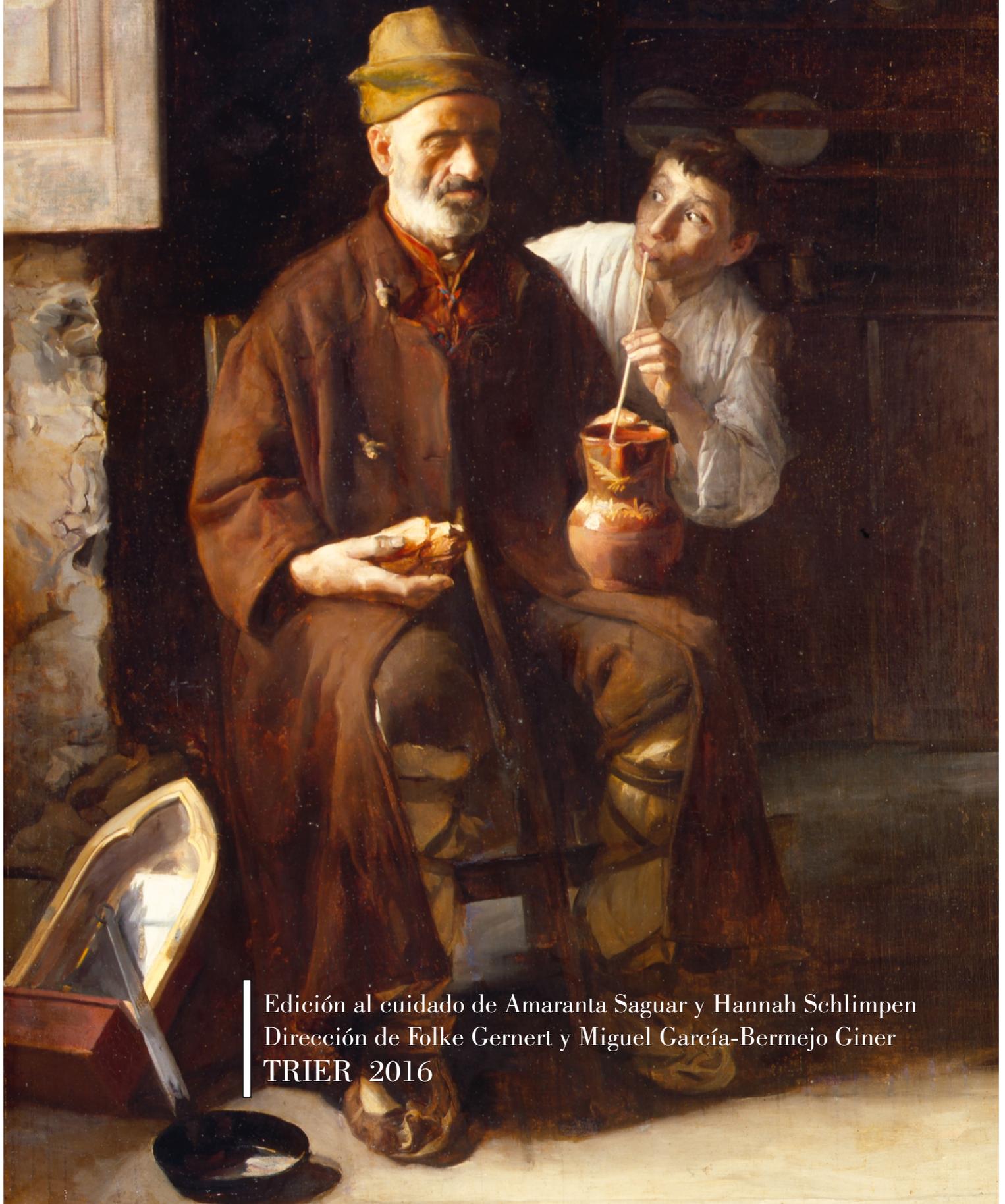


Estrategias picarescas en tiempos de crisis



Edición al cuidado de Amaranta Sagar y Hannah Schlimpen
Dirección de Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner
TRIER 2016

Estrategias picarescas en tiempos de crisis.

Edición al cuidado de Amaranta Saguar y Hannah Schlimpen.

Dirección Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner

Trier 2016

Hispanistik Trier

Universitätsring 15, 54286 Trier

ISBN: 978-3-9810437-0-9

Índice

Introducción (Folke Gernert & Miguel García-Bermejo Giner)	5
Leonardo COPPOLA: <i>Pablos de Segovia: entre insumisión y adaptación</i>	7
Alex DEMEULENAERE: <i>Les réécritures du picaresque dans «Voyage au bout de la nuit» et «Mort à crédit» de Louis-Ferdinand Céline</i>	19
Miguel GARCÍA-BERMEJO GINER: <i>De juego dramático a recurso para una crisis: los cambios de identidad en los pasos de Lope de Rueda</i>	29
Folke GERNERT: <i>Saberes problemáticos de la pícaro: «La Lozana Andaluza» y «La pícaro Justina»</i>	43
Javier GÓMEZ-MONTERO: <i>Peregrinos entre lo sacro y lo profano en la ficción aurisecular</i>	53
Serena MAGNAGHI: <i>Estrategias para el éxito: hidalgos pobres «de camino» a la riqueza, en unas comedias urbanas del primer Lope de Vega</i>	75
Marcial RUBIO ÁRQUEZ: <i>«Lazarillo de Tormes»: la mirada infantil, la formación adulta</i>	87
Amaranta SAGUAR GARCÍA: <i>El cambio de siglo en «Celestina»: criados y prostitutas enfrentados a la crisis socio-política de finales del siglo XV</i>	99
Marcella TRAMBAIOLI: <i>El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción</i>	109
María VÁZQUEZ MELIO: <i>Los «cortezanos peregrinos» en la obra de Cristóbal de Castillejo</i>	131

Introducción

¿Puede la literatura ayudarnos a superar la crisis económica que sacude varios países mediterráneos? No es probable que vayamos a ser los filólogos y hombres de letras quienes encontremos una solución de problemas financieros y sociales, pero lo que sí podemos hacer es llamar la atención sobre problemas que comparten ciertos personajes literarios con los necesitados de hoy, de nuevo obligados a buscar caminos nuevos y soluciones alternativas con su ingenio. No sólo los protagonistas de la novela picaresca son unos auténticos administradores de un periodo de crisis; a ellos se les unen en las tablas otros jóvenes, estudiantes depauperados, criados menesterosos, damas que renuncian a su honra por sobrevivir solas, sin olvidar a los consagrados pobres vergonzantes de la época, los hidalgos.

Uno de los caminos más frecuentes de estas atribuladas víctimas para superar la crisis es el traslado, la emigración, física o psicológica, en busca de mejor fortuna que la que padecen en su tierra. En el viaje, real o figurado, se transforman y alteran su identidad, social, sexual o nacional, con vistas a alcanzar un éxito paradójico, pues no les reporta mucho más allá de ver colmadas sus necesidades mínimas. Para ello les resultan fundamentales la adquisición de saberes, generalmente problemáticos, que complementen una educación social que no los había preparado para las circunstancias que arrostran; de ahí lo habitual de los momentos de epifanía o de transformación iniciática que inaugura una nueva fase a quienes lo experimentan. Las abundantes biografías de hombres oscuros en romance, en forma de carta de relación o de narraciones de *vitae*, recogen la omnipresencia del cambio y sus secuelas. La conciencia de la necesidad de transformación también podría encontrarse detrás del incremento del empleo de la anagnórisis, inverosímil por lo forzada en ocasiones, y su posterior abandono a favor de soluciones en las que prima el ingenio, sin demasiado énfasis en limitar su empleo con barreras morales, como recurso para superar trances apurados.

Folke Gernert & Miguel García-Bermejo Giner

Pablos de Segovia: entre insumisión y adaptación

Leonardo Coppola
Università degli Studi «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara

Mirando a los protagonistas de uno de los géneros más representativos del Siglo de Oro, notamos como estos seres marginales, conocidos como pícaros, vuelven de actualidad haciéndose portavoces de los comportamientos del hombre moderno que, a la par del pícaro, se enfrenta con todo tipo de obstáculos que le obligan a buscar alternativas para llegar a «buen puerto».

Por ser así, y volviendo al mero asunto literario, Pablos –el protagonista de la obra picaresca más controvertida, *El Buscón* de Quevedo, por cómo el autor trata a su personaje– nos es presentado como centro de risa en una sociedad estamental en la que don Francisco condena mordazmente a cada individuo a permanecer en el sitio que le corresponde por nacimiento. Pablillo, manchado por su vil origen, pese a perseguir un ideal –el ascenso social–, por mucho que lo intente será castigado por una sociedad que en crisis de identidad y de valores sustituye la honra y la moral con el dinero y las fullerías encarnadas en la burguesía conversa. En este contexto, Quevedo acusará al pícaro de malignidad, manifestando, así, su desconfiada visión de la picaresca y, sobre todo, de su protagonista, considerado como un ataque al tejido social tradicional y conservador.

Cabe señalar que la aparición del pícaro fue el resultado de la insostenible crisis socio-económica del siglo XVI nacida por las disparidades abismales causadas por la polarización entre ricos y pobres (Domínguez Ortiz 1990: 319). Pues si en este entorno Dunn (1950: 377-378) y Maravall (1990: 407) llegaron, por un lado, a considerar el pícaro como un desviado social que por su mala índole rechazaba adrede cualquier tipo de trabajo; por otro, para Bennassar (1983: 203-226), es la sociedad misma la que empuja a la picardía, alejándonos, así, de la imagen de «pecador curtido que deliberadamente rehúye la virtud» (Spitzer 1978: 160).

Pues bien, en *El Buscón* se traspasan los límites de una mera narración picaresca, manifestando, de hecho, también un espesor psicológico en Pablos –me refiero a su postura anagnórica que alterará consiguientemente su comportamiento que no será propio de la maldad nativa con que Quevedo presenta al pícaro–. Sin

embargo, el autor hará prevalecer su visión del mundo y, por fin, su crítica y castigo hacia estos trepadores sociales deshonorados.

A pesar de todo, lo que recalcaremos es la toma de conciencia del pícaro, que, presentándose desde el principio como *self-made man*, manifiesta su deseo de «aprender virtud resueltamente» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 7) para salir de sus orígenes infamantes que le perseguían y condenaban *a priori* en esa sociedad estratificada. Será este choque entre aspiración y sociedad cerrada el que llevará a Pablos, como veremos, a vivir entre insumisión y adaptación; estableciendo, además, también un enfrentamiento entre el protagonista y el autor de la obra.

Empezando por el *Lazarillo*, donde el hambre determina la actuación del pícaro, en *El Buscón* lo es la consciencia de clases sociales en las que hay individuos –y Pablos entre ellos– que procuran trepar. No cabe duda de que los dos quieren salir de la infamia que les oprime, pero mientras el primero es más esencial e intenta sobrevivir; el segundo, aunque lucha con el hambre¹ –tópico del género–, no quiere sobrevivir, sino vivir, mejorar su condición y, por consiguiente, cumplir con aquella ambición que prontamente manifiesta: la de convertirse en caballero. Lo que expone claramente cuando dice que «siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 7).

A partir de allí, para ser caballero intenta ascender por la vía recta, es decir, hacerse hombre instruido e ir a la escuela –una decisión del propio niño (Díaz Migoyo 1987: 23)–, porque, como dirá Pablillo, «sin leer ni escribir, no se podía hacer nada» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 7). Pero la ingenuidad –a la par de los episodios que llevaron *Lazarillo* a despertar de la sencillez, «en que, como niño, dormido estaba» (*Lazarillo*, ed. Rico 2011: 10)², para valerse por sí solo– también se hallará en Pablos. El maltrato que le reservaron los estudiantes por los viles oficios de sus padres, le llevaron a tal confusión que, por fin, decide dejar el camino justo y perseguir otro, esto es: «para mi intento de ser caballero lo que primero se requería era escribir mal» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 14). Es éste el punto de arranque desde el que Pablos se da cuenta de que el ascenso puede producirse solo «arrimándose a los buenos», conducta errónea que, reiterada muchas veces, estará en contradicción con el ideal de caballería. Claro está que si Lázaro determinó «arrimarse

¹ Sobre el concepto de hambre en *El Buscón* remitimos a Paradela Jiménez (1999).

² Me refiero, claro está, sobre todo al episodio de la calabazada en el toro.

a los buenos» por supervivencia física e humana, es decir, por necesidad real, Pablos lo hizo por una necesidad artificial relacionada a su obsesión por la honra y la apariencia lujuriosa.

Renunciar a la escuela, como deja claro en la carta a sus padres, significa aviarse a la vida caballeresca según los preceptos de una sociedad desviada. Así pues, para mejorar su condición empieza a imitar lo malo y más sencillo de los nobles y altera su identidad, pero, como es obvio, solo satisfará sus necesidades básicas, porque Pablos dejó al lado lo verdaderamente importante para ser caballero: las bases del estamento, es decir, sangre, «linaje y nacimiento» (Molho 1977: 114). Desde aquí, se manifestará inmediatamente la visión de Quevedo, que demuestra como el pícaro en realidad «no pretende exactamente ser caballero, sino engañar, haciendo creer que lo es» (Pérez 2000: 345).

El ejemplo nos lo da la misma caída de caballo, que, presentándose en dos ocasiones –en el iniciático episodio del «rey de gallos» y en la Corte frente a su dama– anuncia el mal agüero y la inclinación hacia el fracaso. El caballo, señal de nobleza, es el elemento indispensable del caballero (Agüera 1973: 39), pero, como Quevedo impedirá la subida a Pablos, la caída de aquel demuestra el castigo por el ascenso intentado con el simple disfraz de «rey de gallos» –primera advertencia de la que no hará caso– y a continuación en el capítulo séptimo del tercer libro, cuando, por ir otra vez disfrazado de gentilhombre, caerá del caballo delante de su dama. De aquí, como el Pablos niño había sido humillado por sus pretensiones acabando «en una [...] privada» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 13), de la misma manera sus aspiraciones terminarán, en época adulta, en un charco de la capital que cruelmente le hará topar con la realidad: la imposibilidad de medro (Ruffinatto 1998: 193). Pues, con estas dos caídas Quevedo explica –como consta también en *La vida de San Pablo Apóstol*– cómo «éste cayó para subir», de dónde concluye con el castigo final de que «la soberbia tropieza volando» (Quevedo, ed. Astrana Marín 1945: 1276)³.

³ No creo demasiado azaroso explicar el porqué Quevedo utilizó el nombre Pablos para su protagonista: *in primis*, porque, como opina Fernández Mosquera (2004: 10), era el típico apelativo de cristiano nuevo; *in secundis*, porque se relacionaría con la conversión del Apóstol arriba citado. Por estos dos motivos el impedimento de medro se relacionaría sobre todo con la falta de limpieza de sangre de los descendientes conversos, que, como Pablos, se hacían pasar por lo que no eran. Cfr. Walde Moheno (1993).

Pablos, a la manera del Quijote, emprende un viaje ideal y persigue su ambición (Parker 1947: 62)⁴. «Emulo de Guzmán de Alfarache [...] y tan agudo y gracioso como don Quixote» (*Buscón*, ed. Ynduráin 2000: 91)⁵ se enfrenta con una realidad desfavorable que le rechaza repetidamente (Rodríguez Mansilla 2005: 149). Además, como el primero que se hizo pasar por el caballero don Juan de Guzmán, y el segundo que se valió del gentilicio «don», acuñándose «una distinción social que no posee» (Rodríguez Mansilla 2005: 150), también Pablos necesita imitar un modelo. Y el suyo será Don Diego. Éste, a los ojos de Pablos, encarnará la ilusión, el medio para alcanzar su deseo; a los de Quevedo, al contrario, la denegación del ascenso presentada como imposible ya con el episodio premonitorio del «rey de gallos» y la venganza humilladora de la sociedad hacia el «mal nacido»⁶.

Muerto el padre —que le dejó una herencia que le permitirá perseguir su ideal⁷—, ya no hace falta un émulo, porque, como dirá el mismo Pablos: «soy otro, y otros mis pensamientos» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 53). Pero, llegado a la Corte, el autor sigue reprochándole la falta de nacimiento ilustre y la imitación de nobles fingidos que convierten en estática e infructuosa su tarea, dejándole, pese a todo, en el mismo punto de partida, para salir del cual habrá de marcharse a Indias (Rodríguez Mansilla 2005: 153-154), que, como dijo Cervantes en *El celoso extremeño*, era el «refugio y amparo de los desesperados de España» (*Novelas ejemplares*, ed. García López 2013: 326).

Pero Pablos jamás cumplirá su sueño porque será, como él mismo declara, «bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 41). En otras palabras, siguiendo al pie de la letra el refrán al que él mismo hace referencia («Haz como vieres»), se comportará solo según los sentidos sociales (lo que veía y escuchaba), es decir, imitando el comportamiento de todos a los que se arrimaba. Por actuar así, será el eterno sumiso al determinismo —«a victim of circumstances, never an agent controlling his own life» (Parker 1947: 58)⁸—, lo que,

⁴ Sobre el paralelismo con el Quijote véase Rodríguez Mansilla (2005) y la teoría de la emulación en Girard (1985: 10).

⁵ Con estas palabras, el librero Roberto Duport se refiere al libro del pícaro segoviano en su «Carta dedicatoria» a don Fray Juan Agustín de Funes, publicada en la edición príncipe impresa en 1626.

⁶ Para el falso ejemplo modélico de Don Diego remitimos a los trabajos de Johnson (1974) y Redondo (1977).

⁷ A propósito de la visión edípica del *Buscón* en el que el poder del dinero representará la repulsa de la sangre, del Padre y la falsificación de las relaciones sociales véase Molho (1980).

⁸ Véase también Williamson (1977: 50).

además de estorbar su ascenso, también reprimirá su personalidad. En este sentido el Quevedo narrador rebasa al Pablos pícaro, enfrentándole con la realidad que le desvelará ser solo un «ente de ficción» y jamás un caballero.

Quevedo, como Unamuno, sobrepasa al protagonista y, con su mudanza, fijará la «muerte» literaria de un personaje que perseguía lo imposible. Por un lado el autor, que encarnaría la sociedad estamental, invalida el libre albedrío del individuo; por otro, en cambio, su huida representará el mismo acto de rebeldía que tuvo Augusto Pérez contra a Unamuno, simbolizando, así, la sedición del hombre que reclama su rescate personal. En este sentido, Quevedo, como constan también Díaz Migoyo (1978) y Lázaro Carreter (1992), se presentará como precursor de la narrativa moderna, porque, como la *Niebla* unamuniana, evidencia una continua «evolución» del personaje que –tomando consciencia de su personalidad, o mejor, de la falta de autonomía, asfixiada por la sociedad– llegará a una decisión que, en realidad, será una resolución propia: fuga a las Indias. Por tanto, paralelamente a Augusto, Pablos con los primeros y constantes fracasos empieza a despertarse y, por eso, a tomar consciencia de su albedrío.

Desde una perspectiva puramente narratológica la obra se acerca más a lo «nivolesco» que –como en el *Lazarillo*– a una novela corta (Díaz Migoyo 1978: 49). Si en éste se justifica un episodio de vida del personaje, el famoso «caso»; en el primero se describe más la formación del individuo y de su personalidad.

Lo que empieza a delinearse en el caso de Pablos parece ser lo mismo que don Miguel había atribuido al protagonista de *Niebla* (ed. Valdés 2007: 46). El hombre actúa como *persona* y como *individuo*: lo primero le lleva a participar socialmente en la vida pública (es lo que acerca Pablos a las fullerías); lo segundo determina el yo, separándolo de los demás para evadirse de la masa picaresca y sucumbir a la sociedad (por lo tanto ajustándose a ella), llegando a una primera manifestación personal⁹. *El Buscón* es precisamente esto: al principio Pablos busca a su ser a través de la persona que para alcanzar su deseo imita a los demás; pero luego, los continuos fracasos alimentarán siempre más su yo hasta empujarle hacia América. Aún así, Quevedo lo deja en la frontera, entre lo social y lo individual; le estorba la salida, la insumisión definitiva. En su caso no hay solución a la contradicción entre el

⁹ Una primera muestra de este individualismo se evidencia cuando Pablos se aparta de los frailes de san Jerónimo para ir a comer solo.

ser uno de los tantos fulleros y el uno entre los tantos, es decir, Pablos de Segovia, el que ha conseguido afirmar su yo.

A través de este «yo» lapidario con el que Quevedo empieza la obra, el protagonista toma conciencia y se va formando, aunque de forma violenta y engañadora. También el hecho de estar solo –acordémonos del «solo soy» de Lázaro (*Lazarillo*, ed. Rico 2011: 13) o del «Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 37) dirigido a Pablos– hace que el protagonista forme independientemente su voluntad, enfrentándose con la realidad y sus consecuencias. Rápidamente se aleja de la familia y de las personas que podían «desviarlo», pero el protagonista –por voluntad de don Francisco– actúa siempre de la misma manera, porque, como se dirá al final, no cambiará de «vida y costumbre» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 178). Aunque a lo largo de la obra el autor lo presenta en continuas fullerías, también se demuestra, a través de la ausencia de una definitiva acomodación –que sí tenemos en Lázaro, que por tanto será un ente inmutable pese a su proceso de iniciación personal–, que algo está pasando en el carácter del protagonista que se aleja del lugar en el que vive sumiso.

La única solución que le quedaba, tras los continuos chascos, era abandonar el sitio que le impedía la emancipación; pero, como dirá al final: «fue me peor» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 178), porque para afirmarse habría que mudar-estilo de vida: por ende, dejar de emular a los otros y actuar autónomamente. De cualquier modo, tampoco esto le permite Quevedo.

En este punto nos encontramos a medio camino entre la adaptación llevada a cabo por Lázaro y la insumisión parcialmente perseguida por el segoviano, y nunca verdaderamente alcanzada por falta de voluntad trabajadora que sigue llevando consigo la «pasividad» de autoafirmación de su antecesor. Es por eso que Molho considera *El Buscón* como un «libro concebido para dar al grupo hegemónico [...] la conciencia de su dominación» (1977: 102) sobre el hombre, que, como dirá en otro trabajo, será «prisionero de un predeterminismo sin perspectiva moral que le quita toda libertad» (1980: 41) y que por su ascendencia será condenado a persistir en su bajeza.

Pablos es por eso «un pícaro sumiso para el deleite del público objetivo del *Buscón*: la corte vallisoletana de Felipe III» (Rodríguez Mansilla 2005: 157). El punto de vista de Quevedo, que es el de los poderosos que no permiten la afirmación del

más débil, se dirige así a una minoría de nobles a la que también él pertenecía. En definitiva, don Francisco juzga –a través de Pablos– a los pícaros fundadores del género desde una cruel postura estamental. Mientras éstos luchan contra el inmovilismo para conseguir sus objetivos y, así, se enfrentan con los pilares del falso tradicionalismo presentándose como hombres nuevos; Pablos, dependiendo de su entorno, nunca será un ser libre, sino pasivo, como se demostrará ya en la Casa del Dómine Cabra donde no roba, sino que se finge enfermo hasta la llegada del padre de Diego Coronel que los sacará de allí: no tiene, así pues, espíritu de sacrificio (Garrote Pérez 2003: 955). Dado que Quevedo lo hace hijo de la apariencia, nunca podrá superar su estado, y por eso hundirá cada vez más en su degradación, porque el único valor interior que le atribuye es la infamia de su origen insuperable. Soportando pasivamente las diversas humillaciones, las aspiraciones del pícaro se insertarán así en la visión inmovilista del autor que, por tanto, no le da posibilidad de subida.

Por eso, la única solución será la huida de un país que no permitía cambios sociales, impedidos por una nobleza corrupta. Pablos representa un ejemplo primordial del hombre que quiere salir de su vileza y autoafirmarse –aunque fingiendo¹⁰–, contestando, por supuesto, su procedencia familiar. Pero Quevedo presenta a un pícaro «lastrado por un invencible deshonor» (Lázaro Carreter 1966: 116) que le condenará al fracaso requerido por los poderosos.

Así pues, *El Buscón*, como reconocen Ayala (1958: 163) y Cros (1975: 108), pone de manifiesto una imagen desvalorizada de la realidad. Pablos, como constata Ynduráin (2000: 20-21), con respecto a sus antecedentes Lázaro y Guzmán, no alcanza una situación desde la que pueda justificar su vida, porque le falta una progresión interna que modifique su forma de ser. Por no comprometerse seguirá siendo el «viajero contumaz» (Lázaro Carreter 1970: 29). Este personaje-cronista externo e interpuesto que pasa revista «a una serie de tipos y situaciones» (Ynduráin 2000: 35) se hace portavoz de la visión irónica de la sociedad, la de don Francisco, el cual, como subraya Rubio Árquez (2006: 293), ya con los términos «ejemplo» y «espejo» incorporados en el título –*Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*–, recalca la esencia costumbrista de la realidad de entonces.

¹⁰ Sobre la disimulación del protagonista véase González (1994).

Por ser así, el pícaro representa el testigo de la sociedad con la que puede, o no, solidarizarse. La falta de este compromiso conduce, así pues, a Pablos a distanciarse de sus antecedentes –Lázaro acepta el *ménage à trois* con la criada del arcipreste y Guzmán se esconde en su conversión– y a desplazarse a las Indias.

Si en un primer momento aquellos luchan activamente para alcanzar su fin «deseado» y luego se comprometerán con la sociedad aceptando pasivamente la «cumbre de toda buena fortuna» (*Lazarillo*, ed. Rico 2011: 80); lo mismo no puede decirse de Pablos. Pese a mostrarse pasivo al principio, comportándose especularmente a sus antecesores, por fin, marchándose a las Indias, cambiará de postura, aunque, en realidad, se quedó –para seguir con el diseño sancionador de su autor– en el Imperio Español. Es por eso que, como consta de sus últimas palabras, Pablos afirmará: «fueme peor, como V.M. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbre» (*Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza 2011: 178).

Las Indias, como también confirma Roncero López, representaban la atracción para todos los «que buscaban la riqueza y la movilidad social que se les negaba en la sociedad estamental española»; pues era allí donde los pícaros percibían «la posibilidad de lograr sus aspiraciones de bonanza económica y su afán de medro» (2009: 611).

Mientras Pablos respalda y considera suficiente la mudanza como posibilidad de afirmación, Quevedo condena un traslado simplemente basado en motivos económicos y de medro por ser claramente corrupto y aparente: Pablos es un ser desplazable en el espacio, porque muda de lugar, pero, según don Francisco, perdurable en su maldad, porque no cambia su actitud.

Con la mudanza Pablos se encuentra delante de la última posibilidad que le podría sacar de su lucha entre la insumisión (deseo de reafirmación) y su adaptación (desánimo por la imposibilidad de ascenso social)¹¹. Pablos vive agónicamente entre llegar a ser caballero o comprometerse con la sociedad. Situarse entre estos dos polos significa, pues, quedarse atrapado entre la ilusión y la realidad amoldadora; estar en el medio de una vida deseada y forzada. ¿Y cuál es la solución? Pues, según Pablos, el simple desplazamiento de sitio, que para Quevedo no es suficiente.

