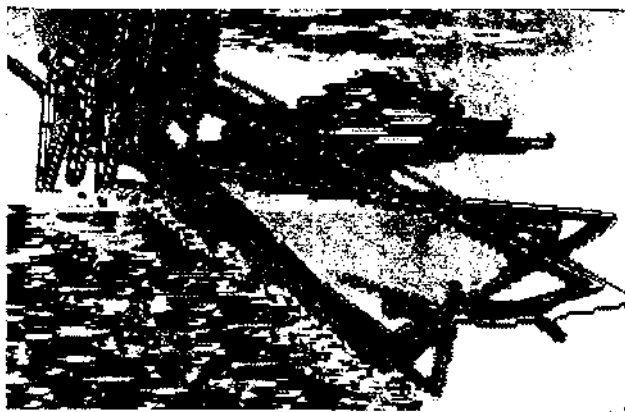
Hi ha una revolta contra l'ordre establert. Genet acusa l'estructura d'una societat que ell crea i en la qual es recolza.

El joc de les criades, Solange i Claire, sacralitza l'odi i allibera la fascinació que senten per la senyora, i viceversa. L'al·legoria escènica resultant esdevé inaudita per la seva delirant ambigüitat. S'entretéix el cerimonial i la dimensió quotidiana dels personatges, de tal manera que el sentit final de l'acció sorgeix de la superposició dels dos nivells de realitat que viuen. Genet ens mostra una mateixa situació des d'un punt naturalista i des d'un altre que s'enlaira com a transcendent. L'artifici que enlaira l'obra és el cerimonial de possessió imaginària que, finalment, és la via que mostra l'essència més profunda del comportament de dos éssers humans. Entre les criades i la senyora i entre elles mateixes es juga una lluita a mort, a la manera de Hegel, per tal de reconèixer l'altre. És una lluita que no acaba amb les identitats dels personatges, però que a cada moment els ha de reconèixer en el seu ordre social; és una lluita amb sang.

Les criades i tot el teatre de Genet constitueixen un fil conductor excel·lent per anar a raure a les hipòtesis artodianses d'un teatre de la crueltat.

# La influencia de los Estudios Literarios en la Historiografía Artística del Manierismo

Mercedes Gambús Sáiz





*Ut pictura poesis erit; similisque Poesi  
 Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,  
 Alternantque vices et nomina; muta Poesis  
 Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.  
 Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;  
 Quod pulcrum aspectu Pictores pingere curant:  
 Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,  
 Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur.*  
 (Charles Du Fresnoy, *De arte graphica*, París 1667, 1-8)

## "UT PICTURA POESIS" EN LA CRITICA ARTISTICA DEL S.XVI

Desde la asociación entre pintura y poesía que consagrara la antigüedad clásica, el discursar histórico de las artes visuales se ha visto fuertemente mediatizado por sus homónimas en el terreno literario, alcanzando uno de los niveles más álgidos de interrelación a lo largo de la edad moderna, en la que la actividad plástica se orientó hacia la elaboración de un nuevo código sintáctico basado en la recuperación del modelo clásico, deviniendo el discurso teórico un mecanismo esencial de legitimación, al perseguir la consecución de un estatuto intelectual que ennobleciera las artes frente a su tradicional acepción mecánica.

La literatura artística a partir del s. XV privilegió los aspectos cognoscitivos inherentes al acto creativo, iniciándose un largo proceso especulativo polarizado en torno a aquellos temas que justificaban la idea de las artes visuales como actividades liberales; de este modo la teoría artística en el cuatrocientos identificó arte y ciencia, convirtiendo al artífice en un investigador interesado en la consecución de unas normas objetivas (perspectiva, proporción, armonía...), que le garantizaran la imitación de la realidad.

Frente a la reflexión del arte desde presupuestos científicos, la tratadística del quinientos afectada por el auge del movimiento neoplatónico, concedió su mayor interés al discurso retórico sin menoscabo del pragmatismo preceptivo que continuó vigente; así el arte fue perfilándose en un objeto literario para diletantes, posibilitando la reelaboración de temas de filiación cuatrocentista y la aparición de

otros nuevos, como el paralelismo entre las artes figurativas y la poesía que aseguraban la continuidad argumental acerca de la liberalidad de las artes.

Rensselaer W. Lee, en su ya clásico estudio sobre la teoría humanística de la pintura, ha demostrado como entre las décadas centrales de los s. XVI al XVIII, la crítica artística recogió frecuentemente las analogías existentes entre la poesía y la pintura a causa de su estructura basada en la imitación de la naturaleza, diferenciando tan solo en los medios de expresión<sup>1</sup>.

Este proceder venía avalado por la autoridad del mundo antiguo, invocándose hasta la saciedad los tratados literarios de Aristóteles (Poética) y de Horacio (Ars Poética), siendo elevado a categoría de tópico el símil de este último "ut pictura poesis". Igualmente las declaraciones más o menos aisladas de otros autores fueron recordadas, como el aforismo que Plutarco atribuyera a Simónides: "la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante" (De gloria Atheniensium III, 347 a), o las semejanzas por razones de finalidad expresadas por Filóstrato el Viejo (Imagines I, 294 K), Filóstrato el Joven (Imagines, Proemium, 390 K) y Plinio (Historia Naturalis, XXXV).

Era lógico que tal cosa sucediera habida cuenta la concurrencia de dos factores determinantes; por un lado, la ausencia de referencias documentales clásicas sobre el lenguaje de la pintura, a lo que debe sumarse la pérdida de la mayor parte de obras pictóricas del mundo greco-latino; por el otro, el interés de la tratadística de arte, que a partir de la primera mitad del s. XVI tal como ya indicáramos, se encaminó hacia la codificación de los conocimientos técnicos y muy especialmente hacia la reflexión filosófica sobre la naturaleza de las artes plásticas.

En consecuencia las comparaciones entre poesía y pintura expuestas por Aristóteles y Horacio actuaron como premisa indiscutible sobre la que se cimentó gran parte del edificio teórico, según puede colegirse de las formulaciones de autores quinientistas como Dolce, Lomazzo o Armenini, quienes en razón de esa similitud y recogiendo la tradición del cuatrocientos, vieron en la mimesis la función última de la pintura<sup>2</sup>.

Si consideramos además la importancia que la doctrina de la imitación tuvo en el discurso manierista al incorporar el pensamiento aristotélico de la naturaleza en potencia (Poética IX. 1-3), puede advertirse fácilmente la correspondencia entre la tratadística literaria de la antigüedad y algunos de los fundamentos estéticos del manierismo, como la idea artística, la gracia y la imaginación, cuya radicalización de lo subjetivo aventaba nuevas posibilidades expresivas al estereotipado concepto de mimesis codificado a lo largo del primer renacimiento.<sup>3</sup>

-----  
(1) R.W. Lee., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid 1982 (1940). Cfr. M. Praz., *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes plásticas*, Madrid 1981 (1967), cap. III.