¹¹ Sobre esta conducta debatida léase Mollfulleda (1992: 765-766).

Claro está que quien decide mudarse para liberarse de la «rutina monótona de cada día, las dificultades de todos los momentos y los acaeceres, y la inesquivable incomodidad de la ciudad donde se habita y de las gentes que tratamos, con sus aristas y sus manías e influencia de otras vidas sobre las nuestras» (Alonso Zamora 1962: 12), no hace nada más que proceder autónomamente, persiguiendo alternativas a las vanas emulaciones y a la quimérica herencia familiar que le estorbaban el camino. En definitiva, lo único que le queda es marcharse. Pero la desilusión que resultará del enésimo fracaso («me fue peor») le enfrentará una vez más con esa búsqueda incesante de enriquecerse y aparentar que le dejará constantemente en vilo entre insumisión y adaptación.

Pese a que Pablos no conseguirá mejorar su *status* porque ni su origen ni su conducta amoral se lo permitían, cabe decir, además, que tampoco podría volver reafirmado y rico de las Indias: eso supondría un deterioro del sistema jerárquico estamental provocado por descendientes conversos. Se renueva, así, la teoría de Bataillon, que cree como la materia picaresca se interesa y pone de relieve los «tormentos íntimos de determinadas clases privilegiadas» (1969: 211).

Volviendo a nuestro Pablos, su mudanza de sitio deja entrever, en última instancia, también «una vaga luz de esperanza, de volver a empezar, aliento de vida que no se resigna a caer en un silencio definitivo» (Alonso Zamora 1962: 11). Sin embargo, por la condena a la que le someterá el autor será siempre el «eterno protagonista de la vida errada, de la falta de suerte, del esfuerzo inútil, del nomadismo sin gloria» (Del Monte 1971: 11). Por ser así, nuestro protagonista seguirá viviendo en la falsa conciencia, en un tiempo de silencio, de frustración, de incapacidad de acción que le dejará como única posibilidad de vida la resignación, la que, ausente en el *Lazarillo*, desde la perspectiva del autor representará el fracaso definitivo y metáfora de su incapacidad de controlar su destino, como ya anticipado en los episodios advertidores de la caída de caballo.

En conclusión, Pablos descubre el principio barroco del contraste y del conflicto que se manifiesta entre el destino y la libertad del individuo, entre la apariencia exterior y la verdad interior que llevan, por fin, a una perpetua situación de represión e inadaptación. Esta condición del personaje literal se convierte, así pues, en la misma frustración del hombre moderno que hoy en día sigue luchando continuamente con su entorno para perseguir aún una posible afirmación individual.

Bibliografía

- Agüera, Victorio G., «Nueva interpretación del episodio “rey de gallos” del *Buscón*», *Hispanófila*, 49 (1973), p. 33-40.
- Alonso Zamora, Vicente, *¿Qué es la novela picaresca?*, Buenos Aires, Columba, 1962.
- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, RAE, 2011.
- Ayala, Francisco, *Experiencia e Invención*, Madrid, Taurus, 1958.
- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.
- Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013.
- Correa, Gustavo, «El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana», *Thesaurus*, 32 (1977), p. 75-94.
- Cros, Edmond, *L'aristocrate et le Carnaval des Gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.
- Del Monte, Alberto, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Díaz Migoyo, Gonzálo, *Estructura de la novela. Anatomía de «El Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Domínguez Ortiz, Antonio, «Picaresca y marginación social en la obra de Maravall», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-478 (1990), p. 313-322.
- Dunn, Peter N., «El individuo y la sociedad en *La vida del Buscón*», *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), p. 375-396.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Quevedo y los santos», *Crítico*, 92 (2004), p. 7-37.
- Garrote Pérez, Francisco, «Reflexiones en torno a la picaresca y el *Buscón* de Quevedo», J. María Nieto Ibáñez (ed.), *Lógos hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo*, León. Universidad, 2003, vol. 2, p. 951-958.
- Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- González, Mario M., «La ficción dentro de la ficción en el *Buscón* de Quevedo», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California, 1994, vol. 5, p. 52-58.
- Johnson, Carroll, «*El Buscón*: Don Pablos, Don Diego y Don Francisco», *Hispanófila*, 51 (1974), p. 1-26.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 77-88.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Para una revisión del concepto “novela picaresca”», en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, 1970, p. 27-45.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1966.

- Maldonado Araque, Francisco Javier, «Mudando mundo y tierra Don Pablos y el cambio de lugar. Análisis textual e ideológico del fracaso del Buscón», *Voz y letra*, 21 (2010), p. 23-34.
- Maravall, José Antonio, *La letteratura picaresca: cultura e società nella Spagna del '600*, Genova, Marietti, 1990.
- Molho, Maurice, «Cinco lecciones sobre el *Buscón*», en *Semántica y poética. (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 89-131.
- Molho, Maurice, «Más sobre el picaresmo de Quevedo», *Mester*, 9 (1980), p. 39-54.
- Mollfulleda, Santiago, «Origen y evolución de la máxima “Nunca mejora de estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres”», en Manuel Ariza Viguera (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Madrid, Pabellón de España, 1992, Vol. 2, p. 763-776.
- Paradela Jiménez, Rosa María, «La lectura del *Lazarillo* en la escritura del *Buscón*. Notas sobre el episodio del *Dómine Cabra*», *Epos*, 15 (1999), p. 137-148.
- Parello, Vincent, «Les stratégies d'intégration sociale de Pablos dans le *Buscón*», *Langues néo-latines*, 344 (2008), p. 5-24.
- Parker, Alexander, «The Psychology of the *Pícaro* in *El Buscón*», *The Modern Language Review*, 42 (1947), p. 58-69.
- Parker, Alexander, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.
- Pérez, Joseph, «La literatura picaresca desde la historia social», en Joseph Pérez (ed.), *De l'humanisme aux lumières*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 2000.
- Ynduráin, Domingo, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000, p. 13-83.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2011.
- Quevedo, Francisco de, *Obras Completas en prosa*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.
- Randall, Dale B. J., «The Classical Ending of Quevedo's *Buscón*», *Hispanic Review*, 32 (1964), p. 101-108.
- Redondo, Agustín, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*», en Máxime Chevalier; François López; Joseph Pérez; Noël Salomon (ed.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1977, p. 699-711.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como Don Quijote: el lugar del Buscón en la picaresca», *Etiópicas*, 1 (2005), p. 171-188.
- Roncero López, Victoriano, «El pícaro sigue al conquistador: Pablos surca los océanos», *Revista de literatura*, 71 (2009), p. 609-626.
- Rubio Árquez, Marcial, «De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*», *La Perinola*, 10 (2006), p. 287-296.

Ruffinatto, Aldo, «El viaje a Madrid de don Pablos, llamado el Buscón», *Edad de oro*, 17 (1998), p. 177-194.

Spitzer, Leo, «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en Gonzálo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, p. 123-184.

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2007.

Walde Moheno, Lilian von der, «Quevedo y los cristianos nuevos: un estudio sobre *El Buscón*», en *Signos. Anuario de Humanidades 1992*, I, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 275-283.

Williamson, Edwin, «The Conflict between Author and Protagonist in Quevedo's *Buscón*», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), p. 45-60.

Les réécritures du picaresque dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline

Alex Demeulenaere
Universität Trier

1. Introduction

Quiconque cherche à étudier le personnage du picaro et, plus largement, les thématiques du picaresque dans le corpus de la littérature française moderne ne saurait passer outre l'œuvre romanesque de l'écrivain controversé Louis-Ferdinand Céline, et en particulier ses deux œuvres majeures de l'entre-deux-guerres, à savoir *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Même si notre hypothèse selon laquelle il est possible de lire ces deux romans les plus célèbres et aussi les plus réussis de Céline sous l'angle picaresque est largement confirmée par l'analyse qui suivra et qu'en outre Cizek (1990) a déjà exploré les approches possibles des thématiques picaresques dans l'œuvre célinienne en la comparant au *Satyricon* de Pétrone, il faut toutefois prendre garde à replacer les thématiques picaresques dans le contexte particulier de l'entre-deux-guerres, marqué, comme il a été établi dans mainte histoire de la littérature française, par une emprise idéologique sur la littérature. En d'autres mots, Bardamu, personnage principal du *Voyage*, peut bel et bien être vu et lu comme un descendant de Lazarillo de Tormes, dans la mesure où Stone (1999) et d'autres ont démontré que le picaresque dépasse le cadre de la littérature espagnole du seizième siècle et peut dès lors, avec Boelcskev (1998) être inscrite dans un cadre littéraire contemporain, mais il vit néanmoins dans un «chronotope» (Bakhtin 1978: 235) tellement différent de l'Espagne du seizième siècle qu'il est impossible d'en faire abstraction, sous peine de réduire l'interprétation picaresque à simple effet de style. Or, chez Céline, le picaresque est bien plus qu'un effet de style, il occupe une fonction de pivot au sein de son économie romanesque, ce qui se manifeste à plusieurs niveaux. C'est pourquoi notre analyse se fera en trois temps. D'abord, nous décèlerons les caractéristiques picaresques, nombreuses et indéniables, dans les deux romans en questions. Ensuite, il nous faudra approfondir davantage la dimension linguistique, qui n'est pas une caractéristique comme les autres chez Céline, dans la

mesure où elle constitue le centre de sa poétique romanesque, comme l'a montré Robitaille (1972). Finalement, la question s'impose de savoir à quelle fin idéologique Céline mobilise la tradition picaresque. Au-delà d'une esthétisation de la langue populaire et d'une reprise d'un thème romanesque séculaire, il opère une puissante remise en cause des valeurs de la Troisième République française, avec toutes les implications idéologiques que cela entraîne.

2. Une poétique picaresque

Van Gorp (1978) et Rötzer (2009) ont étudié en profondeur les caractéristiques narratives de romans picaresques, qui peuvent être systématisées autour de trois axes centraux: le personnage du *picaro* qui remet en cause le héros romanesque traditionnel, la temporalité linéaire mais accidentelle et un espace périphérique explosé. Avant de développer ces trois axes de façon plus détaillée dans le *Voyage* et dans *Mort à crédit*, il importe toutefois de s'attarder à la trame narrative décousue, fragmentaire, non téléologique qui est une conséquence de la thématique picaresque et qui se retrouve aussi bien dans le *Voyage* que dans *Mort à crédit*.

Le *Voyage* s'ouvre à Paris au début de la Première Guerre mondiale. Enchanté par l'effervescence qui entoure l'ambiance militariste, Ferdinand Bardamu, jeune rebelle, décide, par excès d'héroïsme, de s'engager dans la guerre contre les Allemands. Mais au front, c'est l'enfer et l'absurdité. Lors d'une nuit d'errance pendant une mission de reconnaissance, il rencontre un réserviste nommé Robinson qui cherche à désertir. Ils envisagent de s'enfuir, mais leur tentative échoue. Blessé, traumatisé à jamais par la guerre, Bardamu revient à Paris pour être soigné. On lui remet une médaille militaire. Lors de cette cérémonie, il fait la connaissance de Lola, une jeune et jolie infirmière américaine. Lola, compagne futile et légère, le quitte. Réformé, Bardamu décide de partir pour l'Afrique, où il découvre les horreurs de l'exploitation coloniale. Il quitte l'Afrique à demi-mort à bord d'un bâtiment espagnol qui a tout d'une galère et qui l'emmène jusqu'à New-York, où il ne connaîtra que solitude et pauvreté. Il rencontrera Molly, une prostituée généreuse qui le délivre de l'enfer industriel de l'usine Ford. Il quitte les Etats-Unis et revient à Paris. Devenu médecin, mais menant une existence toujours aussi misérable, il s'installe à Rancy, banlieue triste et pauvre. Il y découvre les côtés les plus répugnants et les plus désespérants de la condition humaine. Il fait la connaissance de Madelon et devient

son amant. Il est engagé comme médecin dans un établissement psychiatrique dont le patron est le docteur Baryton, qui confie à Bardamu la direction de la clinique, mais il éprouvera un grand sentiment de désespoir après l'agonie de Robinson.

Mort à crédit semble prolonger la trame narrative puisque le récit commence par un prologue dans lequel Ferdinand, le narrateur, adulte et médecin, tombe malade et est assailli par les souvenirs et se replonge dans son enfance. L'enfant vit avec ses parents rue de Babylone puis la famille déménage rapidement au Passage des Bérésinas, à Paris. Clémence ouvre une boutique de «dentelles et antiquités». Auguste, le père, est employé de bureau dans un cabinet d'assurances. Ferdinand trouve auprès de son oncle Edouard et de Caroline des aventures amoureuses qui lui permettent de fuir le climat oppressant. Ferdinand devient commis chez M. Berlope et fait la connaissance de M. Lavelongue, un supérieur sadique qui finit par le renvoyer. Grâce à l'appui de Clémence et d'Edouard, il trouve un emploi chez M. Gorloge. Mme Gorloge séduira Ferdinand qui est envoyé en séjour linguistique en Angleterre. Sitôt débarqué à Rochester, il tombe sous le charme de Nora Merrywi qui rejoint Ferdinand dans son lit la veille de son départ avant de se suicider par noyade. De retour à Paris Ferdinand est embauché comme assistant du couple Courtial, fondateurs du *Familistère de la Race Nouvelle*, une maison d'accueil pour des enfants qui sont toutefois très vite laissés à eux-mêmes. Un matin le facteur annonce que l'on a retrouvé le corps de Courtial, qui s'est suicidé d'un coup de fusil dans la tête. Ferdinand rentre à Paris, rejoint le domicile de son oncle Edouard et compte s'engager dans l'armée.

Les deux récits ne se rapprochent pas seulement par la succession d'événements mais aussi sur les points déterminants de la poétique picaresque évoqués plus haut. Ferdinand (Bardamu), personnage principal, assure la continuité narrative entre les deux romans. Même si strictement parlant il ne s'agit pas nécessairement d'un même personnage, le fait qu'ils partagent un prénom et les mêmes traits de caractère au cours des deux romans permet de les analyser sous une seule étiquette. Ce héros raconte sa vie à la première personne, nous présentant ainsi une fausse biographie, typique pour le roman picaresque. D'ailleurs, le lien avec Louis-Ferdinand Céline, lui aussi médecin parisien ayant travaillé aux Etats-Unis est trop évident pour être un simple fruit du hasard, mais c'est là une piste autobiographique que nous ne développerons pas. A première vue, et certainement

dans la première partie du *Voyage*, le lecteur pourrait penser lire le récit d'un héros traditionnel. Un homme jeune, vigoureux qui participe à l'enthousiasme initial que suscite la première mondiale. Un homme attrayant aussi, qui connaît beaucoup de femmes dans les deux romans, comme en témoigne une scène érotique surréelle en plein délire au début de *Mort à crédit*. Un médecin en outre, c'est-à-dire un personnage avec une identité sociale respectée qui est à l'inverse quasiment de motifs picaresques traditionnels. Comme le démontrent les études de Destruel (1987), Gosselin (2010) ou encore Huchet (1993), il est d'ailleurs possible d'analyser comment le discours médical de la première partie du vingtième siècle est réécrit dans le corpus célinien, et ce aussi bien du point de vue physique que du point de vue psychiatrique comme dans l'étude de Trévisan (1996).

Néanmoins, le médecin Ferdinand (Bardamu) incarne aussi et même d'abord et avant tout, et ce de façon somme toute assez digne, un anti-héros, témoin d'une humanité en détresse qu'il essaie d'aider mais dont il voit trop bien les petits côtés, l'animalité, la lâcheté mais en même temps la souffrance, la faiblesse et la fragilité. Au lieu de anti-héros, il vaudrait d'ailleurs mieux parler d'un héros malgré lui, qui est au centre d'une narration qu'il ne contrôle pas, qui agit comme il le fait pour survivre lui-même et pour qui la médecine est aussi un moyen de se protéger contre la bêtise du monde. Cette identité picaresque est accentuée par une vue dé-romantisée, voir cynique, sur la sexualité, avec la femme comme objet de plaisir, et une mise en scène de soi qui laisse la place à des qualités qui ne sont normalement pas attribuées à un héros romanesque: la faiblesse, la méchanceté ou encore, la lâcheté, d'ailleurs pleinement assumée, comme en témoigne l'extrait suivant du *Voyage*:

Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat...

- Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux: je ne veux plus mourir. (Céline 1972: 64–65)

La temporalité narrative, telle que nous avons pu la suivre dans les résumés des romans, peut elle aussi être qualifiée de picaresque puisqu'elle n'est pas centrée sur le axe actantiel du héros, mais sur le hasard d'une vie de petite gens, bousculée par le rythme effréné du monde: mort, faillite, suicide, déception amoureuse, guerre,

colonisation, capitalisme sont les vrais moteurs de l'enchaînement temporel avec Ferdinand comme objet plus que comme sujet du développement narratif. Avec Bleton (1985) et Cruz (1999), il est alors légitime et possible d'évoquer une solidarité entre le narrateur, voire même Céline, et cette immense groupe de petites gens «misérables». La narration suit dès lors une chronologie stricte qui est aussi celle des événements qui bousculent la vie du narrateur, avec toutefois une seule exception: le début de *Mort à crédit* représente Ferdinand médecin, à première vue après la fin du *Voyage*, alors que le délire maladif qui suit lui fait rapidement évoquer ses souvenirs d'enfance qui eux se situent avant le *Voyage*. *Mort à crédit* se termine alors avec Ferdinand s'engageant dans l'armée, alors que le *Voyage* débute justement avec les horreurs de la Première Guerre.

L'axe spatial, finalement, suit les hasards de la temporalité narrative et les déplacements successifs de Ferdinand. Cela mène à un espace éclaté, qui nous montre des lieux connus et moins connus d'un point de vue périphérique et donc aussi picaresque. Paris certes, mais les banlieues de Paris. Le front certes, mais les tranchées de la Première Guerre, avec l'horreur absurde et non pas l'héroïsme. L'Afrique aussi, mais dans le coin cruel et macabre de la colonisation au Togo. New York encore, mais l'espace trop plein et agressif des quartiers populaires. Il faut y ajouter les maisons closes, les hôpitaux et les habitations d'une humanité en souffrance, visitée par un médecin qui ne peut souvent qu'accompagner les patients vers la mort.

3. Une parole carnavalesque

Jusqu'ici nous avons démontré comment certaines caractéristiques de la poétique célinienne correspondent bel et bien à un cadre romanesque du picaresque. Pourtant, un élément semble faire défaut: le jeu et le comique, le «carnavalesque» (Bakhtin 1972), qui, présents dans les actions du picaro, ne procurent pas seulement un plaisir de lecture indéniable mais sont aussi centraux dans la mise en cause du sérieux des valeurs sociales. Or, à la vue de l'action et des personnages du *Voyage* et de *Mort à crédit*, la joie et la malice picaresque n'apparaissent guère, et les illustrations de Jacques Tardi dans Céline et Tardi (1988) illustrent à merveille l'imaginaire sombre et triste de l'univers romanesque célinien. Pourtant, à notre avis, la dimension carnavalesque n'a pas disparue, elle a été déplacée: au lieu d'être inscrite dans le contenu narratif, elle

caractérise désormais la narration même, dans la mesure où le langage célinien, typique, est une parole populaire joyeuse, truculente, riche, esthétisée aussi. Verdaguer (1985) a ainsi étudié cette parole en délire et du délire dans le cadre d'une écriture du jeu et du massacre, avec ce que cela implique de négatif (la perte de contrôle), mais aussi de positif (une parole désinhibée, libre). En d'autres mots, si Ferdinand ou Bardamu ne sont pas de joyeux *picaros* qui par malice arrivent à déjouer le sort, mais plutôt de tragiques anti-héros survivant dans un monde de souffrance, leur parole, par contre, leur donne une dimension ludique et carnavalesque. Ceci se manifeste d'ailleurs à tous les niveaux du discours: de la phonétique, au vocabulaire, en passant par les jeux de mots pour aboutir à la syntaxe, comme l'a montré avec perspicacité Pellet (1994). Le tout créant une poésie de la parole du quotidien, une mise en valeur du langage de la rue, ou encore ce que Céline qualifiait de «petite musique».

Comme l'indique Vitoux (1973), cette parole désinhibée peut d'ailleurs aussi devenir médisante ou vulgaire, ce qui est un aspect fondamental du langage populaire et de la parole du *picaro*. Chez Céline, cela mène à une poétique de l'invective, qui a été analysée en profondeur par Sautermeister (2008) et Larochelle (2010). A maints endroits, la parole du narrateur est dès lors cruellement méchante pour les autres et il apparaît aussi des passages où cette méchanceté est mise en scène chez les personnages décrits par le narrateur.

Autour de nos salles réservées venaient trotter les vieillards de l'asile d'à côté en bonds inutiles et disjoints. Ils s'en allaient crachoter leurs cancans avec leurs caries d'une salle à l'autre, porteurs de petits bouts de ragots et de médisances éculées. Ici cloîtrés dans leur misère officielle comme au fond d'un enclos baveux, les vieux travailleurs brouaient toute la fiente qui dépose autour des âmes à l'issue des longues années de servitude. Haines impuissantes, rancies dans l'oisiveté pisseuse des salles communes. Ils ne se servaient de leurs ultimes et chevrotantes énergies que pour se nuire encore un petit peu et se détruire dans ce qui leur restait de plaisir et de souffle. (Céline 1972: 152)

La dernière citation témoigne du fait que la parole délirante, désinhibée, n'est pas du tout innocente et il faut dès lors se poser la question de savoir quelle est sa dimension critique. L'utilisation de l'argot parisien, aussi bien au niveau de la syntaxe qu'au niveau de lexic, en rappelle une des fonctions premières: c'est une langue du peuple pour le peuple, dont l'utilisation est un signe de révolte contre les pratiques discursives établies et une mise en cause des valeurs qu'elles véhiculent. La particularité de Céline est d'avoir transposé et transformé cet argot populaire dans un

discours littéraire écrit. Comme l'indique Vitoux à la fin de son analyse «tout contribue à faire de son style de la révolte, un style de l'affirmation d'une parole différente et scandaleuse – scandaleuse parce que *écrite* et donc battant directement en brèche le langage régnant sur le terrain où il a l'habitude de triompher» (1973: 235).

4. Une idéologie antisémite

Dans cette dernière partie de l'analyse, nous replacerons la lecture picaresque des deux romans dans la réception globale de l'œuvre de Céline, et plus particulièrement dans la tournure antisémite et fasciste que celle-ci a prise à partir de la deuxième moitié des années trente, et que Montaut (1985) lit comme consubstantielle à la poétique et au discours médical au sein de l'œuvre. Reconstruisons d'abord certains faits: Céline gagne le Prix Renaudot en 1932, manque de peu le Prix Goncourt pour le *Voyage* et le noble inconnu devient d'un coup un auteur de grande renommée. Or, le diagnostic destructeur qu'il porte sur une société capitaliste folle n'est pas sans attirer l'attention des mouvements politiques qui posent le même diagnostic tout en proposant des solutions radicales. Ce sont évidemment le Parti Communiste français, marxiste, mais aussi les mouvements d'extrême droite, fascistes. Les communistes pensent pouvoir récupérer à leur compte Céline et l'invitent en URSS. Céline retournera d'URSS en publiant *Mea Culpa*, un récit de voyage destructeur au sujet du «pays du futur», qui porte déjà en lui des éléments antisémites. C'est cet antisémitisme virulent, maladif qui va d'ailleurs le faire basculer vers l'extrême droite comme en témoignent les haineux pamphlets et son engagement au Commissariat aux Affaires juives lors de l'occupation allemande de la France.

Il sera clair qu'à partir de la publication de *Mea Culpa*, le discours idéologique de Céline n'a plus rien de picaresque, et que l'anarchie verbale qui caractérisait les deux romans est remplacée par un nouveau carcan idéologique, une nouvelle vérité, basée sur un antisémitisme virulent offrant une grille de lecture cruellement simple d'un monde en dérive. Avec *Racelle-Latin* (1973), il nous semble que la question est alors de savoir si les deux romans font déjà partie intégrante de cette idéologie antisémite, en d'autres mots si les romans forment un tout cohérent avec les écrits qui suivent. C'est en tout cas la thèse d'Alméras qui estime que le fond idéologique célinien reste le même, en dessous des étiquettes qui changent quand il affirme que «il importe de s'interroger sur le rôle que joue cette idéologie (qui passe tour à tour

pour *communiste, anarchiste, fasciste*) dans la production littéraire d'un écrivain considéré comme majeur dans le siècle» (Alméras 1992).

Si l'analyse d'Alméras semble logique après coup et qu'il est en effet possible, voire même légitime, de considérer la période de mise en cause anarchiste comme une première étape vers une ré-idéologisation du discours littéraire, il n'en reste pas moins que le ton et le contenu des deux premiers romans possèdent bel et bien de nombreuses caractéristiques picaresques, qui induisent une contre-lecture anarchique, triste et carnavalesque, haineuse mais aussi compatissante, d'une humanité qui souffre. Le picaresque oriente la structure et la tonalité des romans. Mais il reste interpellant que ce soit justement ce genre de littérature qui se prête à des réutilisations idéologiques encore plus radicales et problématiques que celles qu'il met en cause.

Bibliographie

- Alméras, Philippe, *Les idées de Céline*, Paris, Berg International, 1992.
- Bakhtin, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.
- Bakhtin, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bleton, Paul, «Le Grand écrivain et la fraternité des misérables», *Études littéraires*, 18/2 (1985), p. 315-331.
- Boelskey, Mary Anne Stewart, *Narrating Cultural Transition. Lazarillo's Picaresque in the Twentieth Century*, Thesis (Ph. D.), Harvard University, 1998.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972.
- Céline, Louis-Ferdinand & Jacques Tardi, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Futuropolis, 1988.
- Cizek, Eugen, «Céline et Pétrone. Un *Satyricon* moderne», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1/3 (1990), p. 253-261.
- Cruz, Anne J., *Discourses of Poverty. Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Destruel, Philippe, «Le corps s'écrit. Somatique du *Voyage au bout de la nuit*», *Littérature*, 68 (1987), p. 102-118.
- Gosselin, Pascal, *Médecin ou comédien: analyse de l'acquisition et de l'emploi du rôle dans «Voyage au bout de la nuit» de Céline*, Saguenay, Département des arts et des lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2010.
- Huchet, Jean-Charles, «La clinique littéraire de Céline. *Mort à crédits*», *Littérature*, 90 (1993), p. 74-87.

- Larochelle, Marie-Hélène, «De la crudité au grand Cru: une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline», *Etudes françaises*, 46/2 (2010), p. 153-171.
- Montaut, Annie, «Médecine, théorie du "style" et antisémitisme chez Céline», *Littérature*, 58 (1985), p. 42-59.
- Pellet, Eric, «Les phrases segmentées dans *Le voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline», *L'Information Grammaticale*, 61 (1994), p. 41-49.
- Racelle-Latin, Danielle, «Lisibilité et idéologie, le cas du texte célinien», *Littérature*, 12 (1973), p. 86-92.
- Robitaille, Yves, *Niveaux de langage dans Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline*, Montréal, Department of French Language and Literature, McGill University, 1972.
- Rötzer, Hans Gerd, *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart, Reclam, 2009.
- Sautermeister, Christine, «Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline», *Etudes littéraires*, 39/2 (2008), p. 83-98.
- Stone, Robert Sidney, *Picaresque Continuities. Transformations of Genre*, Ann Arbor, Michigan, 1999.
- Trévisan, Carine, «De l'aveu au témoignage. Le discours psychiatrique dans *Voyage au bout de la nuit*», *Littérature*, 104 (1996), p. 57-73.
- Van Gorp, Hendrik, *Inleiding tot de picareske verbaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1978.
- Verdaguer, Pierre M., «Fêtes et jeux de massacre chez L.-F. Céline», *Etudes littéraires*, 18/2 (1985), p. 333-343.
- Vitoux, Frédéric, *Louis-Ferdinand Céline. Misère et parole*, Paris, Gallimard, 1973.

De juego dramático a recurso para las crisis: máscaras y cambios de identidad en los *Pasos* de Lope de Rueda

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

El teatro castellano del primer siglo de oro tuvo consciencia temprana de la gran rentabilidad dramática de los juegos con la identidad, tanto para la construcción de la obra como posiblemente para concitar el agrado del público¹. El empleo de máscaras, tan habitual en fiestas paradramáticas medievales como los momos u otras celebraciones cortesanas, fue substituido en la representación por actores caracterizados por su atuendo, aunque probablemente sin que prescindiesen completamente de su empleo². Conviene recordar la definición de Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario* de 1490 de *mimus*:

[...] los mimos o momos remedavan las cosas humanas e quando florecía la república romana, estos solenizavan los juegos scénicos vestidos de vestiduras conformes a la persona que querían remedar e las caras cobiertas, e lo que requería singular artificio conformaban la pronunciación e la boz y el movimiento del gesto con los negocios e personas [...]³.

Palencia explica una acepción teatral romana con conceptos comprensibles para sus lectores de fines del XV, para quienes el concepto de máscara aparece unido al de momo, lo que apunta a que era preciso el empleo de una caracterización del actor

¹ Baste recordar la presencia del tema, con distintas formulaciones, en varias de las primeras ocho églogas de Encina, bien a través de la presencia del autor sobre las tablas tras la figura del pastor, bien con metamorfosis sociales que estudié en otro lugar (2011); a menudo se escondía Encina, en muy diferentes circunstancias, tras de sus personajes y voces poéticas, como ha estudiado Bustos Tauler (2011), vectores que transmiten unas no siempre armónicas relaciones con los Duques de Alba, como señaló Alonso (2010). Dado que hasta su poesía mayor se vio afectada por esa “inscripción del yo, como la denomina Capra (2015: 207-*passim*), que reúne los principales análisis de esta cuestión en su estudio, parece que esa presencia del autor tras sus personajes en las tablas está relacionada con el mundo de la poesía de cancionero.

² Sobre la caracterización de los actores que encarnan pastores en este teatro véanse ahora los estudios sobre el atuendo que presentan en escena de Vázquez Melio (2014) y Sánchez Hernández (2015). Recuérdese además la información reunida por Cátedra (2006: 493-494) en torno a los hatos, algunos de mediados del XVI, empleados por las compañías en sus representaciones y que incluyen máscaras, barbas y melenas. Aunque estos testimonios disten cronológicamente de Encina, no es imposible que aquel primer teatro también emplease alguna caracterización semejante.

³ Palencia (1490: CCLXXXI^r). La hipótesis etimológica es correcta, según Corominas & Pascual (1980-1996: IV, 79b, *s. v.* mimo).

para conseguir hacer comprensible a los espectadores la identidad de un personaje⁴. En esas celebraciones que tiene en mente Palencia, próximas a lo dramático y abundantes en los reinos peninsulares, como señalé (2011: 76), máscaras y atuendo desempeñan la función fundamental de construir plásticamente la identidad de un personaje. No hay que decir que esa caracterización obedece una suerte de decoro retórico visual, según el cual cada individuo debe tener una apariencia que respete su nicho social, lo que da pie a que un cambio de vestuario produce en este teatro de la Edad Media y del principio del Renacimiento una transformación de la identidad social. El sentido de este juego fue progresivamente transformado en un cambio de identidad individual con la que salir al paso de las crisis que afectan a los personajes que pueblan el teatro del Siglo de Oro, especialmente en lo que se refiere a la identidad sexual, con las mujeres disfrazadas de hombres y viceversa⁵.

La expansión de estos recursos se percibe muy claramente en Lope de Rueda, que emplea, con mayor o menor soltura, todas las posibilidades que le brinda jugar con la ocultación y transformación de la identidad de sus personajes, una posibilidad argumental muy útil que ha debido conocer a través de la lectura de Plauto o de los varios autores italianos que siguen al dramaturgo clásico en los primeros años del XVI.

Un caso de los más claros es el segundo de sus pasos reunidos en *El deleitoso*, que Moratín (1838: I, 155) denominó *La carátula* por el elemento de vestuario en torno al cual gira la pieza. En ella, la acción está centrada en cómo el simple Alameda ha encontrado una máscara, que denomina «hilosomía»⁶ y, más adelante, «filomancia»⁷, que le va a traer serios disgustos. Claramente se trata de una máscara⁸

⁴ Sobre esa combinación de ambos elementos inciden también Huerta Calvo *et alii* (2005: 482).

⁵ El fenómeno se produce en el renacimiento con la difusión de las obras de Plauto; sobre su expansión y éxito en Europa, por su empleo de la agnición, véase Hardin (1993); sobre los hombres disfrazados de mujer, Tobar (1995) o Canavaggio (1998) y sobre el recurso inverso, de entre la abundantísima bibliografía, por el manejo de datos reales, González (2004).

⁶ Son derivados burlescos de *fisionomía*, que define Covarrubias (1998: 598a, s. v. fisionomía: «Los labradores y el vulgo corrompen este vocablo, y dicen filosomía, no es maravilla, porque no es nombre ordinario») atestigua el uso de la forma vulgar *hilosomía* por *fisionomía*, como recogen Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de «*Compendio llamado "El Deleitoso"*» de Lope de Rueda (2006: 113).

⁷ En la edición que manejo de esta pieza, Sánchez Jiménez & Sánchez Salas (2006: 14), sus editores apuntan en una deformación que juega con un segundo sentido etimológico del término *fisionomía*, que Covarrubias define como: «[...] una cierta arte conjetural, por la cual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y particularmente por las señales del rostro y cabeza, como parte principal y la torre del homenaje donde residen los sentidos del alma, suele dar indicios de sus pasiones» (1998, 597b). Esta disciplina, aunque no se considerase de origen mágico, siempre estuvo ligada a otras mancias, saberes reprobados por su origen demoníaco; véanse al respecto las noticias de Gernert (2012) y (2014).

que posiblemente tuviese una nariz abultada y corva, acorde con la primera de las acepciones en *Autoridades* de *carátula*⁸; ésa sería la causa de compararla, por su valor, con el *cernícalo*¹⁰. La emoción del simple Alameda ante el hallazgo nacería de que su aspecto le lleva a otorgarle el valor equivalente al de un pájaro de cetrería, aunque fuera el menos capacitado para estas lides según Martínez de Espinar¹¹. A la disparatada alegría del simple le sigue la burla y el engaño de su amo, Salcedo, que le hace creer que es realmente la cara de Diego Sánchez, un pobre santero a quien unos ladrones atacaron para robarle; la descripción del asalto («¿no tienes noticia del santero que desollaron los ladrones la cara por roballo?», 2006: 13) pretende amedrentar al simple jugando con una interpretación literal de uno de los nombres habituales de este tipo de malhechores, *desuella caras*¹². Al llevarlo a ese estado de miedo, el malvado Salcedo puede continuar articulando el engaño, ahora con la amenaza del castigo, la horca, por ser acusado del asesinato por estar en posesión de su «cara», lo que Salcedo le recomienda evitar transformándose en santero en la ermita de San Antón, en sustitución del occiso¹³. Alameda percibe que su salvación depende de un cambio de atuendo, que lo es también de profesión y modo de vida, para lo cual debe disfrazarse y tomar el aspecto de aquel santero a quien va a

⁸ Salcedo (2005: 14) la llama «carátula»; véanse las definiciones de Covarrubias y *Autoridades* recogidas por Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de «*Compendio llamado "El Deleitoso"*» de Lope de Rueda (2006: 126-127).

⁹ «Cara fingida hecha de cartón o de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural y disfrazarse en las fiestas públicas, en que se permiten semejantes disfraces, la cual regularmente suele ser ridícula y fea», *Autoridades* (1729: 162^a).

¹⁰ «Ave de rapiña, especie de gavilán, el pico grueso, corto y corvo [...] los ojos grandes y negros», *Autoridades* (1729: 285^a). La razón por la que se compararía con ese animal la máscara estaría más en relación con su pico que por una voracidad que lo asemejaría a un recaudador de impuestos, como proponen Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de Rueda (2006: 113), aunque reconocen que la relación podría establecerse con la apariencia.

¹¹ *Arte de ballestería y montería*, III, xv (1644: 204v-205r): «El cernícalo tiene la cabeza grande y ancha, en proporción de su cuerpo, el pico corto y casi negro [...] es el más innoble de los halcones en su natural; suele matar algunos pájaros y los que son de buena casta en poder del cazador matan las aves frías y tal vez la paloma». No se olvide que la cetrería es actividad nobiliaria, por lo que un animal semejante no tiene otro destino que la venta para un pobrete; véanse las noticias de Álvarez Delgado (2014: 65) sobre los precios de las aves y los casos documentados de robos en el siglo XVI.

¹² «La persona desvergonzada, arrufianada, descarada, de mala vida y costumbres» *Autoridades* (1732: 204^a, s. v. desollar). Chamorro Fernández (2002: 336-337) lo define de manera similar: «Bellaco, rufián. Persona desvergonzada, descarada, de mala vida y costumbres».

¹³ Recuérdese que un santero es según Covarrubias (1998: 926^a): «el medio ermitaño que tiene a su cuenta la custodia, limpieza y adorno de alguna ermita, y de pedir para aceite con que arda la lámpara». El estatuto cómico del *ermitaño* en el teatro es sobradamente conocido por su presencia ya en las obras de Encina y su tiempo, como recuerdan con su editor del Río (2001: LXII-LXIII) y Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de Rueda (2006: 117-118), por ello no desentonaría ni resultaría ofensiva su presencia en la obra. Además, como apuntan los citados editores (2006: 128) con el lugar de la comedia burlesca *El rey don Alfonso* editada por Mata Indurán & Arellano (1998: 112, vv. 176-177), debía llevar una larga barba.

substituir en la ermita (2006: 13-14), para lo que precisa de «una tablilla y una campanilla»¹⁴. Aunque no se vuelva a mencionar en el texto, el personaje debía portar esos objetos y atuendo cuando vuelve a escena, ya que cuando entra de nuevo en escena la acotación reza: «Éntrase Salcedo y sale Alameda, simple, vestido como santero, con una lumbre en la mano y una campanilla» (2006: 14). La burla termina con Alameda aterrorizado y perseguido por Alameda, caracterizado como un fantasma con la máscara que el simple abandonó en su huida, empleando esa máscara sobre cuyo posible origen literario volveré.

No se acaba aquí el empleo de disfraces en el *Compendio llamado «El deleitoso»*, ya que se vuelve a utilizar para engañar a un simple en el *Paso 6* de Lope de Rueda, donde un necesitado Samadel simula un disfraz con el que engañar a un ingenuo simple, Cebadón, para robarle quince reales con los que satisfacer sus vicios potatorios. El simple se confunde de persona a quien entregar el dinero de su amo, Brezano, por unas «insinias» que éste le advirtió que le permitirían reconocer al arrendador con quien estaba en deuda por haber diferido el pago de un alquiler: «un parche en el ojo y una pierna arrastrando» (2006: 38). Nos puede parecer inverosímil que se confiase a semejantes características físicas el reconocimiento de una persona, pero era habitual, e incluso hoy lo sigue siendo en documentos oficiales como los pasaportes, el empleo de señas biométricas para la identificación de individuos¹⁵. De hecho, cuando el criado simple rinde cuentas a su amo, Lope de Rueda insiste de nuevo en lo fundamental del aspecto físico para el episodio, que Samadel adquiere con una mezcla de arte de magia verbal, un poco de coacción y la inestimable

¹⁴ Como indican Sánchez Jiménez & Sánchez Salas (2006: 122) con Gómez Canseco (2004: 340) que aduce a Pedro de Valencia y su *Discurso contra la ociosidad* (1608), la búsqueda de soluciones para la pobreza incluían permitir la mendicidad solo a los verdaderos necesitados, que se identificarían con una acreditación oficial, esa *tablilla de santero* es la que define *Autoridades* (1739: 207b) como: «[...] la insignia con la que piden la limosna para los santuarios o ermitas». Recuérdese que insignia, según Covarrubias (1998: 738b), era: «la señal que uno lleva para ser diferenciado de los demás, como en las cofradías de sangre la insignia de las plagas, de la Quinta Angustia, de la Soledad etc.». A ella se le añade una *campanilla* con la que llamar la atención de los oyentes para obtener una limosna.

¹⁵ En la Universidad de Salamanca, por ejemplo, Rodríguez San Pedro Bezares & Martínez del Río (2001: 33) recuerdan se presencia en los libros de probanzas de curso, empleados «para realizar las votaciones en las cátedras [para las que] se confeccionaban listas de estudiantes matriculados, con sus lugares de residencia, rasgos y peculiaridades físicas»; los rasgos consignados eran no tanto datos antropométricos o señas físicas comunes (color del pelo, de los ojos, etc.) cuanto las particularidades que individualizaban a cada uno, porque se suponían no repetibles: cicatrices, marcas de viruela, rasguños, falta de piezas dentales, etc. En el mundo de la marginación, fueran pobres o prostitutas, en ocasiones también se recogían informaciones personales varias en diversos registros como apunta Pérez García (2001) y (1991: 17, n. 23).

colaboración del simple, como se echa de ver en la estafa y tras el interrogatorio al que somete al simple Cebadón su amo Brezano (2006: 39-41):

Samadel. ¡Hola, hermano! Es hora que traigáis esos dineros.
Cebadón. ¿Es vuesa merced el que los ha de recibir?
Samadel. Y aun el que los había de tener en la bolsa. [...]
Cebadón. Tome. ¡Aguarde, vuesa merced!
Samadel. ¿Qué tengo de aguardar?
Cebadón. ¿Dice que qué? Las insinias.
Samadel. ¿Qué insinias?
Cebadón. Dijo mi amo que había de tener vuesa merced un parche en el ojo y traer una pierna arrastrando.
Samadel. Así pues, si no es más d'eso, catá aquí el parche.
Cebadón. Ábese d'ahí. ¿Diz qu'eso es parche?
Samadel. Digo que sí es.
Cebadón. Digo que no es.
Samadel. Digo que lo es, aunque os pese.
Cebadón. No quiero pesar, señor. Sealo a mandado de vuestra merced. Parche es, ¡válame Dios!; son como traía vuesa merced abajado el sombrerillo, no le había visto el parche. [...]
Cebadón. ¡Aguarde!
Samadel. ¿Qué tengo de aguardar?
Cebadón. La pierna arrastrando ... ¿Qué es d'ella?
Samadel. ¿La pierna? Vesla aquí.
Cebadón. Tome vuesa merced los dineros. [...]
Brezano. ¿Mirástele bien? ¿Viste si tenía parche?
Samadel. Sí, señor. Un parchazo tenía tan grande como mi bonete.
Brezano. ¿Vístelo tú?
Samadel. No, señor. Mas él dijo que [lo] traía.
Brezano. [...] Y dime, ¿traía la pierna arrastrando
Samadel. Sí, señor. Luego que le di los dineros, arrastró ansina la pierna, mas luego que se fue iba más derecho que un pino.

El paso termina con una nueva transformación del rufián, que intenta disfrazarse de extranjero empleando una mezcla de lenguas en la que predomina el catalán¹⁶.

Finalmente, en el *Registro de representantes* (1570), del que sólo se atribuyen a Rueda el primero y los tres últimos textos, como señalara Marín Martínez (1986: 11-15), es llamativo el uso en el que encabeza el libro y en el tercero de una materia semejante. En el *Paso 1* (ed. Canet, 1992: 286-294) el paje Coladilla convence al simple Monserrate para que se disfrace de su amo, médico, con «ropas de levantar y bonete señor» (1992: 288) y gane con ello dos reales y un dulce, que es la verdadera meta del simple. La transformación le convierte en galeno por unos momentos, tiempo suficiente para cometer un desaguisado recetando un remedio nefasto a la hija de una enferma, que le ocasiona la muerte. En el *Paso 3*, anónimo aunque

¹⁶ Sobre ese disfraz lingüístico véanse las observaciones de sus editores, Tusón & González Ollé (1981: 174-175, notas 28, 30 y 31) y Canet (1992: 160, notas 139, 140 y 141).

recogido también entre otros pasos del *Registro de representantes* (*Pasos*, ed. Canet 1992: 304-312), un lacayo y proxeneta, Gutiérrez de Santibáñez, y una fregona, Inesa López, desesperados, respectivamente, por la falta de su antigua pupila y de un marido que la libere del trabajo como criada, deciden burlarse del simple Rodrigo del Toro y hurtarle un bote de confitura que su amo envía con él como presente a un convento. Como el simple persigue al lacayo solicitándole que le proporcione una mujer con la que contraer matrimonio, deciden que será Inesa la que le ofrezca como novia como excusa para quitarle el bote de las manos y celebrar sus desposorios con el contenido. Mientras tanto, el lacayo se disfrazaría de mujer y aparecería reclamándole al simple una supuesta palabra de matrimonio que le había dado previamente. Claro que la burla sale mal y acaba a palos, pero de nuevo se ha empleado el recurso del disfraz para construir una burla con la que salir de una situación de crisis.

Máscara y disfraz se presentan como recursos centrales de la pieza dramática en un tercio de las obras breves cómicas que se imprimen a nombre de Rueda. El siguiente grupo de recursos de ocultación y revelación de la identidad es la agnición o anagnórisis; Aristóteles en su *Poética*, la define como: «[...] un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia»¹⁷. El recurso es empleado, en el caso de Lope de Rueda, como señala Garrido Camacho (1999: 92-96) en las cuatro comedias (*Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*), en grado diverso, sin olvidar que también se emplea en los coloquios de *Timbria* y *Camila*. Aunque se ha solido identificar como espectador de las comedias un público urbano y de condición humilde, frente a la audiencia culta y aristocrática de los coloquios¹⁸, últimamente Canet ha puesto de manifiesto que se puede determinar que las obras de Rueda, por los datos conservados y por el estudio de los textos, debían ser estar dirigidas a: «[...] clases medias ciudadanas, sobre todo a un público conocedor de las propuestas eruditas y universitarias sobre el teatro, donde se englobaría gran parte del estudiantazgo, la burguesía y la nobleza» (2003: 438). Paralelamente, la percepción que la crítica tiene de Rueda, basada en la conocida presentación del autor que realiza

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, ed. García Yebra (1974: 164). Espero que Emilio Pascual Barciela publique pronto su Tesis Doctoral (*El motivo de la anagnórisis en la tragedia grecolatina y en la española del Renacimiento*) defendida recientemente en la Universidad de Burgos, en la que recoge exhaustivos análisis de la presencia de la anagnórisis en nuestro teatro del primer siglo de oro.

¹⁸ Como proponía Oleza (1984).

Timoneda en la epístola de la edición de 1567 («excelente poeta, gracioso representante»), ha pasado de enfatizar su condición de autor-actor a poner de manifiesto su condición de escritor de fuste con una formación retórico-literaria extensa¹⁹. Las fuentes de sus comedias tradicionalmente se han situado en el teatro italiano, aunque tal afirmación está sometida a examen²⁰.

Una cuestión no suficientemente abordada, al hilo de la omnipresencia en su teatro de agniciones y disfraces, es la influencia sobre el autor, por vía indirecta, por imitación de autores y obras italianos, o por lectura directa de sus textos, de Plauto, cuya presencia en la dramaturgia española, por etérea que pueda ser, se va reconstruyendo²¹. Es conveniente recordar gracias al estudio de Hardin (2007), que resume la nueva vida en las tablas y en las prensas del autor latino, cómo comenzó compitiendo con Terencio en los gustos más educados en la Europa de su tiempo; apunta el crítico (2007: 791-792) con Robortello (1548), que la extensión de una idea de comedia más aristotélica (la imitación de las acciones humanas, que son bajas y viles), habría sido la que encarna Plauto, a quien enfrenta a Terencio en un debate en torno a quien resulta más propio y menos chocarrero en su lenguaje y materia. No voy a entrar en esa polémica que Hardin ha sintetizado, pero sí me quedo con dos ideas: La identificación de Plauto de la comedia con las acciones de hombres viles y su lenguaje popular.

La adopción del concepto de imitación de la realidad del precepto clásico en el teatro castellano se lleva a cabo tomando elementos de la realidad cotidiana a autor y espectadores²². Era de esperar que el ámbito donde se entrecruzan en la edad moderna la diversión y lo popular, el mundo del carnaval, con sus ocultaciones de la identidad tras de máscaras y disfraces para dar rienda suelta a la inversión del mundo y su exaltación de vicios y pasiones, fuese tomado como venero de situaciones y

¹⁹ Véanse, por ejemplo, las reflexiones de Canet en su edición de los *Pasos* (1992: 34-47).

²⁰ Un resumen de los estudios clásicos sobre las posibles fuentes de las cuatro comedias en la edición de Hermenegildo de las mismas (2001: 29-53); pero véanse ahora las observaciones de Ruggieri (2013), sobre las dificultades de establecer con seguridad la fuente de la *Enfemia*.

²¹ Gracias a las noticias de Hardin (2003) y (2007) y Pociña & López (2005), amén de Grisner (1944) se puede ir desentrañando.

²² En ese sentido, Díez Borque (2011: 45) recordaba que: «[...] en la comedia hay una presencia de “datos de la realidad”, combinados con elementos imaginarios, encaminado todo a la diversión. Divierte lo extraordinario, no lo ordinario, pero éste da un marco creíble a aquél. A fin de cuentas, volvemos al problema de la mimesis o, en términos más próximos, del cuotidianismo en literatura». Por eso Montiel (2010: 127), en su análisis del *Registro de representantes* y su conexión con la realidad contemporánea, recordaba que «La galería de personajes-tipo responde al dinamismo social y variedad étnica del siglo XVI español».

personajes para la comicidad de estos pasos, como propone Minic-Vidovic (2007: 12, 14, 17 y 19)²³. Pero esa vinculación con el carnaval no implica que Lope de Rueda renunciase a materiales literarios con los que construir esa realidad vulgar, porque esa adhesión a formas literarias prestigiadas es lo que confiere calidad literaria, y reconocimiento y éxito.

Y aquí es donde me pregunto si no hemos dejado de lado el modelo cómico de Plauto para los pasos de Lope de Rueda, autor más culto de lo que habitualmente suponen las enciclopedias literarias, como ha señalado Canet (2003: 438). En ese sentido, obsérvese qué curioso resulta volver sobre el *Paso 1* con que comenzaba estas páginas, el denominado por Moratín *La carátula*. Al final de la escena primera de la comedia plautina *Anfitrión*, Sosia, esclavo de Anfitrión que ha vuelto a casa por indicación de su amo para anunciarle su vuelta de la guerra a Alcmena, su esposa, se encuentra con un Mercurio, metamorfoseado en Sosia, a la puerta de su casa. El dios, que está cubriendo la espalda de un Júpiter transformado en Anfitrión para disfrutar de la intimidad de Alcmena, amenaza y aterroriza a un Sosia para que se vaya. El criado se marcha con este soliloquio:

So. — Más vale que me vaya. ¡Válgame Dios! ¿Dónde me he buscado mi perdición? ¿Dónde he sido transformado? ¿Dónde he perdido la figura de antes? ¿Es que me he dejado yo a mí mismo olvidado allí sin darme cuenta? Porque es que desde luego éste es una reproducción exacta de mi persona, según lo que yo era hasta lo presente, es un retrato mío; nada, que se me hace ya en vida, lo que a un pobre desgraciado como yo no le iba a hacer nadie después de muerto²⁴.

En apariencia poca relación guarda la referencia a la mascarilla mortuoria y la identidad trastocada de Sosia con el *Paso 1* y la máscara que lo protagoniza, pero recordemos que Plauto se está refiriendo a un objeto concreto, como comenta la autora para aclarar el sentido de la última frase:

Alusión al *ius imaginum*, que poseían en un principio sólo los patricios: de los difuntos de la familia que habían desempeñado una magistratura curul, se hacía después de la muerte una mascarilla de cera, que era luego pintada en colores y llevaba una inscripción con los cargos públicos desempeñados; estos retratos se guardaban en un armario en el atrio de la casa, que se abría en ocasión de fiestas familiares, pero su finalidad primera era representar a los miembros ilustres de la familia en los entierros²⁵.

²³ Claro está que estos personajes de raigambre carnavalesca no son solamente un objeto de burlas, también desempeñan la función metateatral que les señala Vélez-Sáinz (2011).

²⁴ Plauto, *Comedias*, ed. González-Haba (1992: I, 67-68).

²⁵ Plauto, *Comedias*, ed. González-Haba (1992: I, 68, n. 3).

No he podido averiguar cuándo se incorporó esta interpretación del lugar de Plauto a la edición con comentario de sus obras, aunque ya en 1510 aparece en las glosas al lugar una explicación que aclare el sentido²⁶. En algún momento que no he podido determinar se tuvo que incorporar a la traducción italiana del humanista Pandolfo Collenuccio, que tal vez pudiera haber manejado Rueda, donde el pasaje cambia ligeramente para hacer más evidente la máscara a la que alude Sosia (1530: [17v]):

La forma mia, dove será romasta?
Là dove io son stato, o quanti mali!
Costui qui tutta notte mi contrasta,
tien l'immagine mia, il viso scorto,
tal che essere mi par o cera o pasta
quel fatto vivo m'ha che essendo morto
non me sian fatte queste prie noiose.

Claramente, Lope de Rueda no reproduce la broma de Sosia, pero se diría que sí tenía en su cabeza aquel lugar; de ahí las menciones de la «hilosomía» y la «filomancia» del paso, solo aplicables a un rostro humano que se reprodujera del natural, como lo sería una máscara mortuoria. El talento de Rueda sacó partido, como en otros casos de su obra, de la condición de *ars combinatoria* que preside la escritura del teatro del primer siglo de oro, abierta a la reunión de materiales variados de procedencia diversa, siempre a fin de alcanzar la satisfacción de su creciente público.