(2) El concepto de imitación ideal como reproducción de las formas superiores de la realidad, se convirtió en núcleo de la teoría pictórica del quinientos, cuyos antecedentes se remontaban a las formulaciones de Alberti y Leonardo, y cuya fundamentación se asentaba en la tesis aristotélica sobre el concepto de mimesis en la poesía, tal como puede comprobarse en los tratados de: Dolce., *Dialogo della pittura intitolato l'Arcino*, Venecia 1557; Lomazzo., *Tratato dell'Arte della Pittura*, Milán 1584; y Armenini., *De veri precetti della pittura*, Ravena 1587.

(3) La crítica artística del manierismo, basándose en la identificación sujeto-objeto, desarrolló hasta sus últimas consecuencias las ideas de la imitación, la expresión, la invención y el decoro, procedentes de la teoría literaria de la antigüedad, promoviendo de esta manera una revitalización de la normativa clasicista del renacimiento. Véase: R.W. Lee., ob. cit., caps. I, II, III y V.

No es de extrañar pues que el historiador del arte, al afrontar la definición fenomenológica del manierismo se haya visto influido, consciente o inconscientemente, por las raíces literarias subyacentes a sus principios estéticos, connotando conceptualmente el vocablo o vertebrando una tendencia historiográfica con signos de identidad diferenciales.

## LA PROBLEMATICA HISTORIOGRAFICA DEL ARTE MANIERISTA

Conocida es la dificultad que el término manierismo ha entrañado para la historia del arte desde que la crítica post-romántica sancionara su uso para designar el período artístico intermedio entre el alto renacimiento y el primer barroco.

Dificultad originada por la propia complejidad del fenómeno y agravada si cabe por la carga maximalista que se le quiso imponer al encorsetarlo en un armazón estilístico.

La polivalencia semántica del manierismo, su amplia difusión geográfica desplazando a Italia de su reciente monopolio productor, así como su convivencia con las formas de renacimiento tardío y del embrionario barroco, dibujaron un panorama inusual en el contexto de una época presumiblemente lineal, lo cual hubo de inquietar al historiador habituado al análisis mediante categorías estilísticas cerradas, provocando sus dudas antes de inclinarse por la adopción convencional del etiquetado unívoco.

A finales del s.XIX, tras la reciente revalorización del barroco y en el ámbito de su análisis fenomenológico<sup>4</sup>, se sentaron las bases imprescindibles para la reivindicación de un nuevo período estilístico que aparentemente no participaba, ni de la unitariedad formal del renacimiento, ni de la voluntad comunicativa del barroco.

La caracterización inicial de este espacio fue responsabilidad en gran medida de los teóricos alemanes, quienes contagiados por la euforia expresionista, vieron en el manierismo el testimonio de una época de crisis y alienación.

Dvorak en su celeberrima conferencia sobre El Greco, observó un elocuente paralelismo entre la ruptura que históricamente había significado el expresionismo respecto al arte contemporáneo, y la del manierismo en relación al arte moderno, resaltando en ambas fórmulas su fuerte carácter creativo<sup>5</sup>.

En la misma línea Friedländer, si bien por los caminos de la pintura, destacó el carácter anti-clásico, espiritualista y expresivo del manierismo<sup>6</sup>; de este modo el concepto quedaba lo suficientemente perfilado como para alcanzar en los años

-----  
(4) La publicación de los trabajos de C. Gurlitt., *Geschichte des Barok-Stiles in Italien*, Stuttgart 1887 y Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1977 (1888), resultaron decisivos en la gestación conceptual del arte barroco.

(5) M. Dvorak., "über Greco und den Manierismus", en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924 (1920), pp. 261-276.

(6) V. Friedländer., "Die Entstehung des antikleisichen Stiles in der italianieschen Malerei um 1520", en *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVI (1925), pp. 49-86, y "Manierism and Antimannerism in Italian painting", Nueva York 1957 (1925-1929).

sucesivos una notable divulgación por toda Europa, siendo aplicada la nueva categoría al resto de las artes plásticas.

El reconocimiento oficial vino a culminar este proceso a través de la magna exposición dedicada al manierismo, que se celebró en el Rijksmuseum de Amsterdam en el año 1955 y que fue titulada *El triunfo del Manierismo. El estilo europeo de Miguel Angel a El Greco*.

A partir de este momento la aparición de numerosas publicaciones referidas al tema se convirtió en una constante, facilitando de este modo el acceso del gran público al conocimiento del manierismo. Sin embargo la polémica entre los especialistas acerca de la consideración estilística del manierismo no se hizo esperar, polarizando dos posturas claramente enfrentadas; así se ha venido evidenciando en los diferentes congresos y reuniones internacionales dedicados a este fenómeno artístico, entre los que cabe recordar el XX Congreso Internacional de Historia del Arte organizado en el año 1961 en la ciudad de Nueva York, en la reunión que tuvo lugar al año siguiente en la Academia Nazionale dei Linzei de Roma, o en el Simposio Internacional de México celebrado en el año 1976.

Del mismo modo las exposiciones destinadas a las manifestaciones artísticas del s. XVI han constatado la falta de consenso entre los historiadores, tal como puede inferirse de las denominaciones adoptadas en dos recientes muestras; en primer lugar la auspiciada por el Consejo de Europa en 1980 y titulada *Florenia y la Toscana de los Medicis en la Europa del Quinientos*, en un claro intento de evitar el compromiso renunciando al calificativo estilístico; en segundo lugar la retrospectiva dedicada al pintor milanés Giuseppe Arcimboldo, que bajo el epígrafe *El efecto Arcimboldo* tuvo lugar en Venecia en el curso del año 1987, siendo concebida como un reconocimiento al pintor por su ascendiente en algunos de los "ismos" del s. XX.

El debate pues continua abierto. La idea del manierismo desde su inicial aceptación por parte de la crítica alemana, ha recorrido un largo camino que ha permitido su tipificación; de este modo la caracterización del vocablo ha sido abordada desde una óptica plural, en la que han predominado los estudios referidos a su delimitación conceptual, al análisis determinista de su entorno ideológico y social, a los niveles de su difusión, y finalmente al establecimiento de sus categorías gramaticales y de sus modulaciones sintáticas en los diferentes lenguajes plásticos.

Sin embargo detrás del proceso descrito permanece el cuestionamiento del manierismo como estilo representativo del s. XVI europeo, lo que ha originado la formación de otras alternativas historiográficas hoy en día claramente delimitadas, a saber: la que estudia el manierismo desde una opción modal, reputándola como tendencia de gusto que se gestó y desarrolló en el alto renacimiento, y la que postula la idea cíclica del manierismo, reivindicando su condición de invariable a lo largo de todos los períodos artísticos.

Advirtamos finalmente que la valoración de cualquiera de las corrientes mencionadas debe realizarse huyendo de planteamientos maniqueos o dogmáticos, por cuanto ni dichas opciones historiográficas se hallan totalmente cohesionadas, incentivando sus propias polémicas internas, ni la incompatibilidad entre ellas constituye un rasgo existencial, por cuanto sus límites se nos muestran extraordinariamente flexibles enriqueciéndose mutuamente; habida cuenta además que cualquiera de las posibles lecturas conduce irremediamente al mismo objetivo, es

decir al análisis del manierismo, ya sea concebido como estilo de época, ya sea como constante cíclica, o ya sea como modo del renacimiento tardío.