Bibliografía

Alonso, Álvaro, «Vida privada y ruptura pública: Juan del Encina y los Duques de Alba», en Luisa Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento. Atti del XX convegno internazionale (Chianciano Terme - Pienza 21 - 24 luglio 2008)*, Firenze, Cesati, 2010, p. 645-654.

Álvarez Delgado, Lorena, «Motivaciones simbólicas y materiales en la apropiación de aves de cetrería en la temprana Edad Moderna», *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 11 (2014), p. 53-78. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5122779&orden=1&info=link>.

Aristóteles, *Poética = Ars poética. Edición trilingüe*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

²⁶ Aunque es poco clara la explicación, que glosa el sentido de esta queja de Sosias en la edición de Plauto: «Vivo sit, quod nunquam quisquam mortuo faciet mihi»: «nunc vivus comperi succesorem formae meae et qui pro me vivere vult, ab obitu nullus tum formam meam deriderabit, quoniam redactum in cadaverosam faciem cuncti me fugient, nec me mori volent» (1510: [XIIIv]).

Bustos Tauler, Álvaro, «Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba», *eHumanista*, 18 (2011), p. 94-121. Accesible en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume18/6%20ehumanista18.bustos.pdf.

Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en Juan A. Martínez Berbel & Roberto Castilla Perez (ed.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro, ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda, 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 1998, p. 457-470.

Canet Vallés, José Luis, «I. 15. Lope de Rueda y el teatro profano», en Javier Huerta Calvo, Abraham Madroñal Durán & Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Historia del teatro español. T. 1. De la Edad Media a los siglos de oro*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, p. 431-474.

Capra, Daniela, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis, 2015, p. 205-217.

Comedias burlescas del Siglo de Oro. T. 1: El rey don Alfonso, el de la mano borada, ed. Carlos Mata Induráin & Ignacio Arellano, Pamplona; Madrid; Frankfurt am Main, Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 1998.

Corominas, Joan & José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998.

Chamorro Fernández, M^a Inés, *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rifos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, 2002.

Díez Borque, José María, «Lope y sus públicos: estrategias para el éxito», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27.1 (2011), p. 35-54. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10171/29301>.

Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

Fernández de Moratín, Leandro, *Tesoro del teatro español: desde su origen (año 1356) hasta nuestros días*, ed. Eugenio de Ochoa, Paris, Librería Europea de Baudry, 1838, 2 vols. Accesible en línea: <http://ia311039.us.archive.org/3/items/orgenesdelteatr00ochogoog/orgenesdelteatr00ochogoog.pdf>

García-Bermejo Giner, Miguel M., «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (De Encina a Torres Naharro)», en María Luisa Lobato López (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Burgos, Visor-PROTEO-Universidad de Burgos, 2011, p. 75-90.

Garrido Camacho, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, Madrid; Woodbridge, Tamesis; Boydell & Brewer, 1991.

Gernert, Folke, «El arte de pronosticar entre seriedad científica y ciencia oculta: La textualización de la fisiognomía en la literatura áurea española», en Aurora Egido & José Enrique Laplana Gil (ed.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas*

del *Coloquio Hispano-alemán*, Zaragoza, CSIC, 2012, p. 203-208. Accesible en línea: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/15/13gernert.pdf>.

Gernert, Folke, «La legitimidad de las ciencias parcialmente ocultas: fisonomía y quiromancia ante la Inquisición», en Christoph Strosetzki (ed.), *Saberes humanísticos*, Madrid / Frankfurt, Vervuert, 2014, p. 105-128.

Gómez Canseco, Luis, «Ideas, estética y culturas de la Contrarreforma», en Luis Gil Fernández (ed.), *La cultura española en la Edad moderna*, Madrid, Istmo, 2004, p. 207-386.

González, Lola, «La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito (ed.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. I, p. 905-916.

Grismer, Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega: together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.

Hardin, Richard F, «Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy», *Renaissance Quarterly*, 60.3 (2007), p. 789-818. Accesible en línea: <http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2007.0276>. DOI: 10.1353/ren.2007.0276

Hardin, Richard F., «*Menaechmi* and the Renaissance of Comedy», *Comparative drama*, 37 (2003), p. 255-274.

Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega & Héctor Urzáiz Tortajada, *Diccionario de teatro español de la A a la Z*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 2005.

Marín Martínez, Juan María, «Problemas de atribución de obras de Lope de Rueda», *Segismundo*, 44 (1986), p. 9-35.

Martínez de Espinar, Alonso, *Arte de ballestería y montería [...] Madrid*, Imprenta Real, 1644. Accesible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092893&page=1>

Minic-Vidovic, Ranka, «La poética de la risa en los pasos de Lope de Rueda», *Bulletin of the Comediantes*, 59.1 (2007), p. 11-37.

Montiel, Carlos-Urani, «Registro de representantes: imprenta y personajes-tipo en la España de 1570», *Bulletin of the Comediantes*, 63 (2011), p. 119-131.

Oleza Simó, Joan & et alii, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores», en Manuel V. Diago (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, València, ed. Alfons el Magnànim, 1984, p. 243-257.

Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance o Universale compendium vocabularum cum vulgari expositione*, Sevilla, Pablo de Colonia *cum suis sociis* [=Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner], 1490, 2 vols., accesible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46872785767254386754491/i/ma0560.htm>

Pérez García, Pablo, «Incertidumbres y condenas: los pobres en la época de Carlos V», en Juan Luis Castellano & Francisco Sánchez-Montes González (ed.), *Carlos V: Europeísmo y universalidad: Congreso internacional, Granada, mayo de 2000*, Madrid,

Sociedad Estatal Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, 2001, vol. IV, p. 539-566.

Pérez García, Pablo, «Un aspecto de la delincuencia común en la Valencia pre-agermanada: la “prostitución clandestina” (1479-1518)», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 10 (1991), p. 11-42. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=96100>.

Plauto, Tito Maccio, *Comedias*, ed. Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992, 3 vols.

Plauto, Tito Maccio, *Comoediae. M. Actii Plauti Asinii Comoediae nüginti nuper emendatae & in eas Pyladae Brixiani lucubrationes; Thadaei Vgoleti & Grapaldi uirorum illustrium scholia Anselmi Epiphyllides*, Parma, Ottaviano Saladio & Francesco Ugoletto, 1510.

Pociña, Andrés & Aurora López, «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 16 (2005), p. 225-236. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2234255>.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique & Martínez del Río, Roberto, *Estudiantes de Salamanca*, Salamanca, Universidad, 2001.

Rueda, Lope de, «Compendio llamado “El Delitoso” de Lope de Rueda, seguido del coloquio «Prendas de amor» (Logroño, 1588)», ed. Santiago U. Sánchez Jiménez & Francisco J. Sánchez Salas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Logroño, 2006.

Rueda, Lope de, *Las cuatro comedias: Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001.

Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992.

Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. Fernando González Ollé & Vicente Tusón, Madrid, Cátedra, 1981.

Ruggieri, Lorenza, «De las posibles fuentes de la *Comedia Eufemia* de Lope de Rueda», *Tonos digital*, 25 (2013), sin paginación. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10201/39455>.

Sánchez-Hernández, Sara, «Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 33 (2015), p. 235-249. Accesible en línea: https://www.academia.edu/attachments/37081722/download_file?st=MTQ1MDg5OTM4Miw0Ni4xNjYuMTg2LjI0OCw5NTQzNDY%3D&s=profile&ct=MTQ1MDg5OTM4MywzNTczNzQsOTU0MzQ2.

Tobar, María Luisa, «Los disfrazados de mujer de la *Floresta de engaños* de Gil Vicente», en Juan Felipe Pedraza Jiménez & Rafael González Canal (ed.), *Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994. Los albores del teatro español*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, p. 141-154. Accesible en línea: http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/5_1994/11.pdf.

Vázquez Melio, María, «Sobre algunos signos identitarios del pastor salmantino en la égloga tardomedieval», en *Morfologías físicas de la identidad. Identidades en Castilla y León*, Salamanca, Diputación, 2014, p. 201-213.

Vélez-Sáinz, Julio, «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda», *Teatro de Palabras: Revista Sobre Teatro Aureo*, 5 (2011), p. 17-28. Accesible en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Velez.pdf>.

Vergara, Juan de & Lope de Rueda, *Tres colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, ed. Pedro M. Cátedra. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10366/122081>.

Los saberes problemáticos de la pícaro: *La Lozana Andaluza* y *La pícaro Justina*

Folke Gernert
Universität Trier

La Lozana Andaluza y *La pícaro Justina* ofrecen modelos de conducta en una situación de crisis. Sendas obras se prestan particularmente a analizar cómo personajes literarios encuentran soluciones alternativas merced a su ingenio. Y es particularmente llamativo que sean mujeres quienes se caracterizan por su enorme perspicacia, el don de la palabra y una serie de saberes heterogéneos, a los que quiero prestar particular atención. Los autores de ambos textos –Francisco Delicado y López de Úbeda¹– tienen formación médica y se pueden, sobre todo el primero, circunscribir a una actitud típica del llamado humanismo médico. Esto puede explicar el interés y la visión irónica de una serie de prácticas relacionadas con la medicina, la filosofía natural y las artes adivinatorias.

1. *La Lozana Andaluza* (1528) de Francisco Delicado y el saber

El *Retrato de la Lozana Andaluza*, publicado hacia 1528 anónimamente en Roma, no es una novela picaresca, sino una obra genéricamente híbrida, que se relaciona tanto con la llamada corriente celestinesca como con la picaresca femenina². Esta novela dialogada, si la queremos llamar así, cuenta el periplo vital de una mujer hermosa e inteligente³ que, tras haber viajado con su primer marido, un mercader italiano, por

¹ Véase a propósito de la autoría del texto la introducción de la reciente edición de Mañero Lozano (2012: 30-53) con un estado actualizado de la cuestión. No voy entrar aquí en este debate, pero por los resultados de mi análisis apoyo la candidatura de un médico como autor del texto.

² Véase al respecto mi introducción a la edición de *La Lozana Andaluza* (2013: LXVIII). Citaré de esta edición indicando entre paréntesis el mamotreto y la página.

³ Las referencias a la inteligencia de la protagonista son legión: «Muncho más sabía la Lozana que no mostraba, y viendo yo en ella muchas veces manera y saber que bastaba para cazar sin red, y enfrenar a quien mucho pensaba saber, sacaba lo que podía, [...]» (*Argumento*, 10); «La señora Lozana fue natural compatriota de Séneca, y no menos en su inteligencia y resaber, la cual desde su niñez tuvo ingenio y memoria y vivez grande» (I, 13) y «[...] y como veían que a la señora Aldonza no le faltaba nada, que sin maestro tenía ingenio y saber, y notaba las cosas mínimas por saber y entender las grandes y arduas, holgaban de ver su elocuencia; y a todos sobrepujaba, de modo que ya no había otra en aquellas partes que en más fuese tenida, y era dicho entre todos de su lozanía, así en la cara como en todos sus miembros» (III, 20).

todo el Mediterráneo, se encuentra sola y sin medios en Roma⁴. Sin embargo, es perfectamente consciente de la ventaja que le proporciona su saber –dice: «Yo sé mucho; si agora no me ayudo en que sepan todos mi saber, será ninguno» (V, 25); y en otro lugar observa: «Mirá, vuestro saber no vale si no lo mostráis que lo sepa otrie» (LXI, 304). Hacer que los demás sepan que sabes –esta es su estrategia de autopromoción que sigue perfeccionando y desarrollando hasta transformarla en parodia del aristotelismo:

Señor Salomón, sabé que cuatro cosas no valen nada, si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural. (LXI, 304-305)

El *self fashioning* de la Lozana no consiste solamente en compartir y hacer públicos sus conocimientos, sino en conseguir ser considerada la mejor en su campo y la más sabia: «Así que, si tengo de hacer este oficio, quiero que se diga que no fue otra que mejor lo hiciese que yo. ¿Qué vale a ninguno lo que sabe si no lo procura saber y hacer mejor que otrie?» (XLII, 212). Para obtener esta consideración, es lícito simular como enseña Lozana a su marido y criado Rampín, diciendo:

¡Mirá qué gana tenéis de saber y aprender! ¿Cómo no miraríades como hago yo?, que estas cosas quieren gracia y la melecina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conocéis para que ganéis algo, como hago yo, que en decir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melecinas. (XXVI, 134-137)

Esta cita es indicativa a más de un propósito y me interesa en relación con los saberes problemáticos de la protagonista. Hablando con el autor de su retrato, Lozana hace gala de sus variadísimos conocimientos⁵ que le permiten ganarse la vida:

Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lombrices⁶, sé encantar la terciana, sé remedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisionomía y la quiromancia en la mano, y prenosticar. (XLII, 215)

⁴ «Andar, siempre oí decir que en las adversidades se conocen las personas fuertes. ¿Qué tengo de hacer? Haré cara, y mostraré que tengo ánimo para saberme valer en el tiempo adverso» (XI, 204).

⁵ Véase a propósito de los conocimientos femeninos en la *Lozana* Fourquet-Reed (2004: 105): «Delicado intenta mostrar la personalidad y psicología de la Lozana como personaje fuerte, con características que se identifican más con el masculino que con el femenino y lo hace siguiendo un patrón definido de acuerdo con los conceptos del carácter de la época basada en la teoría de los humores hipocráticos».

⁶ Véase para la cura de los lombrices en la literatura Valvassori (2006).

En ese listado se mezclan saberes de varia índole –mágicos, médicos y adivinatorios– como son primero los varios remedios contra el mal de ojo que fueron utilizados por curanderos, muy a menudo mujeres, pero que eran dignos también de un cierto interés científico como lo comprueban algunos tratados médicos renacentistas sobre el tema que publicó Jacobo Sanz Hermida (2001). Sigue una enumeración de enfermedades y molestias –la indigestión, la afección parasitaria del intestino, los varios tipos de fiebre y los dolores de la matriz y de los riñones– que Lozana puede curar además de encargarse de la circuncisión. Es sintomático que ella utilice la palabra ‘encantar’ cuando habla de su terapia contra la fiebre terciana. Hasta aquí Delicado nos presenta una mujer curandera que presume de unos conocimientos difundidos en la cultura popular y evoca un imaginario parecido al de la *Celestina*. El segundo grabado de la única edición conocida de *La Lozana Andaluza* muestra a la protagonista rodeada de gente en una habitación que evoca el famoso «laboratorio de Celestina». Como su famosa antecesora Lozana es caracterizada a lo largo de su retrato por una serie de artes típicamente celestinescas como son la producción de todo tipo de cosméticos, la capacidad de «hacer virgos» así como la retórica⁷ como arte indispensable de la alcahueta. Pero hay más: recuerdo que desde el título de su retrato Delicado declara de haber emulado a la *Tragicomedia* («el cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la *Celestina*»). A nivel de los personajes se percibe esta emulación del modelo por toda una serie de facultades que distinguen a la protagonista y que son las ya mencionadas artes adivinatorias. Éstas son primero la interpretación de los sueños («ensolver sueños»)⁸, luego la fisonomía y más precisamente la metoposcopia, es decir el arte de adivinar el porvenir por las líneas de la frente («sé conocer en la frente la fisonomía»), la quiromancia así como la astrología judiciaria («prenosticar»)⁹.

Lozana comparte este tipo de saberes con la *comare* de Pietro Aretino, la alcahueta que enseña en el último de los diálogos de los *Sei giornate* su arte a la Balia. Tras hablar de los augurios, la *comare* presenta un panorama de sus saberes, que nos suena mucho; dice:

⁷ Véase a propósito de la retórica en la *Lozana* el capítulo «Elocuencia y papel público» en Fourquet-Reed (2004: 115-128).

⁸ Remito para esta práctica interpretativa en *La Lozana Andaluza* a los estudios de Acebrón Ruiz (1994), Joset (1995) y Vila (2001: 61-68).

⁹ Véase Gernert (2013).

Faccio anco professione di dar la ventura con altro garbo che non hanno i zingani nel guardarti la palma de la mano; e che ladri pronostichi che io faccio nel conoscere de le filosofie; e non si trova male che io non guarisca e con parole e con ricette, né si tosto mi dice altrui «Io ho il tal male», che io gli do il cotal rimedio: e santa Pollonia non ha tanti boti attaccati ai piedi, quante ho talvolta io richieste per il duol dei denti¹⁰.

Es llamativo que sean mujeres, y por más señas mujeres socialmente marginadas, las portadoras de este tipo de saberes, que no están al alcance de los clásicos pícaros masculinos como Lazarillo, Guzmán o Pablos de Segovia. Sólo más tarde, en la centuria siguiente aparecen personajes dramáticos que disponen de este tipo de saberes¹¹. Yo, en cambio me quiero dedicar a otra mujer pícaro que utiliza sus saberes (ocultos) para seguir adelante en situaciones problemáticas.

2. Los saberes de *La pícaro Justina* (1605) de López de Úbeda

A la zaga del enorme éxito del *Guzmán de Alfarache* se publica en 1605 en Medina del Campo el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Se trata de un texto muy complejo, de difícil lectura, en el que el autobiografismo del género picaresco es –según Francisco Rico– un «absurdo postizo» (1982: 118) y la propia Justina una «figura de incoherencia casi escandalosa» (1982: 119). De hecho, la voz de la narradora se confunde con la de su creador, con lo cual no tenemos esta autoconsciencia del personaje-narrador que distingue al Guzmán ni tampoco el tipo de reflexiones acerca de su forma de ser y de su capital cultural del diálogo de la Lozana. La importancia del saber picaresco de Justina es subrayada en las *redondillas con su estribo* al comienzo del segundo capítulo del primer libro con una metáfora alquimística:

Mas, ¿cuál será Justina,
cuál su ciencia,
que es de tantos enredos
quinta esencia? (Libro I, cap. 2, 310)

De las burlas, engaños y estafas de Justina no quiero hablar, sino centrarme en los conocimientos herméticos que comparte con Lozana¹². Las referencias a las artes adivinatorias en *La pícaro Justina* son constantes. En el autorretrato que Justina manda

¹⁰ Aretino, *Sei giornate* II, 3, ed. Aquilecchia (1969: 297).

¹¹ Véase Magnaghi (2014) para los conocimientos ocultos de los estudiantes en Lope.

¹² En su carta a Justina, el bachiller Marcos Méndez Pavón menciona la «buena filosofía natural –la cual vos sabéis ya muy bien, atento que profesáis mucho los movimientos sentibles de que ella trata–» (Libro II, ii, cap. 3, 640).

a Guzmán de Alfarache, la pícara se caracteriza como «adivinadora» (193)¹³ y en el famoso discurso metaficcional que dirige a su pluma dice:

Así que, de haberse atravesado este pelo, y de lo que yo alcanzo, por la judiciaria picaral, colijo para conmigo que mi pluma ha tomado lengua, aunque de borra, para hablarme. (*Preliminares*, 201)

En otro lugar considera el hecho de haberse manchado la saya como «mal pronóstico» (230)¹⁴. Abundan asimismo referencias a la astrología¹⁵, a los hijos planetarios¹⁶ y –lo que más me interesa– a la fisiognomía¹⁷. Voy a comentar algunos episodios, en los que Justina descifra los signos corporales de otros personajes: Describiendo al «primer pretendiente mío», interpreta su «cabeza chica, que parecía porra de llaves» como «señal de poco seso» (Libro IV, cap. 1, 909). Esta analogía fácil entre tamaño de la cabeza y la capacidad intelectual se encuentra en algunos manuales fisiognómicos, como por ejemplo en el *Liber phisonomie* de Michael Scott que fue traducido al castellano a finales del siglo XV: en el *Capítulo IX. De los señales de la complexión del cerebro* dice: «La cabeça pequeña naturalmente tiene pequeño cerebro». En el apartado dedicado al significado de los distintos tipos de cabeza leemos:

La cabeça pequeña, que tiene la garganta delgada y luenga, significa hombre muy flaco, indiscreto, de poco mantenimiento, doctrinable y no bien afortunado¹⁸.

¹³ *Preliminares* (193); en otro lugar dice: «Ya pensará alguno que soy agorera, y tengo tanto de eso como de ermitaña» (*Preliminares*, 251).

¹⁴ *Preliminares* (230); véase también «–Moza, abre esas ventanas, que, según me yerve de concetos esta cholla, no hay papel en casa de Anica la papelera, ni tinta en los tinteros, para comenzar a discantar los alegres pronósticos que me anuncia para en este caso la culebrilla, cuyo temor he rendido con la memoria de lo que tengo de escribir a este propósito» (*Preliminares*, 252).

¹⁵ Véanse, p. ej. Libro I, cap. 1, 269 («Nació Justina Díez, la pícara, el año de las nacidas, que fue bisesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boballa») y Libro I, cap. 1, 286 («¿Y para eso pone en cabeza de mayorazgo que nació en el signo Virgo, olvidándose que aquella hora hubo eclipsi entre Virgo y Capricornio, y quedó Virgo de lodo?»).

¹⁶ Véase la *Plática de Pero Grullo*: «La circunstancia del tiempo, si queréis mirarlo, me da a entender que, pues nació debajo del amparo de la estrella de Venus, me ha de ser propicio el dios de amor, su hijo, y el alba de mi Justina». (Libro II, i, cap. 2, 505).

¹⁷ No me interesan en este contexto las descripciones de los personajes basados en el saber fisiognómico como por ejemplo el retrato de la protagonista al comienzo del «Prólogo sumario de ambos los tomos de *La Pícara Justina*»: «Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno» (*Preliminares*, 188). Mañero Lozano cita en la anotación de su edición al *Discurso de los tufos* (1639) de Bartolomé Jiménez Patón («es bien que advirtamos que Aristóteles en su Fisonomía dize que el cabello negro es señal de buen entendimiento», fol. 56) para explicar el significado del color del pelo. Es una asignatura pendiente cotejar las prosopografías del texto con los manuales fisiognómico al uso en tiempos de López de Úbeda quien probablemente consultara la edición de la obra pseudoaristotélica del también médico Andrés Laguna.

¹⁸ Véase la edición de Sánchez González de Herrero & Vázquez de Benito (2009: sin págs.).

En *La pícaro Justina*, la relación con el discurso fisiognómico se hace más evidente en el retrato de su marido:

Era algo calvo, señal de desamorado; ojos chicos y perspicaces, señal de ingenioso, alegre y sobrino de Venus; nariz afilada, que es de prudentes; boca chica con frente rayada, que es indicio de imaginativos; corto de cuello, que es señal de miserables; espalda ancha, de valiente; hollábase bien, más de punta que de talón, que es señal de celoso; no tenía un cornado, señal de pícaro y efeto de pobre. (Libro IV, cap. 1, 947-948)

No es fácil identificar el manual concreto al que hace referencia un texto a la hora de relacionar es aspecto físico de un personaje con su carácter. Podría pensarse en el *Libro de phisonomia natural, y varios secretos de naturaleza* de Jerónimo Cortés, que se publicó por primera vez en 1598, a la vez en Madrid y en Valencia, y que tuvo un enorme éxito¹⁹. Cito de la edición valenciana de 1598 lo que constata este manual a propósito de algunos de los rasgos corporales mencionados e interpretados por Justina:

Los que tienen los ojos muy pequeños y redondos acostumbran ser flacos de complisión y de ingenio, simples, vergonzosos y fáciles en el creer, pero liberales, aunque de áspera y contraria fortuna. (1598: IV, 12)

Los que tienen la boca pequeña, son pacíficos, modestos, leales, secretos, medrosos, templados y vergonzosos. (1598: VI, 16)

Los que tienen el cuello corto son astutos, avarientos y secretos, son constantes, airados y discretos; suelen ser también ingeniosos y amadores de la paz y quietud. (1598: XVI, 24)

Los que tienen las espaldas anchas y recias son fuertes, de mucho trabajo y sufrimiento; suelen ser avaros, leales y amigos de paz y quietud. (1598: XVII, 24)

Como podemos apreciar fácilmente, no coinciden los detalles, pero sí la estructura discursiva y el orden de enumeración. No se trata, evidentemente, de hacer un inventario serio de estos saberes, sino de una textualización lúdica²⁰.

El tratamiento burlesco del arte de leer los signos corporales es más que evidente en la descripción de la fealdad de la mesonera Sancha²¹ que el autor hace

¹⁹ Amaranta Saguar está preparando una edición crítica que se publicará en breve de forma electrónica.

²⁰ Véase también la referencia conceptista a la lectura de los signos corporales en la descripción de un escolar que juega con *Génesis* 4, 15.: «Y quiso su ventura que, en aquel breve rato que me hizo la salutación, le eché de ver una señal, y aun señales, por donde no le podían desconocer, que estos bellacones son los Caínes del mundo, que andan vagamundos y traen señal para que todos les conozcan y nadie les mate, porque quiere Dios que no tengan tan honrados verdugos como manos de hombres, sino que sus pecados lo sean²⁰. Las señales que en el rostro tenía, eran dos juanetes, que podían ser hijos del Preste Juan —que yo supongo que los hijos del Preste Juan se llaman Preste Juanetes—» (Libro II, ii, cap. 1, 569).

corresponder con su carácter: «Parecía ella, por cierto, en la sodomía del rostro, no muy avisada, aunque para su cuento nada boba y menos descuidada» (Libro II, iii, cap. 2, 759). El término «sodomía» es, como ya puso de evidencia Julio Alonso y Pujol, el primer editor moderno del texto, un «disparate puesto de intento por *fisonomía*» (1912: III, 239)²². La incoherencia de la voz narradora permite interpretar este chiste de diferentes formas, si no se trata de una simple errata: puede que el autor se riera a costa de su personaje que se confunde a la hora de utilizar términos cultos. Esto sería una prueba más del carácter misógino que la crítica atribuye a la obra²³. Pero puede también que López de Úbeda, utilizando el nombre de una práctica sexual sancionable, quisiera degradar de forma burlesca la fisiognomía y su validez científica. Podría pensarse que, tanto en *La Lozana andaluza* como en *La pícaro Justina*, el hecho que sean mujeres marginadas las portadoras de estos conocimientos herméticos desautorizara este tipo de conocimiento cuyo estatus cambia a lo largo de los siglos XVI y XVII. No es el momento de profundizar este tema y quisiera terminar con otra reflexión que nos reconduce al tema de la crisis. Es lógico que en tiempos de inseguridad generalizada suele aumentar la preocupación de los seres humanos por averiguar el porvenir²⁴ y confiar en todo tipo de charlatanería. Lozana y Justina, a quienes nada humano es ajeno, se aprovechan de esta credulidad de los prójimos para salir ganando y superar su propia crisis vital. No las quiero comparar con las actuales agencias de calificación de riesgos que pretenden descifrar un signos infalibles de forma científica... Mejor que me calle.

²¹ «Nariz roma, que parecía al gigante negro. Los labios como de brocal de pozo, gruesos y raídos, como con señal de sogas. Los ojos chicos de yema y grandes de clara. Gran escopidora, que, si comenzaba a arrancar, arrancaba los sesos desleídos en forma de gargajos. Tenía dos lunares en las dos mejillas, tan grandes, que entendí eran botargas untadas con tinta». (Libro II, iii, cap. 2, 758-759). Véase para el significado de los lunares que en *La pícaro Justina* se consideran, aunque sea de forma burlesca, inscripciones divinas en el cuerpo humano («—¡Hola Araujo! No me hinchas las narices, que por esta señal que Dios aquí me puso (y era un lunar), y por aquella luz que salió por boca del ángele, y por el pan, que es cara de Dios, que esa tu cara te sarje», Libro II, iii, cap. 2, 773) el último capítulo de la sección fisiognómica del libro de Cortés (1598): *Capítulo último. De la correspondencia que tienen las pecas o lunares del rostro con las demás partes del cuerpo*.

²² A diferencia de otros editores modernos— Rey Hazas (1977: 553) o Torres (2010: 640) — Mañero Lozano (2012: 759), nota 11 recupera la explicación de Alonso y Pujol anotando acertadamente: «*sodomía* : léase “*fisonomía*”». Dicho sea de paso que la traducción francesa contemporánea renuncia a este juego de palabras: «Les anneaux de ses mains estoient des verues aussi grosses que des pruneaux; elle avoit le nez camus comme une more, les lèvres grosses, noires, fendues et renversées, les yeux érailléz et chassieux et si grande cracheuse que quand elle commençoit à arracher ses crachats de leur racine, elle tiroit sa cervelle délayée en flegmes. Bref, par la spéculative et contemplative de sa mine, on jugeoit qu'elle n'estoit pas des plus madrées du monde, combien que pour son conte et pour son profit, elle ne fust point sottte» (1636: 458-459).

²³ Véase entre otros Rey Hazas (2009).

²⁴ Véase al respecto Hübner (2005: 261).

Bibliografía

Acebrón Ruiz, Julián, «A propósito de los sueños en *La Lozana Andaluza*», en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. Actas Irvine -92, Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, The Regents of the University of California, 1994, vol. 3, p. 190-199.

Aretino, Pietro, *Sei giornate*, ed. Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969 (Reprint Roma-Bari 1975).

Cortés, Jerónimo, *Libro de phisonomia natural, y varios secretos de naturaleza: el qual contiene cinco tratados de materias diferentes, no menos curiosas que provechosas*, Madrid, Pedro Madrigal, 1598.

Cortés, Jerónimo, *Libro de phisonomia natural, y varios secretos de naturaleza: el qual contiene cinco tratados de materias diferentes, no menos curiosas que provechosas*, Valencia, Chrysostomo Garriz, 1598.

Delicado, Francisco, *La Lozana Andaluza*, ed. Jacques Joset & Folke Gernert, Madrid, RAE, 2013.

Fourquet-Reed, Linnette, *Protofeminismo, erotismo y comida en «La lozana andaluza»*, Potomac, Scripta Humanistica, 2004.

Gernert, Folke, «Signos celestes y signos corporales en *La Lozana Andaluza*», en Patrizia Botta (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bagatto Libri, 2013, vol. 3, p. 41-50.

Hübner, Wolfgang, «Astrologie in der Renaissance», en Klaus Bergdolt & Walther Ludwig (ed.), *Zukunftsvoraussagen in der Renaissance*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, p. 241-280.

Joset, Jacques, «Cuatro sueños más en la literatura medieval española (Berceo, un sueño anónimo del siglo XVI, el Arcipreste de Talavera, doña Leonor de Córdoba)», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Universidad, 1995, p. 499-507.

López de Úbeda, Francisco, *La narquoise Justine : lecture pleine de récréatives aventures et de morales railleries contre plusieurs conditions humaines*, Paris, P. Bilaine, 1636.

López de Ubeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, 3 vols.

López de Ubeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.

López de Úbeda, Francisco, *La Pícaro Justina*, ed. Bruno M. Damiani, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.

López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Luc Torres Madrid, Castalia, 2010.

López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.

Magnaghi, Serena, «Los conocimientos herméticos de los estudiantes salmantinos: los casos de *La serrana de Tormes* y *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega», en Barbara

Greco & Laura Pache Carballo (ed.), *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 163-174.

Rey Hazas, Antonio, «Las mujeres libres de Cervantes a la luz misógina de *La pícaro Justina*», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, p. 565-576.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Sánchez González de Herrero, María de las Nieves & María de la Concepción Vázquez de Benito, (ed.), *Tratado de fisonomía. Tratado de la forma de la generación de la criatura*, Salamanca, DLE. Artículos del Departamento de Lengua Española, 2009. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10366/21662>

Sanz Hermida, Jacobo (ed.), *Cuatro tratados médicos renacentistas sobre el mal de ojo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

Valvassori, Mita, «Ensalmos y ritos contra las lombrices en Italia: del *Decamerón* (VII, 3) de Boccaccio a la tradición folclórica contemporánea», *Culturas populares*, 2 (2006), sin págs.

Vila, Juan Diego, «Milenario y prostitución: política del sueño femenino en *La lozana andaluza*», en María Payeras Grau & Luis M. Fernández Ripoll (ed.), *Fin(es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata agosto 1996*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, p. 61-68.

Peregrinos entre lo sacro y lo profano en la ficción aurisecular

Javier Gómez-Montero
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

1. Santiago, Roma, Jerusalén: Conceptos, contextos, textos odopóricos y ficcionales

Si podemos situar los albores de la peregrinación a Jerusalén ya en la Baja Latinidad (de la que uno de sus tempranos documentos literarios es la de la monja gallega, Egeria; 381-384)¹, y temprana es la peregrinación a Roma, para el Camino de Santiago hay que remitirse al momento de su fundación altomedieval (desde el hallazgo del sepulcro a comienzos del siglo IX hasta el *Liber Sancti Iacobi* con su denominada «Guía del peregrino» de hacia 1140-1150² que por toda Europa difunde los elementos sagrados de la ruta y la proyección del *locus sacer* compostelano). La institución del Camino en aquel tiempo fue promovida por el estamento eclesiástico, situándose entonces la peregrinación a Santiago en un marco sacro muchas veces ligado a votos surgidos de la penitencia o el agradecimiento (más tarde también en cumplimiento de penas judiciales), y cuyo punto álgido podemos cifrarlo entre 1350 y la Reforma luterana hacia 1520. De cara a la consideración de su relevancia en las letras renacentistas, debemos recordar que, de forma semejante al caso de la peregrinación a Roma y Jerusalén, el Camino de Santiago es en su etapa fundacional una vía de comunicación que une *loca sancta* (sobre todo franceses)³ con el mayor lugar sagrado de Compostela, y que desde un principio los peregrinos son mayormente franceses, alemanes e italianos a quienes en el siglo XV se suman los muchos llegados en peregrinación marítima desde el Norte y el Oeste de Europa⁴. Por todo ello la conciencia sagrada del Camino es inexcusable por no decir predominante: es el momento en que autoridades eclesiásticas y terrenales –apoyadas en escribanías monacales y escolanías catedralicias– instituyen ritos devocionales, difunden tradiciones piadosas y leyendas heroicas refrendadas por textos e imágenes, narraciones de milagros y argumentos legendarios, así como los grandes programas

¹ Véase Novoa (2003).

² Véanse Gicquel (2003) y Rucquoi (2014).

³ Véanse Rucquoi (2003) y Pericard-Mea (2000).

⁴ Conforme a las *Actas del II Congreso internacional de estudios jacobeos* (1998).

iconográficos de los portales de catedrales y retablos de parroquias bajo el patronazgo del santo⁵, amén de códices iluminados, sin olvidar los cánticos de peregrinación⁶.

A partir del texto jacobeo antes aludido⁷, de trascendencia fundacional, aparecen configurados en los albores del Renacimiento tipos genéricos netamente diferenciados a partir de dos criterios básicos: de un lado los escuetos itinerarios exclusivamente con informaciones pragmáticas sobre lugares y ciudades, sobre la ruta a seguir, hospedajes, accidentes geográficos, monedas, lenguas etc. que aparecen en el siglo XV (a comienzos el Seigneur de Caumont en Francia, así como el de Hermanus König de Vach, alemán a finales) y del otro –al presente propósito más relevantes– los relatos de viajeros (que siempre procederán de allende los Pirineos), que nos muestran ya una percepción basada en una relación individualizada por la propia experiencia de un territorio ajeno, una experiencia eminentemente cultural que calificaré de topológica, y en la que aspectos piadosos y la devoción están muy en segundo lugar. En ciertos momentos incluso despunta un interés por aspectos sociales (como cuando el médico Hieronimus Münzer describe costumbres de la burguesía hispana, 1494/1495, por no hacer mención de relatos diplomáticos como el de Antonio de Lalaing, 1501, en los que se relatan el ceremonial de la corte, fiestas y costumbres –p. ej. en Burgos y otros lugares–, con pormenores de la economía o historia de los reinos visitados. No obstante, en estos documentos poco se ponen de manifiesto aspectos existenciales de la peregrinación o una vivencia subjetiva del Camino de Santiago (que son hoy predominantes)⁸ aunque la dimensión de éste como vía sacra tampoco es puesta en entredicho.

Conviene pues resaltar que la peregrinación pronto se vincula a otros intereses de los viajeros, por ejemplo comerciales, diplomáticos, profesionales en general, por lo que podemos vislumbrar que en el uso social del Camino de Santiago siempre se ha dado una contaminación de lo sagrado y lo profano, de lo que dan buena cuenta los relatos de peregrinos y viajeros a Santiago así como, actualmente, los géneros ficcionales o semificcionales en su órbita.

⁵ Véanse Caucci von Saucken (1995), publicado en traducción española en 2010, y Gómez-Montero (2011a).

⁶ Véase Echeverría (1967).

⁷ Herbers (1998) y la traducción castellana de Moralejo, Torres y Feo (2004).

⁸ Véanse Colinas *et al.* (2011) y Gómez-Montero (2009), (2010) y (2012b).

En cuanto al contexto histórico de los textos a estudiar aquí conviene recordar que desde la segunda mitad del siglo XV se constata una fuerte actividad constructora hasta mediados del XVI: es el tiempo de los grandes Hospitales (como el de San Marcos, sede de la Orden de Santiago en León, y el de los Reyes Católicos en Compostela) y albergues catedralicios (también en Santiago); así el relato de Münzer testimonia la recuperación demográfica y económica de las ciudades en el siglo XV (entonces también momento de esplendor de la peregrinación marítima)⁹, y tras el frenazo motivado por la Reforma y por el control de la Inquisición habrá que esperar al resurgimiento del Camino a mediados del XVII bajo el signo de la Contrarreforma con obras en Santiago de Compostela de nuevo y numerosos relatos de italianos y franceses, de algún polaco (Jacob Sobiecki, 1611) y austríaco (Christoph Gunzinger, 1654) e incluso alemanes como Johann Limberg, 1690¹⁰.

Constatamos por tanto que la visión de los viajeros y peregrinos renacentistas ya está determinada no sólo por una voluntad de conocimiento empírico del mundo y su respectiva perspectiva individual, sino igualmente por el estatuto simbólico del Camino en el sentido de Ernst Cassirer (es decir, dada la convergencia en él de religión y mito, arte y lengua –y literatura, por tanto–, que así entra en la órbita de la antropología cultural de la temprana Edad Moderna)¹¹. Y retengamos tras los casos aducidos y las reflexiones preliminares que en el Renacimiento el Camino aparece como un espacio narrado: si en el Medioevo la literatura fundó el Camino, en el Renacimiento lo reafirmó bajo otros fundamentos, ya seculares (sin duda hoy la literatura –y los medios, sus nuevas tecnologías– siguen construyendo al Camino, y cada generación a su propia manera)¹².

Adelantemos también una conclusión básica con respecto a la literatura odopórica renacentista: En ella predomina la vivencia cultural del Camino como vía sacra y con sus usos profanos (y por tanto ya marcado de firmas históricas y culturales)¹³, bien diferenciada de otro tipo de textos –más bien devocionales– como los *livrets de pèlerinage*, hojas volanderas en auge desde finales del siglo XV gracias a la imprenta y proyectadas también hacia focos locales y regionales de peregrinación¹⁴.

⁹ Véase Riis (2011).

¹⁰ Véanse Herbers (1996) así como Herbers y Plötz (1998).

¹¹ Véase Gómez-Montero (2016a).

¹² Véase Cassirer (1945). En cuanto a una antropología cultural véase Gómez-Montero (2016b).

¹³ Véase Gómez-Montero (2015a).

¹⁴ Véase Maes (2011).

En cuanto a los textos ficcionales consignaremos enseguida múltiples registros literarios que presentan un panorama bien diferenciado y en contraste con el de la narrativa odopórica. Pero lo más llamativo es que, mientras que la literatura de viajes va a transmitir una visión cultural de la peregrinación¹⁵, la literatura de ficción renacentista –desde el anónimo *Viaje de Turquía* hasta el *Persiles* cervantino– conserva muy marcada la impronta espiritual de su primer lenguaje fundamentalmente religioso. Valga así recordar que, con respecto al Camino de Santiago, en el caso del protagonista del *Viaje de Turquía* hallamos una crítica –que no condena– de la función del voto y la piedad, con una ácida reflexión sobre los usos contemporáneos, p. ej. a propósito de los hospitales reales; y también en otros casos los protagonistas cumplen promesas en agradecimiento tras su curación de enfermedades (como es el caso del caballero Marco Aurelio que acompañado del hidalgo Rafael y dos damas –personajes urbanos y burgueses como ellos– emprenderá su peregrinación a Compostela en la novela ejemplar cervantina *Las dos doncellas* de hacia 1570).

Rematemos estas observaciones incorporando sintéticamente un tercer aspecto en este mosaico global de la peregrinación en la literatura renacentista, y que es la importancia de la dimensión carnavalesca que aporta la literatura picaresca y más aún la satírico-burlesca: el tema de la peregrinación a los tres lugares mayores de la Cristiandad aparece en la literatura odopórica, en la ficción novelesca y además, en particular relacionándose con la crítica de las reliquias (e imágenes), en textos de impronta satírica como el diálogo, *contrafacta* también en verso, etc. Claro que esas tres formas básicas se pueden hibridizar, combinar entre ellas. Además los discursos de la peregrinación (con las consiguientes imágenes del peregrino que generan) responden básicamente a dos estructuras elementales de representación: la simbólica (en su paradigma base o punto de partida modélico) y la satírica (sea burlesca o paródica).

Por su parte, las estructuras simbólicas se articulan en torno a un eje formativo, es decir, el del adoctrinamiento o educación personales, siempre ligado a la espiritualidad y muchas veces a la religiosidad. Del otro lado, la matriz satírica suscita toda una serie de realizaciones, vinculando el tema al culto de las reliquias y en la estela del coloquio familiar de Erasmo «*Peregrinatio religionis ergo*» entre las cuales

¹⁵ Remito a mis estudios sobre la del Camino de Santiago (2011b), (2012a) y (2013).

adelanto ya, a modo de ejemplo las del diálogo erasmista (*Diálogo de las cosas ocurridas en Roma o de Lactancio y un Arcediano* y el *Viaje de Turquía*) o propiamente lucianesco (*El Crotalón*, Canto cuarto –donde el gallo dice haber asumido el avatar del falso peregrino de Jerusalén, *Juan de Voto a Dios*–, y *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, capítulo XVIII)¹⁶.

En su totalidad, la peregrinación resulta ser tanto un camino de perfección o recorrido de perfeccionamiento (Pedro de Urdemalas desde Constantinopla a Santiago, Persiles y Sigismunda de Thule y Frisia a Roma) como su perversión (así Juan de Voto a Dios en el *Crotalón* IV y en el *Viaje de Turquía* donde reaparece el personaje como teólogo y fraile, seguramente franciscano). Y quedan por considerar las posibilidades del amplio abanico de textos burlescos comprendido entre la *Pícara Justina* (1605) y la *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646): si en este caso la peregrinación es parte de un itinerario picaresco, la ruta jacobea de Justina entre León a la Virgen del Camino es objeto de burla y mofa.

2. Modelos narrativos: Del *Viaje de Turquía* y *El Crotalón* a Cervantes (o viceversa)

Comencemos nuestro recorrido por los textos ficcionales con la narrativa cervantina que permite contrastar el arquetipo simbólico de la *peregrinatio* con la praxis social contemporánea y así ocupa un lugar de excepción también en nuestro contexto, pues Cervantes participa tanto del realismo literario¹⁷ (con notas cómicas) como de la ancestral tradición alegórica de la que da cuenta p. ej. Guillaume de Digulleville (*Le pèlerinage de la vie humaine*, 1330, 1355), vehiculada hacia el Renacimiento también en otras lenguas, como por ejemplo gracias a la traducción castellana *El peregrino de la vida humana*, 1485.

El *Persiles* cervantino presenta sobre todo peregrinos como soportes de una trama alegórica al modo de otras novelas contemporáneas¹⁸. Además del protagonista y su pareja Auristela –con la llegada de ambos a Roma en peregrinación–, recuérdese no obstante también aquella curiosa mujer anónima que vagabundeaba en hábito de peregrino y penitente por el Mediodía peninsular (Toledo, Guadalupe, Andújar, La

¹⁶ Véanse *El Crotalón de Cristóforo Gnosofó* (ed. Rallo 1990: 145-148) y *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, donde Pitágoras transformado en asno acompaña a «unos alemanes que a título de peregrinación iban a un gran negocio a Roma» (ed. Vian 1994: 258-259).

¹⁷ Véase Gómez-Montero (2006).

¹⁸ Véase Ehrlicher (2010).

Guardia etc.) y por la Sierra Morena, caminando de *locus sanctus* en *locus sanctus* (en el III, 6 del *Persiles*). La mujer, ya algo entrada en años, responde al tipo de peregrina vagabunda –suficientemente retratado en los grabados contemporáneos¹⁹– y cabe destacar que el narrador desde un principio remarca lo descuidado del atuendo, lo malparado de su físico, así que la simetría entre ficción y realidad contemporánea es transparente:

Seis leguas se habrían alongado de Talavera cuando delante de sí vieron que caminaba una peregrina, tan peregrina, que iba sola, y escusóles el darla voces a que se detuviese el haber se ella sentado sobre la verde yerba de un pradecillo, o ya convidada del ameno sitio, o ya obligada del cansancio. Llegaron a ella y hallaron ser de tal talle, que nos obliga a describirle. La edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en las márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas: los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella.

El vestido era una esclavina rota que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero, que, por roto y despedazado, no se podía distinguir si de cordobán o si de badana fuese; ceñíase con un cordón de esparto, tan abultado y poderoso, que más parecía gúmena de galera, que cordón de peregrina; las tocas eran bastas, pero limpias y blancas. Cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y, los pies, unos alpargates rotos; y ocupábale la mano un bordón hecho a manera de cayado, con una punta de acero al fin; pendíale del lado izquierdo una calabaza de más que mediana estatura y apesgábale el cuello un rosario, cuyos padrenuestros eran mayores que algunas bolas de las con que juegan los muchachos al argolla. En efecto, toda ella era rota, y toda penitente, y (como después se echó de ver) toda de mala condición²⁰.

Este grotesco físico y atuendo de la romera convergen en la «mala condición» de la persona, así que la degradación de los atributos del peregrino responde a esa precisa tipología y el relato cómico-realista apunta una cierta intención burlesca: esclavina, cordón, sombrero, calzado, bordón, calabaza y rosario la identifican genéricamente, pero no lleva insignia jacobea alguna ni entre sus metas más inmediatas se halla Compostela:

– Mi peregrinación es la que usan algunos peregrinos, quiero decir que siempre es la que más cerca les viene a cuento para disculpar su ociosidad y, así, me parece que sería bien deciros que por ahora voy a la gran ciudad de Toledo, a visitar a la devota imagen del Sagrario y, desde allí, me iré al Niño de la Guardia y, dando una punta como halcón noruego, me entretendré con la Santa Verónica de Jaén, hasta hacer tiempo de que llegue el último domingo de abril, en cuyo día se celebra en las entrañas de Sierra Morena, tres leguas de la ciudad de Andújar, la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, que es una de las fiestas que en todo lo descubierto de la tierra

¹⁹ Véase Hartau (2011).

²⁰ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Romero Muñoz (2002: 485-486). Para el contexto medieval de la mujer peregrina véase González-Paz (2015).

se celebra.

[...]

– Desde allí – prosiguió la peregrina –no sé qué viaje será el mío, aunque sé que no me ha de faltar donde ocupe la ociosidad y entretenga el tiempo, como lo hacen, como ya he dicho, algunos peregrinos que se usan.

A lo que dijo Antonio el padre:

– Paréceme, señora peregrina, que os da en el rostro la peregrinación.

– Eso no –respondió ella –, que bien sé que es justa, santa y loable y que siempre la ha habido y la ha de haber en el mundo; pero estoy mal con los malos peregrinos, como son los que hacen granjería de la santidad y ganancia infame de la virtud loable; con aquellos, digo, que saltean la limosna de los verdaderos pobres. Y no digo más, aunque pudiera.

En esto, por el camino real, que junto a ellos estaba [...] ²¹.

No obstante, en el diálogo final, en el que la romera tiene oportunidad de caracterizarse, destaca la diferenciación entre peregrinos simulados e incluso malhechores, y peregrinos piadosos entre los que ella quiere contarse, aun a costa de llevar la contra a la voz narradora, pero de modo que se contrastan ociosidad y santidad como móviles de la peregrinación. Además el uso de caminos frecuentados permite situar al peregrino en la geografía castellana contemporánea. Con esta aparición contrastan tanto la pareja protagonista del *Persiles*, auténticos romeros que cumplen su destino en Roma –descrita al final de la novela como ciudad en su totalidad en los términos simbólico-alegóricos de *caput mundi*, *locus sanctus* y santuario de peregrinación de lo que el soneto laudatorio del capítulo tercero de la cuarta parte es emblemática expresión²²– como los cuatro protagonistas de la temprana novela ejemplar *Las dos doncellas* (hacia 1570) que en agradecimiento por la curación del hidalgo don Marco Antonio y en cumplimiento de su voto emprenden la peregrinación a pie hasta Compostela desde Cataluña, pasando antes por Montserrat:

Pero Dios, que así lo tenía ordenado, tomando por medio e instrumento de sus obras –cuando a nuestros ojos quiere hacer alguna maravilla– lo que la misma naturaleza no alcanza, ordenó que el alegría y poco silencio que Marco Antonio había guardado, fuese parte para mejorarle, de manera, que otro día, cuando le curaron, le hallaron fuera de peligro; y de allí a catorce se levantó tan sano, que sin temor alguno se pudo poner en camino. Es de saber que, en el tiempo que Marco Antonio estuvo en el lecho, hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia, en cuya promesa le acompañaron don Rafael, Leocadia y Teodosia, y aun Calvete, el mozo de mulas [...]

Llegóse, pues, el día de la partida, y acomodados de sus esclavinas, y de todo lo necesario, se despidieron del liberal caballero, que tanto les había favorecido y agasajado [...]

[...] y caminando con la comodidad que permitía la delicadeza de las dos nuevas

²¹ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Romero Muñoz (2002: 486-488).

²² *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Romero Muñoz (2002: 486-488).

peregrinas, en tres días llegaron a Montserrat, y estando allí otros tantos, haciendo lo que a buenos y católicos cristianos debían, con el mismo espacio volvieron a su camino; y sin sucederles revés ni desmán alguno, llegaron a Santiago. Y después de cumplir su voto con la mayor devoción que pudieron, no quisieron dejar el hábito de peregrinos hasta entrar en sus casas, a las cuales llegaron poco a poco, descansados y contentos [...]²³.

La identidad peregrina del grupo es acorde con una acendrada *religiosidad postridentina* que sublima las prácticas piadosas, reivindica la providencia divina y destaca el dechado de perfección y virtud que son los protagonistas. La falta de conflictos o ambivalencias en una condición humana redimida por la voluntad divina aporta una dimensión simbólica al marco antropológico de un relato que no cuestiona ni lo más mínimo el estatuto de la sociedad como fiel reflejo del orden divino. Entre los atributos externos se menciona sólo la esclavina como *pars pro toto* del atuendo.

Este orden de perfección ganará no obstante un relieve mucho más descarnado en el caso especialmente interesante de la peregrinación a Santiago de un peregrino movido por votos tras haber logrado huir de su larga prisión en la Constantinopla capital del imperio otomano (como es Polítropo en el *Viaje de Turquía*, alias Pedro de Urdemalas). El diálogo *Viaje de Turquía* escenifica el encuentro de un peregrino jacobeo a las puertas de una ciudad castellana, muy posiblemente Burgos, indicando primeramente el trasiego, indumentarias, prácticas devocionales y abusos propios de la peregrinación. De esta ambientación forma parte una referencia al milagro del ahorcado vivo de Santo Domingo de la Calzada²⁴:

Juan de <Voto a Dios>. –La más deleytosa salida y más a mi gusto <de> toda la cibdad y de mayor rrecreación es está del camino françés, así por la frescura de las arboledas como por gozar <de la> diversidad de gentes, variedad de naçiones, multitud de lenguas y trajes que Señor Santiago nos da por huéspedes en éste su peregrinaje²⁵.

Mata. –Llamo casos graves como ellos también los de importancia, que ai en qué ganar <y> de qué sacar las costas. Y estos otros bordoneros, ¿pensáis que no saben en las aldeas zepar las gallinas con el pan del zurrón y tomarles la cabeza debajo el pie? Bien podéis creer que no se dexan morir de hambre, ni se cansan de las jornadas muy largas. No hai despensa de señor mejor probeída que su zurrón, ni se come pan con mayor livertad en el mundo. No dexan, como los más son gascones y gabachos, si topan alguna cosa a mal rrecado, ponerla en cobro quando entran en las casas a pedir limosna, y quando buelven a sus tierras, no van tan pobres que les falten seis piezas de oro y mantenidos.

²³ *Novelas ejemplares*, ed. García López (2013: 476-477).

²⁴ Véase *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 193).

²⁵ *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 185-186).

Juan. –Gran devoción tienen todas estas naciones extranjeras; bien en cargo les es Santiago.

Mata. –Más que a los españoles, principalmente a los vecinos de Orense, y toda Galicia, que en verdad que tengo por cierto que mil ánimas no va allá una ni aun creo que de diez mill.

Juan. –¿Qué es la causa d'eso?

Mata. –Que piensan que por ser su vezino <que> ya se le tienen ganado por amigo, como vos que por tener el nombre que tenéis no es menester creer en Dios, ni hazer cosa que los parezca²⁶.