## EL IDEAL ESTETICO DE LA "MANERA" EN LA CONCEPCION MODAL DEL MANIERISMO

En el curso del debate propiciado por los adeptos de la idea del manierismo como estilo epocal, una de las cuestiones que ha suscitado mayor interés ha sido indudablemente la de su definición formal.

En la fase inicial la crítica germana, obsesionada por dotar de contenido al nuevo estilo, recurrió a la fórmula del anticlasicismo, lo cual le permitía vehicular su papel de alternativa frente al clasicismo renacentista, así como formalizar una explicación común a todos los fenómenos artísticos del s. XVI.

El anticlasicismo como esencia estilística del manierismo fue argumentado a partir de su carácter anormativo e irracional, materializado en un vocabulario de estructuras inorgánicas que contradecía la tesis vitrubiana de la belleza como integración de las partes<sup>7</sup>.

Contra esta opinión, otros autores se han inclinado por la interpretación del manierismo como testimonio de una época definida por el uso de unos recursos lingüísticos de ascendencia cortesana, preciosista y sofisticada.

En el origen de esta formulación cabe referirnos a la aportación de Weise acerca de la etimología del término manierismo, la cual precisó a partir del estudio histórico de la literatura.

Weise demostró la existencia de una corriente gótica en el seno de la literatura renacentista, cuya configuración obedecía a la recuperación de la "manière" literaria francesa de la alta edad media, recurrente a formas expresivas delicadas y afectadas.

Estableciendo un paralelismo con el arte del s. XVI, señaló este autor la presencia de una corriente surgida en el renacimiento tardío de naturaleza estética similar a la literaria, y resultante como ésta de la progresión desde la civilización caballeresca hacia un ideal de refinamiento alíptico<sup>8</sup>.

De acuerdo con la propuesta teórica de Weise, un buen número de autores rechazaron la argumentación del anticlasicismo por considerarla demasiado parcial para designar todas las manifestaciones artísticas calificables como manieristas, abogando a su vez por una definición estilística del manierismo como cristalización del ideal estético de la "manera", el cual era concebido como forma de comportamiento elegante y refinado, cuya premisa principal se cifraba en su alejamiento de la naturaleza y consiguiente idealización.

La profundización en esta hipótesis ha ubicado a sus partidarios hacia posiciones cada vez más restrictivas; así Blunt al repasar las principales formulaciones de los teóricos manieristas ha articulado el concepto de la "manera", basándose en

-----  
(7) Véase nota anterior.

(8) G. Weise., "La doppia origine del concetto del manierismo", en *Studi Vasariani, atti del Convegno Internazionale* (1950), pp. 181-185 y "Le maniérisme: histoire d'un terme", en *Information d'Histoire de l'Art* (1962), pp. 113-125.



nociones de filiación neoplatónica, como la "gracia" o perfeccionamiento de la naturaleza y el "diseño interno" o idea preexistente, ésta última de singular fortuna entre los manieristas tardíos por la recuperación que implicaba de los valores teológicos del catolicismo medieval, lo que enlazaba a su vez con las tesis vigentes de la Contrarreforma<sup>9</sup>.

Asimismo Blunt, al igual que Pevsner, Panofsky o Smyth, han destacado como distintivo de la "manera" la consecución de un difícil equilibrio entre conceptos aparentemente contradictorios que se expresan mediante los binomios: licencia-regla, gusto-belleza y opinión-juicio<sup>10</sup>. En suma, los incondicionales del ideal de la "manera" al analizar sus postulados teóricos han ido advirtiendo paulatinamente la dependencia de éstos respecto a la estética renacentista, lo que ha propiciado la idea del manierismo como continuación del código estético del alto renacimiento y no como reacción al mismo, contribuyendo de esta manera a la formación de una nueva tendencia historiográfica explicitada a partir de su definición modal en el contexto del renacimiento tardío.

La consolidación de la nueva corriente, cuyo antecedente tal como acabamos de comprobar, nos retrotrae a la acepción etimológica que Weise imputara al término manierismo, se produjo en el año 1966 a raíz de la publicación del libro del profesor Bialostocki *Estilo e Iconografía*, que comprendía una selección de artículos, entre los que figuraba: "El Manierismo, entre el Triunfo y el Crepúsculo".

En dicho artículo, Bialostocki se hacía eco de un cierto temor detectado entre los especialistas como resultado del apasionado reconocimiento del que había sido objeto el manierismo a partir especialmente de la década de los 50, así como de su aplicación indiscriminada al arte europeo del s. XVI.

Tal temor era justificado en razón de la falta de claridad observada en el establecimiento de sus principales rasgos estilísticos, como consecuencia de la voluntad por supeditarlos todo a categorías únicas. Crisis ideológica y anticlasicismo fueron tal vez los argumentos más utilizados para explicar la homogeneidad del manierismo, a los que se opuso Bialostocki aludiendo a la complejidad y diversidad del fenómeno, tal como lo demostraba la convivencia a lo largo del s. XVI de un arte dramático y expresivo junto con un arte elegante y refinado. Su propuesta consistió en definir al manierismo como integrante de un orden superior, incluyéndolo por tanto en el marco más amplio del renacimiento final<sup>11</sup>.

Quedaba pues perfilada la idea de manierismo como tendencia de gusto propia del alto renacimiento, idea a la que no han sido ajenos autores como Longhi<sup>12</sup>, o Briganti<sup>13</sup>, al revalorizar el significado de la "manera" de acuerdo con las tesis de Weise, demostrando su acepción de buen estilo, al que en el s. XVI se le asociaba la idea de la "gracia" argumentada como perfección y exactitud técnica. En esta misma línea

(9) A. Blunt, *La Teoría de las Artes en Italia. 1450-1600*, Madrid 1979 (1940), caps. VII, VIII y IX.

(10) A. Blunt, ob. cit., caps. VII y IX. N. Pevsner, *Las Academias del Arte. Pasado y presente*, Madrid 1980 (1940), pp. 32-57. E. Panofsky, *Idea. Contribución para un estudio de la teoría del Arte*, Madrid 1977 (1959), pp. 67-92. C. H. Smyth, "Mannerism and Maniera", en *Studies in Western Art II* (1963), p. 195 y sigs.

(11) J. Bialostocki, "El Manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", en *Estilo e Iconografía*, Barcelona 1973 (1966), pp. 59-77.

(12) R. Longhi, "*Ricordo dei Manieristi*" en *Manierismo, Barroco, Rococò, concetti e termini*, Roma 1961.

(13) G. Briganti, *La Maniera Italiana*, Roma 1961.

y abundando en el rechazo del anticlasicismo, Shearman propugnó la tesis de manierismo como expresión del ideal de la "manera", el cual era explicado como atributo artístico generado en el quinientos, del que salió para desarrollarse sin provocar conflictos ni tensiones<sup>14</sup>.

Opinión semejante fue la sostenida por Smyth, al analizar las propiedades formales de la "manera", que resumió en un ansia de libertad, un sentido lúdico y una fantasía desbordante, todo ello reducido al más puro convencionalismo de la norma, lo que evidenciaba su extracción renacentista<sup>15</sup>.

La formalización definitiva de esta corriente historiográfica es deudora en buena medida de autores como Blunt o Panofsky, quienes confirmaron la filiación neoplatónica de las principales teorías manieristas<sup>16</sup>; igualmente Gombrich al argumentar la relatividad de la idea de lo clásico, demostró las reservas con que debe ser empleado en el arte renacentista, corroborando así la inutilidad de continuar sirviéndose de la clave anti clásica para definir el comportamiento sintáctico del manierismo<sup>17</sup>.

Recientemente el propio Bialostocki en un estudio sobre la expansión y asimilación del manierismo fuera de Italia ha insistido en la procedencia renacentista del ideal de la "manera", proponiendo el término "estilo vernáculo" o "pseudomanierismo" para definir aquellas obras artísticas no italianas que formalmente presentan rasgos manieristas, pero cuya calidad es inferior y la intención original diferente de la manierista, a causa de una incorrecta traducción de los modelos renacentistas o de la mecánica imitación epidérmica del manierismo italiano, cuyo ideal estético no era captado por desconocimiento del mismo<sup>18</sup>.

En los últimos tiempos la historiografía artística parece inclinarse cada vez con mayor fuerza por la opción referida, en detrimento de la consideración epocal y estilística del manierismo, orientándose preferentemente la investigación hacia aquellos temas que permiten articular la aportación del manierismo al proceso especulativo del quinientos italiano y a la difusión europea del modelo clásico, lo que ha permitido profundizar en las relaciones dialécticas entre los centros productores y receptores, así como en las variaciones cualitativas y cuantitativas de los registros sintácticos manieristas.

## EL MANIERISMO COMO INVARIABLE HISTORICA

La concepción del manierismo como contraposición a la realidad objetiva, ha originado una corriente de opinión entre ciertos especialistas que apunta hacia un manierismo cíclico, regido por pautas estructurales y que rechaza lo histórico como causa existencial.

(14) J. Shearman, *Manierismo*, Madrid 1984 (1961) y "Maniera as a Aesthetic Ideal", en *Studies in Western Art*, II (1963), pp. 120 y sigs.

(15) C.H. Smyth, ob. cit., p. 195 y sigs.

(16) A. Blunt, ob. cit., caps. VII y IX. E. Panofsky, ob. cit., pp. 67-92.

(17) E. H. Gombrich., *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid 1984 (1963).

(18) J. Bialostocki, *Expansión y asimilación del manierismo*, en "La Dispersión de Manierismo", México 1980, pp. 13-27.

En el origen de esta dirección historiográfica, cabe distinguir el ascendente de la crítica germana y el de la crítica formalista de la escuela de Viena.

La teoría alemana de principios de siglo al reivindicar positivamente la etapa manierista, argumentó su modernidad atendiendo a su actuación contestataria y de ruptura frente a la normativa del clasicismo renacentista, en coincidencia con el proceder del surrealismo y expresionismo respecto al arte contemporáneo; de esta manera el manierismo era enlazado con los comportamientos artísticos actuales, superando las barreras de la sucesión estilística. Autores como Friedländer o Hoffman, al distinguir varias fases en el desarrollo formal del manierismo, establecieron entre ellas relaciones de causalidad, cuya reacción provocó el retorno a períodos clasicistas, causalidades que entendieron como constante en el discurrir de los "ismos" contemporáneos<sup>19</sup>.

Por su parte la escuela de Viena, en su deseo de fundamentar los estilos artísticos, formuló la teoría de la "pura visibilidad", consistente en explicar la historia del arte como un discurrir de estilos, cuya explicación reside en la especificidad formal de la obra de arte; así Riegl, uno de los más destacados representantes de la citada escuela, acometió la interpretación del hecho artístico mediante el desarrollo de una serie de principios formales, que avalados por la idea de la "voluntad artística", eran potencialmente aplicables a los productos artísticos de cualquier época histórica<sup>20</sup>. En esta línea Wölfflin, estableció cinco parejas de categorías ópticas para exponer mediante un mecanismo bipolar las características del renacimiento y barroco, considerando a ambos estilos, más como fenómenos estéticos que como períodos históricos<sup>21</sup>. La idea de repetibilidad de los lenguajes artísticos fue continuada por Focillon, quién partiendo de la consideración evolucionista de las formas, distinguió cuatro edades en cada estilo: experimental, clásica, de refinamiento y barroca<sup>22</sup>; pero sin duda uno de los autores que llevó esta teoría hasta sus últimas consecuencias fue d'Ors, quién en su estudio sobre el barroco lo definió como una constante en la historia de los estilos, distinguiendo hasta 22 épocas barrocas a lo largo de la historia del arte, todas ellas caracterizadas por su conformación anti-clásica<sup>23</sup>.

La consideración del manierismo en términos de constante cíclica adquirió su consolidación gracias a los trabajos llevados a cabo por los historiadores de la literatura, quienes observando los paralelismos existentes con las artes plásticas, favorecieron su interpretación conjunta, alcanzando esta fórmula una favorable acogida entre algunos historiadores del arte.

Curtius en su obra *Literatura europea y Edad media latina* y concretamente en el capítulo dedicado al manierismo, utilizó esta expresión como fenómeno complementario del clasicismo de todas las épocas; de este modo el manierismo como forma

(19) Para Friedländer véase la nota 6, y en especial el texto *Mannerism and Antimannerism...*, que recoge diversos artículos sobre el tema, publicados entre 1925 y 1929.

H. Hoffman, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarok: die italienischen Kunst des XVIIten Jahrhunderts*, Zurich-Leipzig 1938.

(20) A. Riegl, *Problemas de estilo*, Barcelona 1980 (1893).

(21) H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1977 (1888); *El arte clásico*, Madrid 1982 (1899); *conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid 1970 (1915).

(22) H. Focillon, *La vida de las formas*, Madrid 1983 (1943), pp. 17-22.

(23) E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid s.a.

de escritura que recurre a un cierto número de figuras es opuesto al clasicismo, con el que forma un binomio inmutable en la historia de la literatura<sup>24</sup>.

La aportación de Curtius pronto halló una estela de seguidores en el campo de los estudios artísticos, así Hocke, basándose en la historia comparada entre arte y literatura por un lado, y en la concepción del arte como historia del espíritu por el otro, retomó la idea de manierismo como constante anti-clásica adoptada por Curtius, estableciendo cinco épocas anti-clásicas en la historia del arte, coincidiendo una de ellas con la manierista que extendió hasta la década de 1750, y que en consecuencia integraría a todo el período barroco. Hocke al afrontar el análisis del manierismo, optó por una metodología formalista que le permitió superar el cuadro histórico, insistiendo en la alternancia clasicismo-manierismo como dos posibles mecanismos de razón y locura respectivamente, de las que disponen artistas y escritores para afirmar su relación existencial. Para este autor la dialéctica clasicismo-manierismo viene a constituir como la doble faceta de una personalidad, que unas veces se mantiene en equilibrio, mientras que en otras, uno de los dos aspectos consigue imponerse. La preponderancia del clasicismo o del manierismo es explicado en razón del comportamiento genético de los recursos empleados, que en el caso del manierismo se justificaría por el ascendente que el sueño, la locura y lo insólito ejercen en la elección de las formas lingüísticas<sup>25</sup>.