Llama la atención el término *bordonero*, quizá algo despectivo o por lo menos un uso familiar, y enseguida la referencia a las gentes extranjeras –muchos de ellos clérigos– y a sus eventuales ganancias –gracias a la limosna– todo lo cual se inscribe meridianamente en el horizonte satírico en que se mueven muchas veces las intervenciones del interlocutor Matalascallando que insiste también en la falsedad de ciertas prácticas de devoción meramente simuladas. Y, por su parte, la alusión final remite al desinterés de los gallegos hacia la peregrinación y el culto, lo que supone una nítida referencia a la realidad contemporánea. La argumentación se mueve en los términos generalistas propios de los prejuicios y de la consideración indiferenciada del otro, pero enseguida se da paso al desarrollo de la posición del recién llegado, el peregrino Pedro de Urdemalas, quien –aunque con atuendo estrafalario, «en el ámbito de fraire peregrino»²⁷ griego, pidiendo limosna, recitando letanías y rezando el Rosario– alzará su voz crítica con respecto a la peregrinación en sí misma, a los hospitales de acogida –sobre todo los reales, particularmente suntuosos o al margen de las necesidades reales de atención al peregrino– y a la proliferación de reliquias:

Juan. –Bolvamos a lo de nuestros ospitales, que estoy algo escandalizado.

Pedro. –¡ Gentil rrefrigerio es para el pobre que viene de camino con la nieve hasta la çinta, perdidos los miembros de frío, y el otro que se viene a curar donde le rregalen, hallar una salaza d'esgrimir, y otra de juego de pelota, las paredes de mármol y jaspe, que es caliente como el diablo, y <un> lugar muy sumptuoso donde puede hazer la cama si trae rropa, con su letrero dorado enzima como quien dize aquí se vende tinta fina, y que, rrepartidos entre çinquenta dos panes, se vayan [a] acostar, sin otra çena, sobre un poco de paja bien molida, que está en las camas, y a la mañana luego si está sano le hazen una señal en el palo que trae de cómo ya çenó allí aquella noche! Y para los enfermos tienen un asnillo en que los llevan a otro ospital para descartarse dél, lo qual, para los pasos de rromería en que voi, que lo he visto en un hospital de los sumptuosos d'España que no le quiero nombrar, {pero sé que es real}.

[...] y a Hierusalem, y sus rreliquias>, y ésta veo cada día que quiero, que <es> más, ¿qué se me da de lo menos? Quanto más que Dios sabe quán poca paçiençia lleban

²⁶ *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 199-200).

²⁷ *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 186).

en el camino, y cuántas veces se arrepienten y rreniegan de quien haze jamás voto que no se pueda salir afuera. Lo mesmo siento de Santiago y las demás rromerías²⁸.

Aquí además Pedro llamará la atención sobre el hecho de que, en ocasiones, las circunstancias de la peregrinación hacen desistir o renegar a algunos del intento para proponer finalmente una fórmula más adecuada de «romería breve» con la que se obtendrían mejor los efectos deseados de penitencia o agradecimiento y sería por tanto más convincente como ejercicio de piedad.

Pedro. [...] Y a los que allá van no se les muestra la mitad de los que diçen, porque el templo de Salomón, aunque den mil escudos, no se le dexarán ver, <ni> [demás d'esto, a los devotos, no faltan algunos fraires modorros que les muestran çiertas piedras con unas pintas coloradas en el camino del Calvario, las quales diçen que son <de> la sangre de Christo, que aún se está allí; y çiertas piedreçillas blancas como de yeso dizen que es leche de Nuestra Señora, y en una de las espinas está también çierta cosa roja en la punta que dizen que es de la mesma sangra, y] otras cosas que no quiero al presente decir, y éstas como las sé antes de muchos días lo sabréis²⁹.

Desde luego que esta enumeración de reliquias constituyen un espejo burlesco de los listados en los relatos de peregrinación antes aludidos (p. ej. el elenco de Münzer en Santiago)³⁰. Esta crítica va acompañada de la propuesta de una fórmula de peregrinación interiorizada y motivada en oposición a ciertos usos contemporáneos del Camino de Santiago, según Singul (2015), en crisis entonces.

Muy relacionado en este punto con el *Viaje de Turquía* está *El Crótalon* en cuyo cuarto canto se relatan los avatares de un gallo pitagórico, a imitación de los diálogos lucianescos y en la estela también del coloquio erasmiano *Gallus sive Somnium*.

El argumento que precede al texto alude específicamente al *Pseudomantis* de Luciano adaptando su protagonista a la figura de un clérigo tacaño y embaucador: «[...] un falso religioso llamado Alexandro, que en muchas partes del mundo fingió ser propheta, dando respuestas ambiguas y industriosas para adquerir con el vulgo crédito y moneda»³¹. Relevante en el caso de este Alexandro es su faceta como falso peregrino de Jerusalén («Dezíame yo ser Juan de voto a Dios»)³², lo que le permite dar cuenta de engaños y embustes relacionados con sus supuestas peregrinaciones a los Santos Lugares y cuyas víctimas serían personas crédulas y supersticiosas.

²⁸ *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 232-233).

²⁹ *Viaje de Turquía*, ed. Ortolá (2000: 232-233).

³⁰ Véase Herbers (2015).

³¹ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 139).

³² *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 145).

[...] y dezíales yo que en viéndome viejo me iba a bañar al río Xordán y luego volvía de edad de treinta y tres años que era la edad en que Cristo murió. Otras veces dezía que era un peregrino de Hierusalén, hombre de Dios, enviado por él para declarar y absolver los muchos pecados que hay secretos en el mundo, que por vergüença los hombres no los osan descubrir ni confesar a ningún confessor³³.

Transformado así en Juan de voto a Dios el clérigo confiesa a

[...] mugeres que tuvieron açeso con sus padres, hijos y con muy cercanos parientes; y unas mugeres con otras con instrumentos hechos para effectuar este viçio; y otras maneras que es vergüença de las dezir; y hallaba hombres que se me confessaban haber cometido grandes inçestos, y con brutos animales [...]³⁴.

Narra incluso una estrambótica fantasmada, ejemplo de «mi mala arte»³⁵, su estratagema el día de Pascua de Resurrección para hacerse con el *santo crisma y olio* en Jerusalén bajo la fantástica identidad de

[...] peregrino [de Hierusalén] y santo propheta; que soy uno de los doze peregrinos que residen a la acontina en el santo sepulcro de Hierusalén en lugar de los doze apóstoles de Cristo, y [que yo soy su abogado San Pedro], que convien que él me le haya de descubrir [y confessar] para que yo se le absuelva, y aun le pagare por él, y asegurarle que no penará ni peligrará por aquel pecado más³⁶.

Con esta estrategia propia de un pícaro, Juan de voto a Dios (o Juan devoto a Dios) se enriquece (quedando los fieles incluso largo tiempo dependientes de él). El narrador en primera persona, no obstante, explicita la finalidad de su relato como un caso ejemplar para que la justicia persiga y castigue a tales clérigos embaucadores por tratarse de («superstición y hurto, el más nefando que entre infieles nunca usó»)³⁷.

De cara a la contaminación picaresca del peregrino es inexcusable referirse aún a los seis peregrinos jacobeos alemanes en el capítulo 54 de la segunda parte del *Quijote*, entre los cuales se oculta el morisco Ricote. No remito más que a su repentina aparición ante Sancho (recién salido de la Ínsula Barataria) quien

vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos extranjeros que piden la limosna cantando, los cuales en llegando a él se pusieron en ala y, levantando las voces, todos juntos comenzaron a cantar en su lengua lo que Sancho no pudo entender, si no fuera una palabra que claramente pronunciaba «limosna» [...]³⁸.

³³ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 145-146).

³⁴ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 146).

³⁵ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 148).

³⁶ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 147).

³⁷ *El Crotalón*, ed. Rallo (1990: 149).

³⁸ *Don Quijote*, ed. Rico (1998: 1068).

Más parecen una cofradía de vagabundos limosneros, antes comedores y bebedores que piadosos peregrinos, y aún le aclaran en alemán que no de comida van necesitados sino de dineros: «¡Guelte! ¡Guelte!». En plática con Ricote, y por su indumentaria, Sancho los caracteriza como extranjeros disfrazados ridículamente con quienes, desprovistos ya de sus estrafalarios atuendos, se da un buen festín:

¿Quién diablos te había de reconocer, en ese traje de moharracho que traes? Dime quién te hizo tan franchote [...]. Arrojaron los bordones, quitáronse las mucetas o esclavinas y quedaron en pelota, y todos ellos eran mozos, y muy gentiles-hombres, excepto Ricote, que ya era hombre entrado en años. Todos traían alforjas, y todas, según pareció, venían bien proveídas, a lo menos de cosas incitativas y que llaman la la sed de dos leguas³⁹.

Más adelante, Ricote –simulando ser peregrino para regresar de Augsburgo a su pueblo describe la práctica social de la peregrinación contemporánea en términos muy humanos, y ciertamente sus compañeros más parecen pícaros que *concheiros*:

Juntéme con estos peregrinos, que tienen por costumbre de venir a España muchos de ellos cada año a visitar los santuarios della, que los tienen por sus Indias, y por certísima granjería y conocida ganancia: ándanla casi toda, y no hay pueble ninguno de donde no salgan comidos y bebidos, como suele decirse. Y con un real, por lo menos, en dineros, y al cabo de su viaje salen con más de cien escudos de sobra, que, trocados en oro, o ya en el hueco de los bordones o entre los remiendos de las esclavinas o con la industria que ellos pueden, los sacan del reino y los pasan a sus tierras, a pesar de las guardas de los puestos y puertos donde se registran⁴⁰.

No es por tanto un modelo de espiritualidad lo que aquí se hace valer, sino que el episodio refleja la compleja realidad social determinante de un dramático momento de la historia de España.

Resumamos que la narrativa cervantina alberga tanto la dimensión burlesca encarnada por la figura de la peregrina vagabunda del *Persiles* (III, 6) como la crítica de las peregrinaciones en cuanto que praxis cultural e histórica en el episodio de Ricote (*Quijote* II 54), pero en ella despunta además una excelente muestra del paradigma fundacional de la peregrinación no sólo en cuanto que ejercicio espiritual (en *Las dos doncellas*, con las dos parejas de peregrinos a Santiago) sino también como práctica simbólica en el *Persiles* (en el periplo de los jóvenes príncipes de Frisia y Thule desde latitudes boreales hasta el *caput mundi* que es Roma).

³⁹ *Don Quijote*, ed. Rico (1998: 1069-1070).

⁴⁰ *Don Quijote*, ed. Rico (1998: 1071).

3. Entre picaresca y *narratio* burlesca (Estebanillo y Justina)

Para finalizar abordo la peregrinación a Santiago de Estebanillo González, a nuestros efectos episodio bien contundente pues las breves páginas del capítulo cuarto de la primera parte de la obra (fechado su argumento en 1623) esbozan un viaje picaresco en toda regla. Estebanillo encarna el estereotipo del peregrino maleante, parásito aprovechado de la beneficencia que se nutre también de cuanto puede rapiñar en su camino para asegurarse provisiones. En una palabra, la medida de la peregrinación del pícaro es la supervivencia y la narración es breve y se limita a lo indispensable⁴¹. Al regresar Estebanillo de Nápoles, y pasando por Barcelona y Zaragoza, se asienta primero en Madrid donde poco rendimiento saca a su trabajo de «paje de un pretendiente». Así, enseguida se organiza la indumentaria adecuada dando más importancia a la funcionalidad práctica que al significado de los atributos:

Viéndome sin esperanza de librea y con posesión de sarna y las tripas como trancahilo, traté de ponerme en figura de romero, aunque no me conociese Galván, por ir a ver a Santiago de Galicia, patrón de España, y por ver la patria de mis padres, y principalmente por comer a todas y por no ayunar a todos tiempos. Dejé a mi amo, vestíme de peregrino con hábito largo, esclavina cumplida, borbón reforzado y calabaza de buen tamaño⁴².

El tono es pragmático, y acentuando una pretendida objetividad en el relato autobiográfico la voz del narrador es quizá fría en la elección del vocabulario, pero es jocosa siguiendo los cánones del género, recurriendo a alusiones para iniciados haciendo gala de malabarismos verbales pletóricos de humor, muchas veces basados en un doble sentido. El itinerario sigue rutas al uso: Madrid-El Escorial-Segovia-Valladolid-Ourense-Santiago. Las estrategias de supervivencia son el ingrediente básico del relato, en primer lugar la asociación con dos compañeros que serán inseparables:

[...] pasé a la ciudad por Valladolid; juntéme en ella con dos devotos peregrinos que hacían el propio viaje y eran, cuando no de mi cantidad, por lo menos de mi calidad y costumbres. Era el uno francés, y el otro ginovés, y yo gallego romano, y todos tan diestros en la vida poltrona que podíamos dar papilla al más entendido gitano, y en efeto trinca que se escaparon muy pocos de nuestras garatusas. A las primeras vistas nos conocimos los humores, como si nos hubiéramos criado juntos, y, a el fin, por conformidad de estrellas o concordancia de inclinaciones, hicimos liga y monopodio de ir a pérdida y ganancia en todos lances que nos podían suceder en esta jornada, guardando las leyes de buena compañía; y para que mejor las observásemos, el

⁴¹ *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Carreira y Cid (1990: 169-176).

⁴² *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Carreira y Cid (1990: 169-170).

ginovés, como hombre más experimentado, con tono fraternal nos informó en las ceremonias y puntos de la vida tunante⁴³.

Con el genovés por maestro y la hermandad casi de sangre, el trío (trinca) sobrevivirá con engaños y tretas varias. Estebanillo apenas concreta, pero queda claro que el viaje es un periodo clave en su formación de pícaro tras sus experiencias napolitanas⁴⁴.

El tono humorístico del relato casi irónico se nutre de usos paródicos del lenguaje de la peregrinación espiritual (fervor) y evangélico (camino, viñas) una vez asegurado el sustento de comidas y bebidas:

Proveídas las calabazas a discreción, dimos principio a nuestra romería con tal fervor que el día que más caminábamos no pasaban de dos leguas, por no hacer trabajo lo que habíamos tomado por entretenimiento. En el camino vendimiábamos las viñas solitarias y cogíamos las gallinas hu[é]rfanas, y con estas chanzas y otras salimos cargados de dineros y limosnas, de las cuales comíamos los canterones y rebanadas de pan blanco, y lo negro, quemado y mal cocido vendíamos en los hospitales, para sustento de gallinas y aumentación de ajejux⁴⁵.

Llama la atención no obstante la vivencia ambivalente de Santiago (en contraste con Ourense donde disfruta de los placeres termales de las burgas, enfáticamente descritos) pues, de un lado, se somete a los ritos y prácticas de devoción propias de la peregrinación jacobea y, de otro, sin limosnas, el poco beneficio que aporta la estancia en la ciudad, impele a Estebanillo a continuar viaje por Pontevedra, la tierra de sus padres, hasta Portugal:

Aquí los peregrinos pobres lavan sus cuerpos y hacen colada de su ropa; y en Santiago, como se confiesan y comulgan, lavan sus almas. Nosotros, por gozar de todo, nos echamos en remojo como abadejos, y dando envidia nuestras ropas a las de Inesilla, sin gran daño de jabón, sacamos nuestras túnicas transparentes.

Llegamos a la ciudad de Santiago, que, por que no me tengan por parte apasionada por lo que tengo de gallego, me excuso de decir lo mucho que hay en ella que poder alabar. Ajustamos nuestras conciencias, que bien anchas las habíamos traído; y cumpliendo con las obligaciones de ser cristianos y de ir a visitar aquella santa casa, quedamos tan justificados que por no usar de nuestras mercancías andábamos lacios y desmayados, Por cuya causa y por ser muchos los peregrinos que acuden a la dicha ciudad, y pocos los que dan limosnas, me despedí de mis camaradas; y con deseo de ver y vivir con capa de santidad caminé a la vuelta del reino de Portugal⁴⁶.

⁴³ *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Carreira y Cid (1990: 171-173).

⁴⁴ Véase mi lectura del paso de Estanillo por Nápoles en Gómez Montero (2015b).

⁴⁵ *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Carreira y Cid (1990: 174-175).

⁴⁶ *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Carreira y Cid 1990: 174-175).

Con el jubileo ganado, el lenguaje ambivalente del pícaro –parodiando toda conceptualización religiosa de la *Peregrinatio* («santidad»)– se pone de nuevo en camino hacia donde su necesidad le lleve.

En el *Estebanillo* la vía *peregrinationis* es poco más que parte del itinerario de un pícaro, pero al margen de ello la carnavalización del Camino de Santiago, además, alcanza cotas destacadas en obras específicamente burlescas que para nuestro estudio son muy significativas. Me refiero a textos ficcionales, alguno ya en la órbita del barroco, en que aparecen peregrinos (o peregrinas, mejor) en modo burlesco como en *La pícaro Justina* publicada en 1605 donde la protagonista travestida de romera jacobea en unos episodios delirantes situados entre Mansilla de las Mulas, León y la Virgen del Camino, a su salida. Este texto sin duda se suma a la tradición de la peregrinación burlesca en clave literaria cómico-realista de la que, en la literatura castellana, es magnífico representante (en verso) la célebre *Carajicomedia* cuyo soporte argumental es equiparable a una peregrinación prostibularia con anunciado fin en «el coliseo de Roma»⁴⁷ del carajo del caballero Diego Fajardo.

Juan I. Ferreras reconstruye la descripción de León en término de sátira burlesca donde Justina comete sendas *beffe* «dos estafas, una el fullero y otra el falso ermitaño con el que se encuentra en la posada»⁴⁸ de donde huye a las bravas sin pagar y en burra sumándose a un grupo de mujeres que partían en romería el día mayor de la Fiesta de la Virgen del Camino (29 de septiembre), según ella misma narra en el capítulo cuarto («De la romera de León») del libro segundo (segunda parte):

Aquel día de Nuestra Señora en la noche, porque acaso aquellos pavitos no me apareciesen en sueños y pidiesen carta de pago de mis deudas y desengaño de mis burlas, y por quitarles del cuidado que querían tomar de ser de mi guardia sin ser ángeles buenos, determiné ser romera, como quien va a Roma por todo. Mandé a mi mochillero que ensillase mi hacanea y que me sacase al Prado de los Judíos, donde también encontré otras mozas que aquella misma hora iban a tropel a la romería que llamaban Nuestra Señora del Camino, que es una legua de León, donde van aquella noche casi todos los forasteros⁴⁹.

Es cierto que el lenguaje ambivalente y jocoso, a veces críptico, nada más permite que intuir los acontecimientos y apenas reconstruir el curso de la acción narrada

⁴⁷ Anónimo (1841: 143). Fue publicada en el *Cancionero de burlas* de 1519, como parodia de las *Trescientas* o *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena.

⁴⁸ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 44).

⁴⁹ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 329-330).

(Ferrerías alude a incongruencias, inverosimilitudes, «falta de descripciones, de paisajes, de ambiente», en beneficio de enumeraciones y «burlescas reflexiones»)⁵⁰. Pero lo decisivo es que la ramera pícará Justina se convierte por paronomasia en la romera Justina y el episodio en su totalidad supone una inversión burlesca de la peregrinación que afecta a la concepción de la persona, sus acciones y su horizonte así que, al inicio, brilla el templo por su ausencia, y de continuo las referencias piadosas están tergiversadas y la burla sustituye la experiencia religiosa:

El camino de la romería no es muy bueno, pero la compañía lo era, y con ella y con la profunda consideración de mi Christo lo pasé con mucho consuelo y como muy buena Christiana. No puede a la ida despabilar mucho la lengua, porque el sueño me hacía hacer mucha pavesa; si no fuera que mi picarillo de cuando en cuando me soliviada con un cantarcito que decía: «No durmáis, ojuelos verdes, que por la mañanita lo dormiredes», bien creo que la romera diera un par de romeradas en aquel suelo de Jesuchristo. Ni aprovechaba mudarme de bridona en jineta, ni mudar más posturas que veleta en campanario, que, en fin, el sueño es volteador y me enseñaba las vueltas peligrosas⁵¹.

Evidentemente el nivel de referencias se ve desplazado por los juegos del lenguaje, por el virtuosismo verbal y entretenimiento de ahí derivado que es donde se inscribe el sentido del texto (y no en el plano argumental). El lenguaje no es unívoco, a veces sacrílego («mi Christo») la acción se articula en torno a los motivos o campos semánticos del dormir y comer, en compañía de personajes masculinos varios («picarillo», «galán»). Si resolvemos las ambivalencias del lenguaje en un sentido literal y otro el velado, oculto, siguiendo dos líneas básicas en su posible significación (el religioso y el sexual) quedaría en evidencia la articulación irónica de la narración como en tantos textos burlescos. Remitiéndonos sólo a cita: consuelo por placer, mi Christo por compañero –o por inversión metonímica, pene– igualmente la postura en jineta es harto frecuente en la novelística y el campo semántico del «sueño volteador» admite lecturas ambivalentes del texto (p. ej. el descanso matinal, las «vueltas peligrosas» de la veleta).

Es más adelante cuando Justina describe la ermita y su entorno en los términos de un *locus amoenus* que significativamente va a servir luego de marco para un encuentro con un galán:

Ya llegué a la ermita, y de veras que me dio gusto el sitio, que es un campo anchuroso que huele a tomillo salsero, proveído de caserías, y aun hay allí personas

⁵⁰ *La Pícará Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 45).

⁵¹ *La Pícará Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 330).

que no las podrán sacar tan presto de sus casilla; dígolo porque engordan mucho las venteras. La ermita, bien edificada, adornada, curiosa, limpia, rica de aderezos, cera y lámparas, ornamentos, plata, telas y presentallas. Gran concurso de gente, que por eso y por estar en el camino de Santiago, se llama Nuestra Señora del Camino. Notable provisión de todas frutas, vino, comidas. Acuérdomme que desde esta romería quedé muy devota de los perdones de aquella tierra⁵².

De nuevo es factible un doble código de la significación, pues la práctica devocional y el consiguiente perdón (=obsequio) pueden remitir anfibológicamente al ejercicio venéreo y a regalos recibidos (y también el galán será nombrado obispo lúdicamente).

El episodio deriva entonces de la dormida a la comida, ahora acompañada Justina de su (suponemos que primer) *mochillero* que ahora llama *Leonardillo* (igual que antes *picarillo*). Tras «poco más de hora y media» de sueño⁵³, Justina prepara una última *beffa* al grupo de mujeres –morcilleras de pato–⁵⁴ cosiéndoles aún dormidas el borde inferior de los sayos («ellas andaban cosidas y yo me reía como descosida»)⁵⁵. Esta sentencia que cierra este número primero (como antes «en mi vida vide dispierta más dormida ni dormida más dispierta»⁵⁶, referido a sí misma) deja de manifiesto que los malabarismos verbales aportan el horizonte de intelección del texto, acotado por la risa y el juego. Y así no en vano era el galán dado al juego de azar y, por tanto, en su totalidad la escena está enmarcada por el triángulo burlesco formado por la comida, el dado y el rabo, acorde al contexto picaresco y resumido en el «sonetillo de sostenidos» que abre las páginas estudiadas y del que valgan sus estrofas centrales rebosantes de doble sentido evidente:

*Cubierta más descubierta,
Cosiente más descosida,
Jineta más a la brida
Fisgona más encubierta.*

*Devota más sin rezar,
Pagadora más en venta,
Veladora más en vano, [...]»⁵⁷.*

Así revelada implícitamente, la poética del texto burlesco que invierte paródicamente el paradigma simbólico de significación de todo relato de *peregrinatio*

⁵² *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 332).

⁵³ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 333).

⁵⁴ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 333).

⁵⁵ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 334).

⁵⁶ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 332).

⁵⁷ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 329).

adquiere su expresión más explícita en la conclusión del número segundo de la llamada tercera parte del libro segundo, ya de regreso a León donde por cierto, también va a describir en clave burlesca el hospital de San Marcos como sede de la Orden de los Caballeros de Santiago⁵⁸:

No hay hombre discreto que no guste de un rato de entretenimiento y burla. En su manera, todas cuantas cosas hay en mundo son retozonas y tienen sus ratos de entretenimiento-. La tierra, cuando se desmorona, retoza de holgada; el agua se ríe, los peces saltan, las sirenas cantan, los perros y leones crecen retozando, y la mona, que es más parecida al hombre, es retozona; el perro, que es más amigo, es juguetón; el elefante, que se llega más que todos al hombre, los primeros días de luna reto las flores y dice reto las flores y dice requiebros a la luna.

Lo demás que falta, dígallo *doña Oliva*, que libra en el gusto salud, refrigerio y vida; ¡esta sí que era discreta! Pero ya se sabe para quién no es la miel, ya se sabe qué ojos disgustan del sol. Aclárome: también y todo, ahora que no me oye el clérigo, es necesario pensar que a una mujer dice una gracia, luego es hereja. Sí, que christianos somos, y aunque no sabemos artes no toldogías, pero un buen discurso y una eutrapelia bien se nos alcanza, sino que estos hombres del tiempo viejo, si dan en ignorantes, piensan que no hay entre herejía y Ave María⁵⁹.

No tienen desperdicio estas líneas como justificación de la eutrapélica burlesca que estructura la dimensión lúdica de un texto que gusta subvertir lo divino para dar expresión a lo humano en un libro de entretenimiento. Otros dos capítulos (o números) servirán para remachar la inversión burlesco-picaresca de la figura del peregrino en la encarnada por Justina (sus títulos rezan: «De la romera envergonzante» y «Del pleito de la romera con Justina»)⁶⁰ para limitarme a la jugosa – por explícita– «media rima» con que se abre este número cuarto:

*Dijo a Justina un galán:
«Vamos al Humilladero,
Do aquestas romeras van».
Ella dijo: «¿Majadero,
Vaya él!, que yo no quiero
Ir do bordionas están,*

*Qué ir virgen con hombre a humilladero,
Es irse tras el manso al matadero»⁶¹.*

Signifiquemos finalmente que este paradigma satírico y burlesco convive en el Renacimiento y a comienzos del XVII con obras de carácter seudohistórico o más propiamente novelesco de cuyo amplio alcance dan cuenta la obra de teatro *La romera de Santiago* de Tirso de Molina (de hacia 1611-12 representada en 1621-22) o ciertos

⁵⁸ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 380).

⁵⁹ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 387).

⁶⁰ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 345-361).

⁶¹ *La Pícaro Justina*, ed. Rey Hazas (2005: 355).

romances que ya ha estudiado José Luis Puerto en su a nuestros efectos importante monografía *La ruta imaginada* (2004) que, también siguiendo el hilo de muchas otras obras literarias incluso en nuestros días, documenta la relevancia del Camino de Santiago por cuanto que tema legendario desde la Edad Media al proyectarlo en el marco de la historia nacional.