Similar planteamiento ha sido sostenido también por Hauser, el cual a pesar de mostrarse partidario del carácter irreplicable de los estilos artísticos, caracteriza el manierismo como una corriente subterránea que emerge periódicamente en la historia del arte occidental. El mismo manierismo es significado por Hauser como el estilo que testimonió la crisis del s.XVI, lo que le permite vincularlo con el arte actual, al que ve como la expresión de parecidos síntomas de crisis. Fundamenta esta relación en el comportamiento análogo que ambos adoptaron para representar la existencia, mediante gradaciones de realidad que articularon paradójicamente, bien con formas naturalistas, bien con formas antinaturalistas, como resultado del protagonismo conferido a lo onírico en el arte y la literatura de los s. XVI y XX.

En resumen, después de observar el contexto histórico en el que se debatió el arte manierista, infiere Hauser el origen del arte actual, destacando la repercusión de esta forma expresiva en capítulos estéticos contemporáneos como los protagonizados por el simbolismo y el surrealismo<sup>26</sup>.

-----  
(24) E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1955 (1954), I, cap. V.

(25) G. R. Hocke, *El mundo como laberinto - I. El manierismo en el arte europeo*, Madrid 1961 (1957). *El mundo como laberinto - II. El manierismo en la literatura*, Madrid 1961 (1959)

(26) A. Hauser, *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid 1965 (1959). Compárese los fragmentos que a continuación reproducimos, en los que si bien este autor defiende la postura de la irrepitibilidad de los lenguajes históricos, ello no le impide caracterizar al manierismo como una corriente cíclica en la historia del arte:

"El interés renovado que muestra nuestro tiempo por el manierismo no significa, de ninguna manera, que el arte del presente constituya una repetición o prosecución de este período estilístico. Estilos artísticos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos de carácter único...".

"El manierismo, empero, aun cuando ni se repite ni encuentra una prosecución directa después de su disolución en el siglo XVII, constituye una corriente subterránea más o menos destacada en la historia del arte occidental. Desde el barroco y el rococó, y sobre todo, desde finales del clasicismo internacional se echan de ver repetidamente tendencias manieristas, las cuales se ponen especialmente de manifiesto en los momentos de cambios de estilo unidos a una aguda crisis espiritual, como lo son, por ejemplo, el tránsito del clasicismo al romanticismo o el del naturalismo al arte post-impresionista..." , p. 377.

La misma postura puede imputarse a Orozco, quién en el deseo de salir al paso de las posturas maximalistas que negaban al barroco una caracterización estilística, integrándolo en el ámbito morfológico del manierismo a causa de su comportamiento anticlásico, intentó la delimitación entre lo manierista y lo barroco, apoyándose entre otros argumentos, en la reiterada presencia del manierismo en los diferentes estilos históricos, aún cuando reconoció la existencia de un manierismo justificable históricamente que vendría a coincidir con la fase previa al barroco, de la que se distinguiría por su falta de conciencia estilística al no expresar un cambio de mentalidad respecto al período renacentista del que surgió; por esta razón Orozco define al manierismo como una invariable estilística, fundamentada en su naturaleza anticlásica<sup>27</sup>.

Resultaría excesivamente prolijo continuar con la enumeración de todos aquellos autores, que remitiéndose al análisis comparado entre arte y literatura, han vertebrado esta tendencia historiográfica; por ello nos ocuparemos tan solo de demostrar la buena salud que hasta el presente sigue disfrutando la mencionada tendencia, aludiendo a dos hechos recientes. En primer lugar a la publicación de un estudio de Dubois sobre el manierismo aparecido en el año 1979, quién sin ningún tipo de ambages, aboga por el carácter cíclico del manierismo desde una perspectiva metodológica estructuralista, fundamentada en la teoría de la morfogénesis, la cual es desarrollada mediante los principios del generativismo lingüístico y del psicoanálisis teórico.

Para Dubois pues, el manierismo como fenómeno estructural, no es más que un modo de producción, cuya existencia, tanto en el campo de la expresión literaria como artística, es constatable en todos los períodos históricos, alcanzando su mayor plenitud al final del renacimiento. El análisis del manierismo debe realizarse como modo estilístico generativo, independiente de tipologías históricas, cuya caracterización le viene dada por su radical oposición al clasicismo, expresada en la búsqueda de la diferenciación y en la articulación de su propia conflictividad.

El manierismo así descrito, existirá para Dubois, siempre que se produzca una intencionalidad expresiva, modulada, bien mediante el predominio de la manera sobre la materia o del signifiante sobre el significado, bien a través de un proceso de imitación diferencial respecto a un modelo anterior<sup>28</sup>.

Finalmente y en segundo lugar, nos referiremos a un acontecimiento artístico, al que anteriormente hemos hecho mención, y que constituye por sí mismo un elocuente testimonio de la huella que esta tendencia historiográfica ha dejado entre los historiadores del arte manierista; se trata de la exposición celebrada en el año 1987 sobre la obra pictórica de Arcimboldo.

La muestra, que con el sugerente título *El efecto Arcimboldo*, se

-----  
(27) E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid 1975.

(28) C.G. Dubois, *El Manierismo*, Barcelona 1980 (1979).

*"La historia del manierismo debe ser comprendida desde una perspectiva biológica. Es un momento de la vida de las formas. Por esto, el manierismo del Renacimiento sólo puede entenderse como la manifestación más patente de un manierismo que se presenta cíclicamente en la historia y cuya definición debe ser más estructural que circunstancial. El manierismo abre un horizonte sobre manierismos históricos que tienen como punto común un manierismo estructural: es éste el que, en última instancia, nos interesa. Por esta razón no podemos separarlo de otras manifestaciones que llevan nombres históricos distintos (helenismo, anacronismo, preciosismo, rococó, decadentismo), pero que reproducen esquemas generativos análogos"*, p. 12.

desarrolló en el palacio Grassi de Venecia, fue proyectada por sus organizadores como una revaloración del pintor manierista por su influjo en todas aquellas escuelas plásticas del s. XX, que al igual que hiciera Arcimboldo, se plantearon la reconstrucción del rostro humano. Por ello la retrospectiva se dividió en dos períodos: Arcimboldo y su época, y el efecto sobre el arte de nuestro siglo.

El ámbito reservado a la obra del pintor cortesano de los Habsburgo, recogió lo más sobresaliente de sus retratos, conformados por atomizaciones del rostro, en los que se entrecruzan toda suerte de objetos naturales en una simbólica fusión. Los protagonistas de los cuadros de las estaciones y los elementos son individuos de la corte, con sus fisonomías reconstruidas por medio de animales, vegetales, plantas..., cuya iconología como metáfora de un naturalismo mutante, confiere al gesto arcimboldiano la idea de la pintura como objeto fantástico.

De acuerdo con el motivo conceptual de la exposición, se destinó una segunda parte a los pintores actuales agrupados en cinco secciones: "Trasmutaciones", que comprende obras de Picasso, Duchamp y De Chirico; "Alteraciones", con retratos de Grosz, Hausmann, Picabia y Duchamp; "Proyecciones", con trabajos de Magritte, Dalí y Man Ray; "Desintegraciones" con Duchamp, Pollock y Dubuffet; "Aislamientos" con los representantes del pop art como Warhol y Lichtenstein.

La vinculación del artífice milanés con la producción artística contemporánea, evidencia el ascendiente que la idea del manierismo como constante cíclica ha tenido entre los organizadores de la referida exposición, observando los recursos artísticos desde una óptica explícitamente formalista, cuya reiteración trasciende más allá de los límites cronológicos, prolongándose hasta el arte de nuestro tiempo.

En fin, tal como hemos venido exponiendo, la historiografía artística del manierismo ha incorporado en la modulación de algunas de sus tendencias, las tesis que desde el campo de la investigación literaria habían venido formulándose, en clara correspondencia con el sustrato literario subyacente a la teoría artística del manierismo. De esta manera, el presunto tópico "ut pictura poesis", tan intensamente perseguido por los teóricos y artistas manieristas, logró imponerse, abocando a los historiadores hacia una fructífera relación interdisciplinaria.

Cecilia Melo e Castro







Maria Cecília-Valente Aires de Melo e Castro

- Nasceu em Cascais, Portugal, 1941
- Consultora técnica de publicidade e marketing
- Investigadora no campo da pintura electrónica desde 1986.

### **EXPOSIÇÕES: (Nacionais)**

#### **Individuais**

- INFOARTE** - Galeria Barata, Janeiro, 1988
- INFOARTE 2** - Galeria da Junta de Turismo de Costa do Estoril, Estoril, 17/Junho a 12/Julho, 1988.
- INFOARTE 3** - Galeria "O Outro Lado do Espelho", Sintra, 15/Outubro a 9/Novembro, 1988
- INFOARTE** - FIC-FEIRA DAS INDUSTRIAS DA CULTURA, FIL-Feira Internacional de Lisboa, Pavilhão IADE-Instituto de Artes Visuais e Design, Belém, Dezembro, 1988.
- INFOARTE** - Palácio Pombal - IADE-Instituto de Artes Visuais e Design, Lisboa, 22/Novembro a 15/Dezembro, 1989.

#### **Colectivas**

- "Exposição Arte e Ciência", Reitoria de Universidade (Clássica) de Lisboa, Lisboa, 22/Junho a 1/Julho, 1988.
- "Arte High Tech em questão", Galeria Diferença, Lisboa, Julho, 1988.
- "Audivisual Lisboa 88" - Festival de Cinema e Vídeo da cidade de Lisboa, Forum Picoas, Lisboa, Novembro, 1988.
- "Infopintura & Videopoesia" (com E.M. de Melo e Castro) - Galeria Quadru, Lisboa, 23/Fevereiro a 18/Março, 1989.
- "Exposição de Aniversário-Alice" - Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, 25/Junho a 12/Julho, 1989.
- "Verão 89" - Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, Agosto/Setembro, 1989
- "1ª Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira" (secção A: Artes Plásticas), Câmara Municipal de Vila Franca de Xira - Galeria Diferença), Vila Franca de Xira, 24/Junho a 31/Agosto, 1989
- "Semana da Escola Cultural" - Escola Secundária de Amadora (Grupo de Ocupação dos Tempos Livres) - ESCOLARTE 90 - Amadora, Junho, 1990.

### **EXPOSIÇÕES: (Internacionais)**

- Apresentação de trabalhos de pintura electrónica na PUC, São Paulo, Brasil, Abril, 1988.
- Apresentação de trabalhos de pintura electrónica no "Forum de Ideias", Arte High Tech, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil, Maio, 1988.
- Semana de Cultura Portuguesa - Universidade das Ilhas Baleares, Palma de Maiorca, 6/Abril a 2/Maio, 1989.
- Semana de la Creación en Vídeo - "El Pozo de la Imagen/El Poso de la Imagen" (c/ Centro de Formação de Professores) - Sala de Exposições do C E I, Córdoba, Espanha, 20/Março a 5/Abril, 1990
- Salón de la Imagen - Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espanha, Junho, 1990.

### **Outras Participações:**

- Curso Monográfico de programa "Imagen y Educación", Centro de Formação de Professores de Córdova, Espanha, Março, 1990.
- Seminário sobre Infopintura, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Junho, 1990

### **BIBLIOGRAFIA:**

- COLÓQUIO ARTES nº 77 - 2ª Série / 30º ano, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Junho, 1988.
- AUDIVISUAL LISBOA 88, Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais, Lisboa, Novembro, 1988.
- POETICA DOS MEIOS E ARTE HIGH TECH, E.M. de Melo e Castro, Edições Vega, Lisboa, Novembro, 1988.
- EDUCAÇÃO VISUAL - 8º ano, Mª Isabel Gândara/Mª Teresa Knapic, Texto Editora, Lisboa, 1989.
- INFOART/VIDEOPOESIA/ART HIGH TECH, Universitat de les Illes Balears, Palma de Maiorca, Abril, 1989.
- EX-POSIÇÕES, Luis Filipe Sarmiento, Tertúlia Editora, Sintra, 1989
- 1ª BIENAL DE FOTOGRAFIA, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Departamento de Acção Sócio-Cultural, Vila Franca de Xira, 1989.

### **VIDEOGRAFIA:**

- "INFOARTE", 13', VHS, Cecília Melo e Castro, Lisboa, Janeiro, 1987 Recriações electrónicas de desenhos de Santa Rita Pintor, in "Vanguardas do século XX, Orpheu e Futurismo", 15', VHS e U-Matic, E.M. de Melo e Castro (Produção Universidade Aberta), Lisboa, 1988.
- "DO OUTRO LADO", videopoema, 5', U-Matic, E.M. de Melo e Castro (Produção Universidade Aberta), Lisboa, 1989
- "INFORRITMOS (1,2,3,4)", 27', VHS, Cecília Melo e Castro, Lisboa, Outubro, 1989.
- "DELÍRIOS SIDERAIS", 5'30", VHS e U-Matic, António Saraiva, Produção Latina-Europa, Lisboa, Junho, 1990.