4. Conclusio

Todo lo dicho ha servido para esbozar el amplísimo abanico de estilos literarios que articula la literatura de peregrinación, y del Camino de Santiago particularmente, durante el Siglo de Oro, cuyos extremos serían, de un lado, el de los primeros itinerarios, eminentemente pragmáticos, como podrían ser los textos ya aludidos de Hermann Küning von Vach y del Señor de Caumont y del otro los textos ficcionales recién bosquejado, tanto los serios como los burlescos. El contraste de la narrativa odopórica con textos ficcionales referencializados en el Camino de Santiago (en particular la que trasciende los meros itinerarios) permite distinguir una triple orientación en su construcción literaria durante el Renacimiento y el Barroco. Estas dimensiones básicas son: a) un primer discurso de carácter testimonial – el de las relaciones de viaje, de la pluma de sus propios protagonistas (o sus escribanos) en general, que históricamente cumple la función de fijar el estatuto eminentemente cultural de la ruta jacobea incidiendo en referentes topográficos e históricos de las tierras recorridas, recabando en aspectos tanto etnográficos como más precisamente en los económicos y sociales de sus ciudades; b) un segundo discurso –el de los textos ficcionales graves– en el que ciertamente se encuentran proyecciones de la realidad social renacentista, pero en el que la perspectiva marcadamente simbólica es dominante, sea en razón de la concepción y desarrollo personal de los personajes según una dimensión a veces (auto)crítica, a veces alegórica, dando cabida a formas de espiritualidad e, incluso, a una sublimación mítico-legendaria de la peregrinación; y c) finalmente la deformación burlesca de los argumentos, sea por inclusión en un itinerario picaresco o por la factura paródica del texto en sí que opera incluso una deformación grotesca del imaginario de la *peregrinatio* y tergiversa lúdicamente sus significados.

Bibliografía

Actas del II Congreso internacional de estudios jacobeos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Anónimo, *Cancionero de Obras de Burlas provocantes a Risa*, Madrid, Luis Sánchez, 1841.

Anónimo, *La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Antonio Carreira & Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Caucci von Saucken, Paolo, *Santiago de Compostela. Pilgerwege*, Augsburg, Weltbild, 1995.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013.

Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.

Colinas, Antonio, Javier Gómez-Montero, José Luis Puerto, John Rutherford (ed.), *El Camino de Santiago en la literatura. Lecciones jacobees*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2010.

Echeverría, Pedro Bravo, *Cancionero de los peregrinos de Santiago*, Madrid, Centro de Estudios Jacobeos, 1967.

Ehrlicher, Hanno, *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Paderborn, Fink, 2010.

Ferreras Tascón, Juan Ignacio, «Estudio preliminar de *La pícaro Justina*», en Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, León, Lobo Sapiens, 2005, p. 9-58.

Gicquel, Bernard (ed.), *La légende compostelle. Le livre de Saint Jacques*, Paris, Tallandier, 2003.

Gómez-Montero, Javier, «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la *escritura realista* del Renacimiento», en Ana Vian Herrero & Consolación Baranda Leturio (ed.), *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 285-340.

Gómez-Montero, Javier (ed.), *Allá en el Noroeste. Una cartografía literaria del Camino de León*, León, Lobo Sapiens, 2009, p. 297-313.

Gómez-Montero, Javier, «Posfacio», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Castilla y León en el Camino. Ficciones y semblanzas de un territorio jacobeo*, Valladolid, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2010, p. 248-255.

Gómez-Montero, Javier, «Zur Projektion der Stadt und des Camino de Santiago in den Hansestädten und im Ostseeraum», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Der Jakobsweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum*, Kiel, Ludwig, 2011a, p. 9-17.

Gómez-Montero, Javier, «Notizen zur literarischen Projektion des Camino de Santiago und der Stadt Compostela», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Der Jakobsweg*

und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum, Kiel, Ludwig, 2011b, 139-160.

Gómez-Montero, Javier, «Le chemin de Saint-Jacques, territoire métropolitain», en Javier Gómez-Montero, Christina J. Bischoff y Anxo Abuín González (ed.), *Urbes Europaeae II. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la globalización. Europäische Städte im Zeichen der Globalisierung*, Kiel, Ludwig, 2012a, p. 149-172.

Gómez-Montero, Javier, «Postface. Vers une cartographie littéraire du Chemin à León», en Javier Gómez-Montero, Melissa Lecointre y Béatrice Rodriguez (ed.), *Là-bas au Nord-Ouest... Une cartographie littéraire du Chemin de Saint-Jacques*, Paris, ADEHL, 2012b, p. 211-227.

Gómez-Montero, Javier, «Literature and Linguistic Diversity on the Way of St. James – A Contribution to Categorising the Camino de Santiago as an Anthropological Region (Particularly Considering the North Sea and Baltic Sea Area)», en Wilhelm Steingrube & Gabriel Gach (ed.), *The Pomeranian Way of St. James – Culture, Religion and Tourism*, Greifswald, Forum für Regional-, Freizeit- und Tourismusforschung an der Universität Greifswald, 2013, p. 40-62.

Gómez-Montero, Javier, «Le chemin de Saint-Jacques à la Renaissance: Aspects profanes d'une via sacra», en Lioudmila Chvedova, Michel Deshaies, Stanislaw Fiszer y Marie-Sol Ortola (ed.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité. Tome 3: Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages, Actes du Congrès international organisé à Nancy (10, 11, 12, 13 et 14 juin 2013)*, Nancy, Université de Lorraine, 2015a, p. 137-165.

Gómez-Montero, Javier, «De la *descriptio* partenopea a la topología narrativa – Apuntes para la escenificación literaria de Nápoles en el Siglo de Oro», en Folke Gernert (ed.), *Los malos saberes*, Toulouse, Presses Universitaires de Midi, 2015b, p. 203-218.

Gómez-Montero, Javier, «As linguas do Camiño na literatura europea», en *Actas do Coloquio Internacional As Linguas e Culturas do Camiño de Santiago de Compostela: Presente e Futuro/Languages and Cultures of the Route of Santiago de Compostela: Present and Future (21-23.10.2014)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, SXPL, 2016a (en prensa).

Gómez-Montero, Javier, «Prólogo», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Topografías culturales del Camino de Santiago. Kulturelle Topographien des Jakobsweges*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2016b, p. 9-17.

González-Paz, Carlos Andrés (ed.), *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Farnham, Ashgate, 2015.

Gicquel, Bernard (ed.), *La légende compostelle. Le livre de Saint Jacques*, Paris, Tallandier, 2003.

Hartau, Johannes, «Jakobsbrüder unterwegs. Zum Bild des Pilgers in der Graphik der frühen Neuzeit», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Der Jakobsweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum*, Kiel, Ludwig, 2011, p. 109-138.

Herbers, Klaus (ed.), *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Herbers Klaus, «Jerónimo Múnzer en Santiago. La importancia de la tradición jacobea», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Topografías culturales del Camino de Santiago/ Kulturelle Topographien des Jakobsweges*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2016, p. 205-217.

- Herbers, Klaus & Robert Plötz (ed.), *Nach Santiago zogen sie: Berichte von Pilgerfahrten ans «Ende der Welt»*, München, dtv, 1996.
- Herbers, Klaus y Robert Plötz (ed.), *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al «fin del mundo»*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
- Maes, Bruno, «Imprimerie, Renaissance et modernité: l'apparition des livrets de pèlerinage au XV^e et XVI^e siècle», en *Renaissance en Europe dans sa diversité* (en prensa).
- Moralejo, Abelardo, Casimiro Torres & Julio Feo (ed.), *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- Novoa, Feliciano (ed.), *Da Fisterra a Xerusalén. Exerxia e os primeiros peregrinos cristiáns*, Santiago de Compostela, Museo das Peregrinacións, 2003.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, León, Lobo Sapiens, 2005.
- Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- Puerto, José Luis, *La ruta imaginada. El camino de Santiago en la literatura*, León, Edilesa, 2004.
- Riis, Thomas, «Skandinavische Wallfahrten nach Santiago de Compostel», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Der Jakobsweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum*, Kiel, Ludwig, 2011, p. 53-60.
- Rucquoi, Adeline (ed.), *Saint Jacques et la France*, Paris, Le Cerf, 2003.
- Rucquoi, Adeline, *Mille fois à Compostelle*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- Singul, Francisco, «De la crisis bajomedieval a la edad del Humanismo: Ideología y cultura en la peregrinación a Santiago de Compostela», en Javier Gómez-Montero (ed.), *Topografías culturales del Camino de Santiago/Kulturelle Topographien des Jakobsweges*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2016, p. 219-234.
- Valdés, Alfonso de, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 2001.
- Villalón, Cristóbal de, *El Crotalón de Cristóforo Gnosofó*, ed. Asunción Rallo Gruss, Madrid, Catédra, 1990.
- Villalón, Cristóbal de, *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, ed. Ana Vian Herrero, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994.

Estrategias para el éxito: hidalgos pobres «de camino» a la riqueza, en unas comedias urbanas del primer Lope de Vega

Serena Magnaghi
Universidad de Salamanca

La obsesión constante por el dinero que los galanes apicarados¹ protagonistas de las comedias urbanas² del primer Lope de Vega manifiestan en sus pensamientos y conductas (Arellano 1996: 54), se presenta a menudo estrechamente relacionada con el *status* de indigencia³ que padecen y declaran abiertamente, a pesar de ser hidalgos honrados.

En el clima de amoralidad característico que define estas piezas tempranas (Arellano 1996: 54), el dinero, o mejor dicho, su falta, se convierte con frecuencia en el motor⁴ que desencadena las acciones y los enredos de unos jóvenes e inexpertos vástagos de nobles familias, que «se muestran tan preocupados por su talle y vestido como por obtener dinero» y cuyos intereses económicos se hacen patentes también en sus relaciones amorosas (Farré Vidal 2010: 434-435).

Objetivo del presente trabajo es poner de manifiesto las estrategias⁵ que estos hidalgos indigentes idean para conseguir casarse con la dama querida y ascender social y económicamente⁶. El análisis se ciñe a algunas secuencias dramáticas

¹ Arellano (1996: 43-44), al perfilar el esquema de los personajes de la comedia urbana temprana de Lope, los define como «sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales», y precisa que «se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza».

² Trambaioli (2012: 184) señala que «no hay uniformidad terminológica en la bibliografía crítica correspondiente», y que se suele denominar «comedia urbana» «a secas la de la primera época de Lope de Vega».

³ El tema de la pobreza de los personajes masculinos es un *leitmotiv* literario con evidentes repercusiones autobiográficas; este asunto no pasa inadvertido a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, Cervantes, quien en su teatro no pierde ocasión de parodiar «la turbulenta biografía amorosa del poeta madrileño» (Trambaioli 2004: 411).

⁴ «Si bien es cierto [...] que el dinero o más ampliamente la riqueza, no es un personaje y por ende no puede realizar acción alguna, también es verdad que su importancia va a determinar el desarrollo de algunas acciones y hasta a motivar determinados desenlaces» (Campbell 1996: 309), afirmación aún más verdadera si aplicada al subgénero en cuestión.

⁵ «A diferencia de lo que se ha afirmado algunas veces, en la comedia de capa y espada no es ni mucho menos una constante el gracioso maquinador o tramista. Galanes y damas comparten con él esta función» (Arellano 2000: 27).

⁶ En estas primeras comedias urbanas se da desigualdad económica, pero nunca desigualdad social, siendo tanto las damas como los galanes, alternativamente ricos o pobres, pero siempre de ascendencia nobiliaria. Por lo tanto, no se puede hablar *stricto sensu* de ascenso social, sino más bien de

significativas de tres comedias: *El dómine Lucas* (1591-1595)⁷, *El maestro de danzar* (1594) y *El enemigo engañado*, (1590-1598, prob. 1593-1598). Su elección responde, en primer lugar, a sus cercanas fechas de composición, que se adscribe a los años que Lope pasa en Alba de Tormes, desterrado de la corte tras la condena por el escándalo de unos libelos que había dirigido contra su amante Elena Osorio y su familia (Castro & Rennert 1969: 31-44)⁸. En segundo lugar, se destaca su planteamiento común.

La acción de *El dómine Lucas* (Vega, ed. Gómez & Cuenca 1993a) se construye alrededor del galán Floriano, estudiante salmantino, que ha acudido a Alba de Tormes para alcanzar el amor de Lucrecia, de quien está prendado. Tras finalizar las fiestas, decide quedarse de incógnito en el pueblo y, disfrazado de pobre mendigo, consigue entrar en la casa de la amada con el propósito de conquistarla. Sin embargo, Lucrecia, contra su voluntad, es pronto prometida por su padre Fulgencio a Rosardo, pretendiente desechado por su prima Leonarda, quien está enamorada de Floriano y muy decidida a no casarse si no es con el estudiante. Al darse cuenta del peligro en que incurre, *el dómine* opta por declarar a Lucrecia su verdadera identidad y le promete trazar las más extremadas invenciones con tal de impedir el indeseado casamiento.

La estrategia más ingeniosa que el hidalgo pone en marcha a lo largo de la acción es, sin duda, la que le permite acceder a la casa de Lucrecia, y más importante aún, quedarse en ella con la función de *dómine*. La necesidad de tener que idear un ardid para poder cortejar a la dama se delata en las secuencias iniciales del texto, que dan cuenta de las diferencias de medios entre los dos amantes: Floriano es consciente de que Lucrecia es «mujer tan principal», mientras que él es solo un pobre estudiante, y además forastero, realidad que no se le escapa a su primo Alberto, quien intenta disuadirle, sin éxito, señalándole la imposibilidad de conseguir «un amor tan desigual» (652).

una mejoría que se da en el seno del mismo grupo social y de la que el galán se beneficia al recibir la dote matrimonial de la dama. Véase también las observaciones de Díez Borque (1976: 113-123).

⁷ Carrascón (1997b: 40) señala como posible *terminus ad quem* para su composición el 13 de mayo de 1593.

⁸ Se trata de una época importantísima en la fijación de la fórmula de la *comedia nueva* (Cañas Murillo 2000), y de relativa serenidad y tranquilidad sentimental para el poeta (Castro & Rennert 1969: 85), quien, ahora felizmente casado, empieza a reelaborar literariamente sus pasados amores, inaugurando el así llamado «tema de la *Dorotea*» (Trambaioli 2004: 416).

De ahí, la elección del galán de adoptar la identidad ficticia de *Lucas* y hacerse pasar por *dómine*⁹:

Alberto	¿Qué estudiantes?
Floriano	Mendicantes, que vienen a Alba a pedir. Y éstos uno he de ser, con pobre traje y vestido. (652)

La alteración de la identidad a través de la elección de un áter ego y el uso coherente de un traje¹⁰ es un recurso relativamente frecuente en el teatro del primer Lope (Carrascón 1997a: 122) y de fundamental importancia en la construcción del enredo (Roso Díaz 1999). En lo específico, Floriano escoge un disfraz, en palabras de la crítica, social¹¹ o transocial¹², adjetivo que remarca el cambio de clase social que implica la transformación en *dómine*, y la humillación simbólica a que se enfrenta en este rebajamiento, en un eco de las convenciones cortesas (Carrascón 1997a: 127).

Tras robar «una sotana raída, / el ferreruero y sombrero» (653) a su mismo criado, empieza la actuación de Floriano como Lucas, papel que el hidalgo desarrolla a la perfección. El buen talle del pobre mendigo impresiona al tiempo que despista a Lucrecia, quien, al estar enamorada de Floriano por su fama, trasunto del *amor de lonh* provenzal (Ynduráin 1983: 589), sin embargo, no llega a reconocerle debajo del traje de *dómine* y lo toma por un tercero enviado por este¹³. No duda, por lo tanto, en revelarle padecer un cierto «dolor de muelas»¹⁴ y en aceptar de buen grado no solo

⁹ El fingimiento de un oficio para obtener la entrada en casa de una dama es una de las secuencias más aprovechadas por el Lope-pre-Lope, de acuerdo con Weber de Kurlat (1976: 131). Ejemplo más tardío de otro famoso maestro de latín fingido es Tello, criado de *El caballero de Olmedo*, quien aprovecha exactamente la misma estratagema para que su amo pueda acceder a la amada (Alviti 2011: 208-209).

¹⁰ «La evocación del vestido se convierte en verdadero eje estructural en la temática del ocultamiento de la identidad, que a su vez remonta a la fundamental oposición apariencia *vs* realidad» (Presotto 1995: 373).

¹¹ «El disfraz social es el que afecta a los cambios de estamento. Por ejemplo, un noble que se hace pasar por villano y al revés» (Huerta Calvo 2002: 108).

¹² «Cuando el disfrazado inventa su nueva personalidad, tiende a situarla en una clase social diferente de la suya, es decir, a adoptar un disfraz transocial». Los galanes suelen adoptarlo «como un ardid que les permite frecuentar a la dama pretendida» (Carrascón 1997a: 124, 127).

¹³ «Al fingirse alcahuete de sí mismo, Floriano se envuelve en un juego de identidad de tercer grado; [...] se trata, si no de un hapax, de un enredo de bastante raro en el teatro aurisecular» (Alviti 2011: 213-214).

¹⁴ Gómez Moreno y Giménez Calvente (1995: 99-100) relacionan la existencia de un refrán aún vivo, «mal de muelas, mal de amores», con el hecho de que los tratados médicos al uso señalaban que la aparición de estas dolencias bucales se producía en el momento de plenitud juvenil y con una sintomatología que recordaba la de las inquietudes venéreas consuetudinarias. No es casualidad que *Celestina* emplease la petición de este remedio para su toma de contacto con Melibea en la *Tragicomedia* (2000: IV, 129).

una celestinesca oración de Santa Apolonia, que esconde un papel del galán Floriano, sino también al mismo maestro en su casa¹⁵. El malentendido se explica en el cierre del primer acto, cuando el hidalgo, en apuros, se ve forzado a revelar a la amada su verdadera identidad para no echarlo todo a perder.

El fingimiento del oficio de *dómine*, además de garantizar a Floriano unos cuantos momentos a solas con Lucrecia, como su maestro de latín, en los que los amantes recrean unas divertidas escenas muy cargadas de sensualidad y erotismo (Balestrino 2010: 354), le beneficia en varias ocasiones. La más llamativa es la que se le presenta más o menos a mitad del segundo acto, cuando el padre de Lucrecia, cansado de los constantes aplazamientos de la boda de esta con Rosardo, le exige que se case con él en el acto. Floriano, presente en escena, aprovecha la «máscara» de *dómine* para apelar a sus conocimientos en derecho canónico y teología, y declarar no poder ser testigo en un «casamiento forzado», insistiendo en denegarse hasta dar en llorar por «un pecado / contra el dómine y maestro», en condenar la unión como «herejía» y en hacerse pasar por loco (689-690). Nadie duda de la credibilidad de su actuación ya que «este mozo es buen cristiano / y habla como estudiante» (690): con el apoyo de Lucrecia, que le sigue la corriente fingiéndose a su vez loca, todos los creen víctimas de unas setas que provocan alucinaciones y locura temporal, y el viejo Fulgencio se ve obligado a aplazar la boda.

Poco antes del final, se hacen de nuevo patentes los intereses económicos que guían al galán, en un diálogo con su primo Alberto:

Alberto	¡Plega a Dios que tus cuidados tengan fin tan venturoso, que añadas al ser su esposo más de doce mil ducados!
Floriano	Leonarda tiene seis mil, que seis millones quisiera; pero buena hacienda espera. (724)

Tras superar también los últimos obstáculos, no hay más estorbos en el camino hacia la riqueza de Floriano que, puede, en fin, gozar de «su dulce prenda» (735).

Pasando a *El maestro de danzar* (Vega, ed. Fernández Rodríguez 2012), su protagonista es Aldemaro, un caballero de Lerín sin pertenencias, recién vuelto de la guerra de Flandes. La acción se desarrolla en Tudela, donde acaban de celebrarse los

¹⁵ El entero pasaje es un homenaje a la *Celestina* de Fernando de Rojas; para la presencia de esta obra en las comedias de Lope se remite al estudio de Gómez Gómez (1998).

festejos en ocasión de las bodas entre Feliciano y Teodoro. El joven hidalgo se ha enamorado de la hermana de la novia, Florela, razón por la que ha determinado no marcharse del pueblo sin haber disfrutado de sus placeres carnales. Para introducirse en su casa, decide hacerse pasar por maestro de baile. La buena acogida que le reserva Alberigo, el padre de las damas, le abre las puertas al cortejo de Florela, quien, sin embargo, recibe atenciones también por parte de un rico caballero local, Bandalino. Tras desenredar los tejemanejes de la malcasada Feliciano, decidida a acostarse con Bandalino, y enredar a su vez nuevas tramas, manipulando los intercambios de mensajes y manejando los movimientos de su rival, Aldemaro, al final, consigue la bendición paterna para poder casarse con Florela.

Sin duda, al igual que en el caso de Floriano, la invención¹⁶ más determinante a los fines del desarrollo de la acción que traza Aldemaro es la que le permite ser admitido en casa de la dama y poder quedarse en ella sin despertar sospechas. Una vez más, la desigualdad de recursos económicos entre galán y dama es lo que obliga al hidalgo a tener que crearse una identidad ficticia (Badía Herrera 2007: 284), diferencia en la que insiste su primo Ricaredo, que ante todo le recuerda cuál es su *status*, «¿No ves que eres pobre hidalgo / señor de un pobre solar?» (97, vv. 250-251), y luego le advierte sobre lo que podría esperarle en un futuro: «¿[...] Quieres sustentar cuidados / de una dama como esta?» (97, vv. 267-268). Poco o ningún caso le hace Aldemaro, quien, tomándose el asunto casi a despecho, reacciona declarando sus intenciones de convertirse en *Alberto, maestro de baile*:

Aldemaro	Poder en su casa entrar para enseñar a danzar.
Ricaredo	¡Demonio debes de ser!
Aldemaro	No siendo aquí conocido, ¿Qué dificultades? (98, vv. 290-294)

También Aldemaro opta por la elección de un disfraz social o transocial para el éxito de su estratagema, pero, a diferencia de Lucas, no necesita ningún disfraz para ponerla en práctica: el cambio de aspecto le resulta ser innecesario dado que, como afirma él mismo, se vale del «desconocimiento previo de las personas a quienes pretende engañar» (Carrascón 1997a: 122), además de no ser el oficio de maestro de baile marcado por un código sémico específico. Su aceptación en casa de la dama

¹⁶ «Como dato significativo, *El maestro de danzar* es una de las nueve obras del periodo que abarca hasta el año 1595 que presenta mayor cifra de engaños» (Fernández Rodríguez 2012: 18).

pasa por la inevitable demostración de sus habilidades en la profesión: Alberto se estrena delante de toda la familia reunida, a la que asombra con su historia y conquista a son de nombres de bailes de moda, una «francesa nizarda» (108, v. 514), una «bella gallarda» (198, v. 515), una «alemana» (111, v. 569) y un «pié de jibao» (111, v. 570), y con la improvisación de unos pasos «cabriola, abrazo y salto» (108, v. 519). No se le escapa, sin embargo, a los presentes su aspecto de hidalgo honrado, que impresiona sobre todo a Florela, a la que «parece noble» (108, v. 510).

El momento de las aclaraciones sobre la verdadera identidad de Alberto se produce al principio del segundo acto, cuando galán y dama a solas mantienen una larga conversación en la que Florela quiere averiguar su sospecha acerca del *status* real del maestro. Las preguntas sobre su supuesta nobleza se suceden insistentes por parte de la dama, quien halagada por el extraño interés que acaba de demostrarle el galán, en realidad, quiere saber si puede corresponderle, de acuerdo con la mentalidad aristocratizante de la época que planteaba la necesidad de igualdad social para que pudiese existir el amor (Badía Herrera 2007: 284-285). Aldemaro por fin, quitándose la «máscara», le confiesa ser caballero y que por tenerle amor «para entrar aquí he tenido / la industria que viste ayer» (145, vv. 1297-1298).

El fingimiento de un oficio es, como en el caso anterior, lo que permite al hidalgo disfrutar de unos momentos a solas con su dama, con lo que dan vida a unas escenas donde prima el juego erótico de los cuerpos entre roces sensuales y abrazos ilícitos (Torres 1992). Además, la nueva identidad le facilita estar al tanto de lo que sucede en la casa, donde su estrategia se ve continuamente amenazada por el fracaso debido a los continuos manejos de la malcasada, la verdadera tracicista de la comedia (Carrascón 1997b: 45). Aldemaro elabora su contra-trama aprovechando la alianza con Florela y la ingenuidad de Baldovino. Así, tras enterarse del intento de Feliciano de querer gozar de este último haciéndose pasar por Florela, planea escribir él mismo la respuesta para que la segunda dama no acuda al lugar acordado.

Todo sale acorde a lo esperado, pero la jugada no gusta nada a la malcasada, quien reacciona entregando en persona un papel a Bandalino, dejándole creer que el remitente es en realidad su hermana, y poniendo en escena un falso robo, del que acusa a Aldemaro. La invención final que soluciona el enredo llega inesperadamente por parte de Florela, quien, en una conversación secreta con su padre (Couderc 2000), le convence para que induzca a Bandalino de renunciar a sus propósitos,

poniendo en práctica una última «industria extremada» (86, v. 2906). El perdón paterno cierra la comedia.

Se concluye aquí el recorrido hacia la riqueza de Aldemaro. Aunque no se haga más referencia a los intereses económicos que guiaban las intenciones iniciales del galán, se sobreentiende que el pobre hidalgo se beneficiará de la rica dote de la dama. No se trata de un descuido por parte del dramaturgo, sino más bien de un ulterior indicio que apunta a la mayor estructuración y articulación de la trama en torno a una acción principal, señal de los evidentes progresos de Lope en la técnica de la construcción dramática (Fernández Rodrigo 2012: 30-31).

Por último, la acción de *El enemigo engañado* (Vega, ed. Gómez & Cuenca 1993b) tiene lugar en Barcelona, donde Pinabelo y Laurencia acaban de ser sorprendidos juntos por el hermano de la dama, Gerardo, quien jura vengar su honra a toda costa. Al poco el estudiante Lavinio, segundo hermano de Laurencia, se entera de lo acaecido y, sintiéndose culpable por haber traído el galán a su casa, determina ayudar a Pinabelo en sus amores. Fiel a la fama de tracista del gremio estudiantil¹⁷, le propone que finja haberse marchado de viaje a Italia y, mientras tanto, que se quede escondido en su aposento, del que no saldrá sino después de un tiempo, mudándose de traje para pasar inadvertido. La trama es pronto aprobada; al cabo de un año Pinabelo se presenta en la puerta de la casa de los hermanos en hábito de estudiante y bajo el nombre de Feliciano. El galán consigue ganarse el favor de Gerardo y, al final, tras solucionarse el enredo de la doble identidad de Feliciano/Pinabelo, se celebra su boda con Laurencia.

También en este tercer ejemplo, la necesidad por parte del galán de recurrir a una doble ficción, primero a la realización de un falso viaje y luego a la adopción de una identidad ficticia, se debe a la desigualdad de recursos económicos existente entre galán y dama. Pinabelo es «un mozuelo», galán por cierto, pero «sin dinero bastante» y «sin renta ni oficio alguno» (421-422), razón por la que, cuando Lavinio aconseja al hermano «que siendo iguales los cases» (426) y que solucione sin más alboroto el asunto, este reacciona fuertemente:

Gerardo ¿Cómo? ¿Igual es un mozuelo
 de trabajo, trato y suelo
 que no mereces a una esclava? (426)

¹⁷ «Pinabelo vivirá, / o en estudiantes no habrá / esto que llaman enredo» (428). En la época, los estudiantes eran famosos por sus tretas y engaños (Buezo 2004: 129).