# Sobre a Infopintura de Cecília Melo e Castro

E. M. de Melo e Castro,  
poeta y ensayista,  
Portugal





Para a exposição de Infopintura de Cecília Melo e Castro na Galeria Barata, Lisboa, Janeiro de 1988 (a primeira de pintura produzida em computador realizada em Portugal) escrevi o seguinte texto:

"Artistas de novo tipo estão surgindo. São poetas, pintores, gráficos, designers que não usam caneta nem máquina de escrever, que não pintam com tintas, que não empregam o lapis. São os INFO-ARTISTAS. Têm em comum um instrumento informático para a produção de sua arte: o computador e seus periféricos. A Maria Cecília é um deles que agora apresenta o trabalho de um ano, durante o qual lenta mas rapidamente se transformou numa nova espécie de pessoa: o artista equipado ciberneticamente. Os trabalhos agora expostos usam o suporte fotográfico para se materializarem e são verdadeiros originais múltiplos, uma vez que a sua matriz é electrónica e não existe fora do instrumento que a gerou. E se o conceito de múltiplo não é novo, somos levados a concluir que a existência de uma matriz informática obriga a considerar as fotografias como originais materializados, o que é certamente uma novidade. Outros meios poderão ser usados como o diaporama ou o vídeo, que com as suas características específicas, produzirão productos diferentes. A qualidade estética da pintura informática de Maria Cecília é evidente para quem souber usar os olhos. Agora poder falar-se de info-impressionismo para quem souber usar os olhos. Agora poder falar-se de info-impressionismo com adequado rigor, uma vez que a verdadeira matéria desta pintura é a luz-energia electromagnética capaz de impressionar o globo ocular e dar-nos percepções intensamente belas e reveladoras".

De então para cá, os formatos das ampliações fotográficas cresceram, o que certamente aumenta o seu impacto visual. Mas principalmente deu-se uma transformação estética assinalável nas imagens produzidas. Pode mesmo dizer-se que ao info-impressionismo das primeiras imagens de síntese, se sucedeu uma fase de padronagem repetitiva aleatória, apenas regida por critérios de combinação estética, até que hoje, se desenvolvem imagens cujo carácter sógnico é tão evidente que scremos tentados a sentir a latência duma semiótica de cor e do fascínio.

A luz é a verdadeira "matéria" da pintura. Esta evidência, que os grandes pintores guardaram durante séculos como segredo da profissão, é hoje tão clara para quem pinta com um computador, como a própria luz do sol. Até aos impressionistas o sistema de luz e sombra assentava na selecção e contraste das tonalidades e dos brilhos possíveis com as tintas e os vernizes.

Os impressionistas, esses tentaram captar na tela o próprio processo luminoso pelo qual a luz do sol contém todas as cores e nelas se decompõe. Mas hoje é a energia electromagnética que se transforma em cores no ecrã do computador. Este é, nas mãos dos novos pintores que estão surgindo, um instrumento de pintura que dispensa as tintas, os pinceis e os suportes pasados e acelera o processo de criação.

As possibilidades de Infoarte no campo da pintura estão apenas começando a revelar-se, mas alguns indícios se podem recolher nos trabalhos de Cecília Melo e Castro, tais como a versatilidade colorística e a alegria de descoberta de universos sógnicos insuspeitados, que tal pintura nos comunica.

No tempo acelerado que vivemos, alguns meses podem significar avanços irreversíveis, certamente outrora impensáveis.

Mas no agora-fuguro as descobertas qualitativas são a marca do homem que se adianta à própria transformação do mundo em marcha.

Tais transformações que "high tech" proporciona são, nas mãos de artistas

como Maria Cecília, os índices de que a criatividade e a beleza resistem e subsistem num mundo ameaçado pela sua própria irracionalidade, mais que pela inventividade tecnológica.

Quem souber ver esta pintura-luz (fixada em ampliações fotográficas), certamente ficará mais seguro que sua própria condição humana. Mas quem tiver os olhos tão fechados que seja insensível a este espectáculo de beleza, condena-se a viver nas trevas de que se alimentam os poderes de destruição.

## Infoarte

Silvestre Pestana,  
poeta experimental.



A pintura assistida por computador, genericamente designada por INFOARTE, é um ramo autónomo de expressão artística pictorial, própria à tecnologia e ao saber do último quartel do século XX, que ao contrário da sua antecessora de remotas origens na Flandres, se expressa, não através de óleos, diluentes e secantes, mas sim, através de uma intensa e policromática fluorescência electrónica, tendo por suporte um ecran TV.

A primeira vista é uma pintura do imaterial, uma arte sem suporte fixo, inadaptável às paredes dos apartamentos, entradas de bancos ou de outras instituições sociais; a pintura assistida por computador apresenta, no entanto, um vasto leque de possíveis codificações que incluem: a foto em directo do ecran TV; a sua reprodução em papel através de sistemas de impressoras térmicas ou de tinta; e as gravações analógicas ou digitais em vídeo ou videodisco.

Entre nós, salvo recentemente algumas tentativas de apropriação tecnolinguística feitas por alguns sectores ligados às instituições de informática e engenharia de sistemas, a arte assistida por computador é completamente ignorada e conhece mesmo uma fraca aderência por parte do sector artístico, o que não é de admirar, pois nem outros dispõem, na maior parte, de conhecimentos que lhes permitam transpor a barreira entre a ciência e a arte.

No entanto, este fosso entre saberes, encontra-se ele mesmo intensificado no acesso ao, e na oferta do, "software" disponível.

Por um lado, encontramos programas para computador especializados através de informações numéricas codificadas, directamente aplicáveis à arquitectura, design e desenho técnico, e por outro, os programas de pintura propriamente ditos, sendo estes últimos dirigidos aos ilustradores e aos criadores de imagens bidimensionais.

É aqui que podemos realçar a particularidade da pintura assistida por computador de Cecília Melo e Castro, Sendo uma pioneira a nível nacional, Cecília Melo e Castro soube compreender a aparente limitação imposta pelos programas disponíveis de pintura assistida por computador, que obrigam o artista a trabalhar as suas imagens ao nível de bidimensionalidade, e a partir desta elaborar o seu conteúdo imagético.

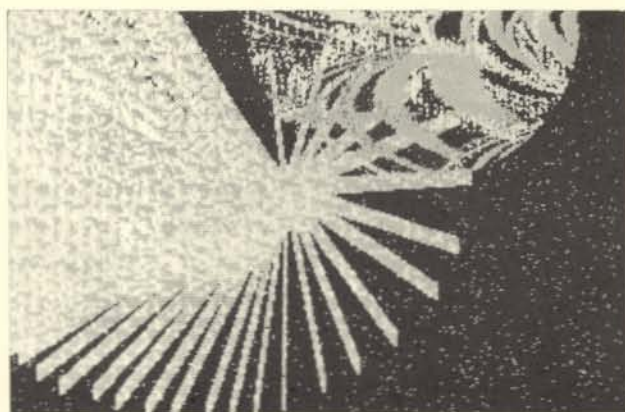
Cecília Melo e Castro soube, acima de tudo, evitar cair nos inumeráveis jogos geométricos de formas pré-programáveis, ou no falso e fastidioso policromismo linear de forte tendência gestualista, que lhe permitiu desenvolver uma pintura assistida por computador que se caracteriza por múltiplos e diversificados pontilhismos bidimensionais, que se organizam em módulos à escala estrutural do ecran.

Assim, em Cecília Melo e Castro cada imagem, cada foto ou qualquer versão dessa imagem, são únicas, memoráveis e... "bestiais!"



# A pintura electrónica de Cecília Melo e Castro

Eduardo Kac,  
hológrafo,  
Brasil



Cecília pertence a um novo género de artistas; aqueles que, sem ter desenvolvido uma carreira anterior, iniciam seu trabalho directamente nos novos meios tecnológicos de ponta. Em Portugal, sua pioneira pesquisa com pintura electrónica a situa, ao lado dos poetas Silvestre Pestana e Ernesto Melo e Castro, como um dos desbravadores desta terra ainda desconhecida que é a arte high tech.

Trabalhando com um microcomputador, um "mouse" e vários "softwares" (muitas vezes empregados ao mesmo tempo), Cecília consegue extrair destes novos materiais (mais justo seria dizer "imateriais") um resultado de extrema beleza pictórica. São pinturas electrónicas abstractas, mas de uma abstracção nunca antes vista em Portugal: uma abstracção que não mais tem origem na negação da figura (como na abstracção informal ou na abstracção geométrica) e sim na afirmação da luminosa radiação cromática emitida pelo vídeo.

Nas telas digitais de Cecília não vemos mais a sugestão da luz através de gradações de cor. Somos impregnados pela luz emitida pela pintura, cujas cores ganham então vibrações electromagnéticas inéditas e surpreendentes.

# O jorgo infinito da ilusão

Luis Filipe Sarmiento,  
poeta y periodista,  
Portugal



Se temos olhos o que olhamos? E o olhar que os olhos tem? E o que olhamos será mesmo o que vemos? Vemos nos olhos o que através dos olhos não vemos? E o que olhamos quando não vemos com o olhar? Será a cegueira uma outra forma de olhar? Ou a cegueira será o ponto de partida para uma nova paisagem de visão? A escuridão é sempre apanhada desprevenida por novas luzes, onde se recomeça o jogo infinito da ilusão. Agora sem cheiro de tintas, mas com perfumes. Sem pincéis, mas com gestos. Sem nódoas, mas com aventuras. Trata-se de um outro espectáculo exclusivo do olhar. Coreografias de formas e cores no sentido infinito do universo da imaginação, palco grande de criatividade de Cecília Melo e Castro.

Um mar de sugestões, desenvolvendo-se em movimentos imperceptíveis até atingir a crista do prazer e fixar o momento com o toque "pianístico" na tecla mágica.

Ao entrar nos caminhos misteriosos da luz total, arriscado porque pioneiro, extremamente belo, de uma beleza infantil, poderosa "máquina" que nos leva ao infinito dos mundos como quem brinca com bolas de sabão. Trata-se de um circo de cores, onde a artista é ao mesmo tempo equilibrista no fio de luz, malabarista de tonalidades, trapezista voadora pelo espaço infinito de criatividade e domadora de feras.

É a partir do seu olhar que crescem todos estes palcos deslumbrantes, onde apetece mergulhar no fundo da ilusão.

# Los 'Infopintores' cambian el lienzo por un ordenador

Entrevista con Ruth Zauner  
Madrid, "El Sol"



En el taller de la 'infopintora' portuguesa Cecilia Melo e Castro no hay pinceles ni lienzos ni tubos de pintura.

El ratón, la pantalla del ordenador y los programas de pintura y diseño son sus herramientas de trabajo. En ellos esta artista que proviene del campo de la publicidad ha hallado su medio de expresión: la 'infopintura' o la pintura hecha por medios informáticos.

En 1968, cuando se celebró la primera gran exposición de arte por computadora en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, los detractores alegaban que la creación en manos del ordenador no era más que un juego. Los defensores argüían que la capacidad del individuo siempre está por encima de la máquina y ésta no es más que una herramienta distinta. El tiempo parece darles la razón.

Cecilia Melo e Castro, de 49 años, fue la pionera de la pintura electrónica en Portugal, donde en 1988 expuso por primera vez. Su vocación surgió a raíz del contacto con los ordenadores en su actividad profesional y la vinculación a las vanguardias literarias de la poesía visual.

"Me fascinaba la utilización transgresora que del espacio en blanco hacían los poetas experimentales y pensé que la infopintura podía ser una forma nueva de crear lo que otros hacen con técnicas tradicionales".

Para dedicarse a la pintura electrónica no es necesario ser pintor ni ingeniero informático. Igual que para conducir no es necesario ser mecánico, "como dice el comunicólogo Abraham Moles, para crear no es necesario saber cómo funcionan los equipos, sólo es necesario que funcionen", afirma la 'infopintora'. Conocer las posibilidades de los programas es el secreto para extraer de ellos los colores y las formas geométricas y siderales con los que los artistas componen sus cuadros.

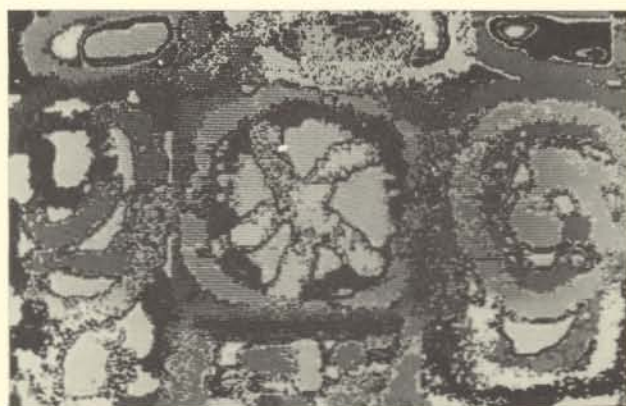
Para establecer el contacto directo con el público, Cecilia Melo e Castro decidió utilizar como soporte la fotografía, la diapositiva y el vídeo, "para crear nuevos lenguajes visuales con las posibilidades de cada uno de estos medios, que están al alcance de todo el mundo".

Cuando Cecilia se sienta frente a su ordenador nunca lleva una idea preconcebida. Se deja llevar por la inspiración, selecciona los colores y de éstos surge la forma.

Para Cecilia Melo el ordenador no es un aparato frío y extraño que se mira con desconfianza. "Emocionalmente, me siento en contacto con la creación y establezco una relación sentimental con los programas".

# A pintura de Cecília Melo e Castro

António Ramos Rosa,  
poeta y ensayista,  
Portugal



O som dos navios  
com as luminosas proas.

As vibrações das pálpebras,  
o lícido clamor  
das sílabas de arcaia

As palavras primeiras  
que do mar ascendem  
com torres de luz.

O vai-vém inicial  
das folhas sob a aragem

Os cavalos de pedra  
entre o vapor das águas

O deslumbrante líquen  
do vento iluminado

O fulgor de mil rostos  
no incêndio dos silêncios

As ondas das ondas  
nas páginas do fogo

No mais branco delírio  
os animais da cor  
desprendem os cabelos

São as mais altas ervas  
que os navios atravessam  
entre o ser e o não ser.

Entre o negro e o negro  
aves, arbustos, estrelas.

Quem gravou estas cores  
gravou no centro os nomes,  
abriu as portas da noite.





**Universitat de les  
Illes Balears**