Gerardo, pues, no considera que el galán esté a su nivel, y, por lo tanto, que sea digno de casarse con su hermana. El *status* económico de la familia de la dama se infiere del contexto: la manera en que Gerardo concibe su honra (414), su generosidad¹⁸ (434-435), el hecho de que la dote de Laurencia «no es mala herencia» (485), son todos indicios que apuntan a su pertenencia a la nobleza, por lo menos, a la baja hidalguía urbana, de acuerdo con los cánones del subgénero (Arellano 1996: 38).

Pinabelo no tiene el mismo ingenio en cuanto a enredos demostrado tanto por Floriano como por Aldemaro, ya que ambas estratagemas le son facilitadas por Lavinio. Sin embargo, su correcta ejecución, y su éxito, dependen por completo del galán. La realización del falso viaje se planea y se lleva a cabo al final del primer acto; la narración informa sobre lo que el espectador no va a ver representado, pero que debe imaginarse que tendrá lugar en el arco temporal que transcurre en el entreacto, es decir, el enredo que permitirá a los dos amantes seguir comunicándose, gracias a un agujero en el techo del aposento en que ha de quedarse escondido el galán, a través del cual se intercambiarán papeles (437-438). La vuelta a la vida activa de Pinabelo se realiza a principio del segundo acto, mediante la adopción del *álter ego* del estudiante Feliciano. Como en el caso de *El dómine Lucas*, la nueva identidad se completa con la elección de un traje adecuado, que le confiera la credibilidad necesaria para que el engañado no se entere de la trama. A este mismo fin, la salida en escena del personaje es precedida por la llegada del capigorrón Rufino, que anuncia la venida del «licenciado» (447) a través de una serie de latinajos que recrean el ambiente estudiantil salmantino donde supuestamente Feliciano y Lavinio se han conocido. La ficción tiene el éxito esperado: el talle, los buenos modales y la hidalguía del estudiante conquistan en el acto a Gerardo, quien acepta encantado de hospedarle en su casa.

Las ventajas que la nueva identidad facilita al galán son, como para Lucas y Alberto, la posibilidad de disfrutar de unos momentos a solas con Laurencia y la de estar al tanto de lo que pasa en la casa, en este caso, con la intención de descubrir si han cambiado los sentimientos de Gerardo hacia Pinabelo y cómo procurar su remedio. Pronto el galán se da cuenta de las implicaciones que conlleva su

¹⁸ Rasgo distintivo del noble es su magnanimidad, «su constante actitud de dar, es decir, la situación del noble donante como actitud repetida» (Diez Borque 1976: 277-278).

personalidad fingida y la paradójica situación en la que se encuentra, siendo al mismo tiempo ausente y presente:

Pinabelo que él por Italia me mata
 y dentro en su casa vivo.
 Toda su imaginación
 es matar a Pinabelo,
 y permite ahora el Cielo
 que al mismo tenga afición. (467)

Pinabelo sabe que no puede permitirse desaprovechar la simpatía natural que Gerardo siente por él, afecto que le beneficia de una intimidad privilegiada y unas cuantas confianzas acerca de sus problemas amorosos. En breve, se convierte en tercero de sus amores, encargo que le acarrea no pocos inconvenientes: primero los celos de Laurencia, que, al sorprenderle junto con la dama de su hermano, cree que este la esté cortejando, y luego los de Gerardo, tras ser informado por Laurencia de lo acaecido. El malentendido es pronto explicado, quedando los dos implicados perdonados por sus respectivas parejas. El final está a la vuelta de la esquina: Gerardo puede casarse por fin con Cintia, tras recibir la bendición del padre de ésta, y el estudiante Feliciano puede casarse con Laurencia, con el beneplácito de Gerardo. La rehabilitación del galán Pinabelo, con la revelación de su verdadera identidad, llega solo al último momento, después de que el estudiante haya pedido perdón expresamente por el galán.

Acaba así el camino de Pinabelo hacia el bienestar económico. Aunque Lope no incida explícitamente en el móvil crematístico del galán, no deja de diseminar indicios a lo largo de la acción que apuntan a la desigualdad de medios entre galán y dama. Quedan sobrentendidos los beneficios y la implícita mejoría social que conllevan para el pobre «mozuelo» las bodas con su querida Laurencia.

En conclusión, en las tres comedias analizadas, la falta de recursos económicos de los galanes se convierte en el desencadenante de una serie de estrategias y enredos que se traducen, en el cierre, no solo en el matrimonio con la dama amada, sino también en un sorprendente ascenso socio-económico. El éxito gracias a su inteligencia de estos hidalgos pobres representa el triunfo de las capacidades personales y de la constancia contra las dádivas y la riqueza. Lope, que conoce por propia experiencia vital la importancia del dinero en las relaciones sociales, puesto que «por su pobreza se vio privado de Elena Osorio, [...]»,

experimentando así la derrota del amor ante el interés» (Fernández 1986: 110), parece querer recrear, en el mundo ficticio de las tablas el final que habría deseado para sí mismo. A diferencia de sus personajes, su afán de enriquecerse y de subir a lo más alto de la escala social nunca triunfó: a pesar de su fidelidad y devoción a la casa de Austria, de su defensa de los valores establecidos y de sus méritos como hombre de letras, la corte no le concedió nunca su favor.

Bibliografía

- Alviti, Roberta, «*El dómine Lucas*: Disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega», en María-Luisa Lobato (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 207-216.
- Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal (ed.), *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 37-60.
- Arellano, Ignacio, «La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)» en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obligados y ofendidos*, Caracas, Fundamentos, 2000, p. 11-36.
- Badía Herrera, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral (dir. Teresa Ferrer Valles), Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2007, p. 263-295. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/9826>
- Balestrino, Graciela, «Erotismo, honor y honra en *El dómine Lucas* de Lope de Vega», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 351-356.
- Buezo, Catalina, «La magia al servicio de la burla entremesil: El estudiante de la *Cueva de Salamanca*», en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, p. 127-135.
- Campbell, Ysla, «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordon Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, vol. I, p. 309-315.
- Cañas Murillo, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario de Lope de Vega*, 6 (2000), p. 75-92.
- Carrascón, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, 16 (1997a), p. 121-136.
- Carrascón, Guillermo, «Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*», *Anuario de Lope de Vega*, 3 (1997b), p. 37-50.
- Castro, Américo & Rennert, Hugo Albert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

- Couderc, Christophe, «*Llega al oído: Ce que Florela ne peut dire qu'à voix basse à son père (El maestro de danzar de Lope de Vega)*», *Les langues néo-latines*, 312 (2000), p. 19-32.
- Diez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Farré Vidal, Judith «Galanes de donaire en las primeras comedias urbanas de Lope de Vega», en Germán Vega García-Luengos & Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad, 2010, vol. 2, p. 429-438.
- Fernández, Jaime, «Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega», *Anales de literatura española*, 5 (1986), p. 121-144.
- Gómez Gómez, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», *Celestinesca*, 22.1 (1998), p. 3-42.
- Gómez Moreno, Ángel & Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con *Celestina*-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), p. 85-104.
- Huerta Calvo, Javier, «Disfraz», en Frank Paul Casa; Luciano García Lorenzo; Germán Vega García-Luengo (ed.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 107-109.
- Presotto, Marco, «Vestir y desvestir: Apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, 34, 1995, p. 365-383.
- Roso Díaz, José, «El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 2 (1999), p. 115-126.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera; Guillermo Serés; Paloma Díaz-Mas; Carlos Mota; Íñigo Ruiz Arzálluz; Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- Torres, Milagros, «Métaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* de Lope de Vega», en Augustin Redondo (ed.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles: du corps métaphorique aux métaphores corporelles: Colloque international (Sorbonne et collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 311-324.
- Trambaioli, Marcella, «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, 92/1 (2012), p. 181-210. Accesible en línea <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/241>
- Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Eva Reichenberger y Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, vol. 1, p. 407-438.
- Vega, Lope de, «El dómene Lucas», en Jesús Gómez & Paloma Cuenca (ed.), *Comedias, III*, Madrid, Turner, 1993a, p. 641-735.
- Vega, Lope de, «El enemigo engañado», en Jesús Gómez & Paloma Cuenca (ed.), *Comedias, IV*, Madrid, Turner, 1993b, p. 325-499.

Vega, Lope de, «El maestro de danzar», en Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo (ed.), *El maestro de danzar; La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012, p. 11-245.

Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la *comedia urbana*)», *Anuario de Letras*, 14 (1976), p. 101-137.

Ynduráin, Domingo, «Enamorarse de oídas» en Emilio Alarcos Llorach & Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. 2, p. 589-603.

Lazarillo de Tormes: la mirada infantil, la formación adulta

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara

Podría parecer lícito interrogarse todavía hoy por la inclusión o no del *Lazarillo de Tormes* dentro del género picaresco (Meyer-Minnemann & Schlickers 2008), pero lo que parece no admitir dudas es que, si consideramos la inquietud por lo social, por definir de modo abstracto y amplio algo mucho más concreto, una de las constantes o características del género, casi toda la crítica coincide en manifestar la enorme importancia que en esta «primera novela moderna española»¹ tiene este aspecto². No podía ser, por lo demás, de otra forma y, tras el estudio de Maravall (1986) para todo el género, esta característica, obviamente ya apuntada por los primeros investigadores de la novela picaresca, ha adquirido ya, con todas las puntualizaciones que se quieran, el estatuto de uno de los pilares que define el género (Navarro Durán 2003), al menos en sus orígenes –*Lazarillo* y *Guzmán*–, pues sabemos que después el género toma otro camino, abandonando o relegando el tema social por el costumbrista o, también, utilizando el análisis social como mero rasgo identificativo de un género a los ojos de lectores poco sagaces, pero haciendo de este un simple tópico literario sin profundidad en el análisis y mucho menos en las consecuencias –sociales, pero también narrativas– del mismo.

Pues bien, aunque sujeto a varias puntualizaciones necesarias y previsibles, creo que, para definir con mayor concreción de dónde nace la inquietud social de Lázaro bien puede valer la definición de la obra como un

libro en el que convergen actitudes conversas y erasmistas, las consecuencias del aplastamiento de la rebelión de los comuneros y el conocimiento de una realidad socio-económica poco halagüeña –a pesar de un cegador brillo externo– nos ofrece, pues, una defensa de la dignidad del hombre, un análisis de la ya petrificada mitología castiza, un planteamiento del conflicto entre individuo y mundo exterior y de poderosos y débiles, un enfrentamiento dialéctico en que la persona es

¹ Así viene definida en Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (1984: I, 265).

² Desde esta perspectiva, con un inteligente repaso de las principales teorías sobre el género, Villamía (2011).

progresivamente corrompida y fragmentada, un punto de vista materialista y pesimista de las relaciones y de la vida humana³.

Sin embargo, y sin llegar tan lejos, Parker ya afirmaba que la obrita «demostró que una obra podía ser divertida e ingeniosa y, a pesar de ello, interesarse por los problemas sociales» (1975: 67). Se tome la primera y amplia descripción o esta escueta última, lo cierto es que los problemas sociales aludidos pueden fácilmente concretarse en una palabra que, además, sobrevuela constantemente a lo largo y ancho de todo el *Lazarillo* y, a partir de él, de todo el género picaresco: el hambre⁴. Y con ella todas los términos asociados: exclusión social, enfermedad, injusticia, etc., en fin, lo que más genéricamente viene llamado pobreza. Pero la pobreza, como nos ha enseñado Juan Carlos Rodríguez, «no es sólo una cuestión social sino que es a la vez, y sobre todo, una cuestión de enunciación literaria»⁵.

Esto, claro, ya lo sabía Lázaro y así parece demostrarlo cuando en el «prólogo», con refinada retórica, afirmaba que las «cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas» como las que se disponía a contar «podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» (3)⁶. En esta dicotomía, tan horaciana, entre la lectura profunda que «agradará» y la superficial que solo causará «deleite» o, por utilizar la terminología de Parker antes citada, entre la diversión ingeniosa y el interés por los problemas sociales gira, creo, gran parte de las interpretaciones del texto. El deleite, la lectura superficial o, por continuar con Horacio, el *delectare*, reside mayormente pero no exclusivamente, como sabemos, en el uso de chascarrillos, cuentos folklóricos, refranes y todo un enorme bagaje de elementos que la cultura popular ponía en manos de su autor para provocar una comicidad tan evidente como elogiada. Estos elementos, mezclados con inteligente y culto paladar y sazonados con mesuradas dosis de ironía daban al *Lazarillo* el marbete de «libro de risas», y así fue entendido y leído durante bastante tiempo.

El contenido social, la crítica de un estado de cosas, la denuncia de un sistema político y económico injusto y corrupto, en suma, lo que podría denominarse un cierto reformismo social que emparenta desde sus orígenes las dos principales obras

³ Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (1984: I, 273).

⁴ La bibliografía sobre el argumento es amplia pues aunque solo sea de forma esporádica aparece muy a menudo en los trabajos sobre el *Lazarillo*. Centralmente la tratan –y a la bibliografía citada remito al lector interesado– Defant (1964) y Vilanova (1989).

⁵ Para una aplicación práctica de esta formulación al *Lazarillo* se vea, del mismo autor (1994: 147-201).

⁶ Todas las citas se refieren a la edición de Rico (2011). En adelante se citara solo el número de página.

picarescas (Cruz 2011), también estaba ahí, también desde el principio, quizás disfrazada de tradición y folclore, pero sumamente evidente para aquellos, sin duda secuaces de la ideología de su misterioso autor, que «ahondaban» en el texto. Para unos y para otros, Lázaro mandaba, siempre desde el «prólogo», un claro mensaje de cómo podía –o debía– ser entendido su texto, a qué objetivo apuntaba y a través de qué medio atacaba con sorprendente ironía las ínfulas sociales de «vuestra merced» y, con él, la de todos aquellos que se sintieran superiores a Lázaro: «porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto» (5).

Que el «buen puerto» no sea exactamente el que el honesto lector pudiera identificar o que el «remar» de Lázaro no se ajuste perfectamente a los valores sociales de una sociedad burguesa fundada sobre el trabajo no quita ni un ápice a que, con dicha afirmación, que además aparece estratégicamente al final del «prólogo», Lázaro esté no solo subvirtiendo la ideología cristiana sobre las diferencias sociales, sino denunciando abiertamente cuán injustas son las mismas. Ocurre, sin embargo, que la denuncia –por más que hipócrita– va más allá, mucho más allá, de la descripción de una España depauperada, con una enorme masa de la población viviendo en condiciones miserables mientras, a la vez, la «literatura oficial» canta las glorias del Imperio, los fastos de su Emperador y el omnímodo poder de su nobleza. La España de mediados del XVI es, lo sabemos pese a todo, «una sociedad en crisis» (Fernández Álvarez 1989: II, 574). Que Lázaro, en su paseo vital, nos describa esta miseria y que él mismo la viva en sus propias carnes es, pese a todo, solo parte de esa crítica social que, también ahora, parece agazaparse entre chascarrillos populares e ingenuos juicios infantiles, cuando no en afirmaciones tan manidas que parecen un simple relleno textual de un Lázaro agotado en su proteico empeño.

Nuestro pregonero, como siempre, deja lo mejor para el final, tira la piedra y esconde la mano y sólo en la prórroga del hercúleo partido entre lo que quiere decir y lo que verdaderamente dice nos deja entrever, casi sin darle importancia, la piedra de toque. Esta meditada estrategia se nota ya muy bien, como venimos señalando, en el prólogo. Ya Claudio Guillén (1957) nos enseñó que este, por más que aparezca textualmente al principio, es en realidad el octavo tratado de la obrita. A las razones lógicas del oficio de escribir –los prólogos, como sabemos, se suelen escribir una vez

terminada la obra— añadía el crítico otra razón más para convencernos: sin el prólogo la obrita no se entiende o se entiende mal y, a su vez, el prólogo, situado al inicio, resulta cuanto menos tan ambiguo como como inocente en su primera lectura: adquiere mágicamente su verdadero significado sólo cuando se termina de leer la obra y es entonces cuando, paradójicamente, volvemos a releerlo, entendiéndolo ahora cabalmente.

Digo esto porque es precisamente en el prólogo en donde Lázaro lanza la primera piedra que hace gravitar el texto en la órbita de lo social y lo hace justamente al final, en las últimas líneas del prólogo: «porque consideren los que heredaron [...]» (5). Un crítico nada sospechoso de deriva social cual fue Lázaro Carreter manifestaba sin ambages que la anterior cita «enuncia una de las claves del libro, quizá la más importante» (1983: 178). Sí, si no la más importante, una de las dos más fundamentales de la obrita. La otra sería, claro, la que aparece inmediatamente antes de la anterior cita, cuando Lázaro escribe que narra su vida «porque se tenga entera noticia de mi persona» (5). Estas dos, creo, serían las verdaderas claves interpretativas del libro: dar cuenta de un devenir vital —que incluso presentado como caso particular alcanza por su representatividad los caracteres aristotélicos de la «poesía», esto es, universalidad y ejemplaridad, por más que esta última por su contrario— y ensalzar los logros del mismo —que si bien pueden parecer objetivamente ridículos son subjetivamente dignos de ser loados. Evidentemente en el *Lazarillo* estas dos motivaciones aquí telegráficamente apuntadas adquieren una profundidad y una ambigüedad que justifican sobradamente la oceánica bibliografía sobre el libro. Lo que interesa ahora, sin embargo, es notar —y creo que no se ha hecho suficientemente hasta ahora— que estas dos motivaciones no nos las da Lázaro para justificar su narración, como a veces erradamente se apunta, sino para explicarnos por qué la misma empieza por el «principio». Lázaro, en efecto, ha ya justificado su recién estrenado oficio de narrador como un acto de obediencia («Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba [...], 5) y lo que intenta explicar ahora es por qué en dicho narrar se debe comenzar por el principio. Si se observa la sintaxis de la frase es fácil darse cuenta: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga [...]; y también porque consideren [...].» (5).

Evidentemente al astuto Lázaro no se le escapaba que lo que la malévola V. M. le pedía era contar el «caso», esto es, el final, y que poco o nada le importaba el principio. Por eso, porque necesita justificar por qué empieza por el inicio nuestro pícaro inserta, una detrás de otra, dos justificaciones que, aparentemente inconexas, representan una coherencia argumental e ideológica nada desdeñable. En efecto, si paramos mientes nos damos cuenta de que la primera razón que argumenta Lázaro para principiar su obra por el inicio es dar «entera noticia de mi persona» (5), esto es, una motivación biográfica, autobiográfica en este caso, que le lleva a empezar a contar su vida, respetando la retórica del género, desde su nacimiento, desde su inicio. Pero la segunda razón, la de ensalzar a los que por sus medios han llegado a «buen puerto» partiendo de una situación inicial desventajada, es a su vez, como sabremos al final de la obra, justamente el principio y el final de la vida del propio Lázaro, esto es, también su autobiografía. La tautología, claro, no es inocente, porque sirve para resaltar justamente lo que no se repite, que queda, a su vez, mimetizado bajo las ansias biográficas del protagonista: «porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial» (5). Es evidentemente que difícilmente podemos atribuir esta casi denuncia a la paupérrima vida de Lázaro y es igualmente claro que V. M., que tampoco debía ser muy tonto, captaba ya un aguijón que, a libro leído, le debía parecer un arponazo a sus prejuicios sociales: nada se le debía, tampoco –y aquí Lázaro es sublimemente cáustico– oír contar vidas ajenas. Pero además, por esta escondida senda, un Lázaro pre-marxista (Suárez-Galbán Guerra 1979 y Molho 1987) y no muy alejado del pensamiento de ciertos cortesanos (Ruan 2011) y también sospechosamente próximo a la ideología social protestante (Hanrahan 1983) dejaba entrever que la injusticia social no era solo cuestión de llegada, sino también de partida, y que la una y la otra estaban injustificada e injustamente repartidas no solo por la caprichosa diosa Fortuna, sino también por una organización social esclerotizada que adscribía a sus miembros, ya antes del nacimiento, un lugar inamovible dentro de la misma. Para explicar cabalmente esto, Lázaro, como los buenos maestros de escuela, debe dar un ejemplo: su propia vida contada desde su inicio.

Obsérvese, además, que en las últimas líneas del prólogo Lázaro establece la cronología esencial de su relato, estableciendo un inicio, un medio y un final: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no

tomalle por el medio, sino por el principio [...]» (5). El «caso», pues, ha de ser el final, como en efecto lo es, y el inicio, como acabamos de ver, la narración autobiográfica de Lázaro desde su nacimiento. ¿Y el medio? ¿Dónde reside ese «medio» que Lázaro, de nuevo con ajada frase, parece menospreciar? Nada sabemos de ese «medio» que, pues de autobiografía se trata –aunque, por lo dicho, se entenderá que se trata de una autobiografía trunca–, debería ocupar los años centrales de la vida de nuestro pregonero.

Quizás valga la pena buscarlo en el texto. Evidentemente no se puede encontrar en el «Tractado primero», pues allí cuenta Lázaro, entre otras cosas, su nacimiento, sus orígenes familiares y las aventuras con su primer amo, el ciego. Este es lógicamente el principio y, al terminar el mismo, nuestro protagonista debía tener al menos once u doce años, pues ocho tenía, según el mismo nos cuenta, cuando su padre fue mandado a galeras y después su madre le dará un hermanastro al que Lázaro llega a ver andar. Con el ciego está poco menos de un año, por lo que al acabar el «Tractado primero» Lázaro tiene ya entre doce y trece años. Con el clérigo de Maqueda, cuya avaricia se cuenta en el «Tractado segundo», Lázaro no pasa más de dos meses. Algo más, quizás cuatro meses, pasa con el escudero del «Tractado tercero». Con el fraile de la Merced del «Cuarto tratado» apenas pasa ocho días. Aproximadamente cuatro meses con el buldero del «Tractado quinto». Después vendrá «un maestro de pintar panderos» con el que no parece haber pasado mucho tiempo y, por último, un capellán («Tractado sexto») que le emplea como aguador. Con él pasa cuatro años y justamente al final de estos, cuando, si las cuentas no me engañan, Lázaro alcanza los emblemáticos dieciocho años. Es justamente entonces cuando comenta a propósito de su actual oficio que «fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida» (75), y, también y sobre todo, que, vistiéndose de adulto, con capa y espada, se autodefine como «hombre de bien». Es aquí, justamente en este momento, cuando Lazarillo se convierte en Lázaro y, por utilizar su propia terminología, acaba el «principio»⁷.

⁷ Sobre la edad de Lázaro, Gómez Yebra (1988: 16-20), aunque conviene contrastar sus datos con el texto del *Lazarillo*. Por ejemplo, hablando de la permanencia de Lázaro con el hidalgo, el autor señala que «el total no sobrepasa las siete semanas, a lo sumo dos meses, tiempo que pudo ser muy bien el de su permanencia con el hidalgo, pues “hacen cuenta y de los dos meses le alcanzaron lo que él en un año no alcanzara”». Pero el texto de la obra no dice «de los dos meses», sino «de dos en dos meses» (106).

Se me podría objetar que denominar infancia a todo un periodo que incluye lo que hoy dividiríamos en infancia, adolescencia, etc., es erróneo, pero recuérdese que nuestra periodización de la vida es mucho más moderna que el Lazarillo⁸. Añádase, además, que es el propio texto el que, constantemente, nos recuerda el carácter infantil de Lázaro. Así, por ejemplo, al final del «Tractado tercero» las vecinas, para salvarle, dirán que Lázaro es «un niño inocente» (67); en el quinto, por su parte, es el propio Lázaro el que se autodefine como «mochacho» (75) y sólo al inicio del sexto se designará como «buen mozuelo» (75) y recordemos que *Autoridades* define *mozuelo* como «el que es pequeño u de poca edad»⁹.

Después, tras contarnos velozmente su corta estancia con un alguacil y cómo consiguió un «oficio real», se pasa al presente del narrador («En el cual el día de hoy vivo [...]», 77). Por más que Lázaro quiera disimular la costura, se nota que su narración, tan apresurada en los últimos tratados, se compone de dos paños, de dos momentos vitales radicalmente diferentes: su infancia pasada (tratados I a VI, el principio por el que quería comenzar) y su presente actual (tratado VII, el final). No hace falta que sepamos qué edad tiene Lázaro en el «Tractado séptimo» para que nos demos cuenta de que entre ambas partes hay un lapsus de tiempo que Lázaro no nos cuenta. El texto lo denota magníficamente a través de la utilización, al inicio de este tratado VII, de una serie de pretéritos indefinidos («Y con el favor que tuve [...] fueron [...] procuré [...] fue [...]», (77) que inmediatamente se resuelven en dos presentes de indicativo que, además, vienen previamente reforzados: «el día de hoy vivo y resido[...]», 77). En medio de ambas partes, la nada, la ausencia o, si se quiere, ese silencio de Lázaro que magistralmente estudió Guillén (1987). En esto, como en tantas otras cosas, tenía razón Lázaro Carreter cuando señalaba un «hiato constructivo que se abre entre los tres primeros capítulos y los demás» (1983: 131) si bien se entenderá, por lo dicho, que esta fisura quizás convenga situarla no en el tercer tratado, sino en el sexto. Es en este penúltimo tratado, en efecto, cuando Lázaro da un salto temporal que le lleva del pasado al presente, de la narración selectiva de su infancia a la crónica puntual de su presente. El último tratado, claro, es el único de los siete que interesa a Vuestra Merced y es también el único que

⁸ En nada ayuda a dilucidar la cuestión la lectura de Olguín (2007).

⁹ El mismo repertorio define así «infancia»: «Propia y rigurosamente es la primera edad del hombre, mientras no habla, aunque algunos la extienden hasta la juventud». Por eso no comparto las deficiencias que Lázaro Carreter (1983: 82) ve en la construcción de la obra.

Lázaro debería haber escrito para saciar la maligna curiosidad del mismo y cumplir con la obediencia señalada en el prólogo: «Vuestra Merced escribe se le escriba [...]», 5). Pero él, lo sabemos, ha preferido empezar por el principio y, lo sabemos también ahora, eliminar el medio. Es difícil, claro, cuantificar cronológicamente ese periodo de tiempo que Lázaro no nos cuenta –¿meses, años?–, pero en toda autobiografía, por más que ficticia como la de Lázaro, no cuenta tanto el tiempo objetivamente calculado, sino la percepción subjetiva del mismo. Por lo demás, para el presente de Lázaro, para la justificación de su infamia, no contaría tanto el tiempo transcurrido, que no afectaría mínimamente al presente, sino más bien lo que hizo durante ese tiempo. Se podría pensar ingenuamente, entonces, que no nos lo cuenta porque no tiene importancia, pero, conociendo al sujeto, también cabe pensar que más que omitirlo nos lo oculta. Como sea, la perspicacia de Guillén nos ha descubierto que en este período Lázaro, por fuerza, debió no solo alfabetizarse, sino también, por utilizar la denominación del llorado crítico, «literaturizarse». En efecto, en el prólogo –recordemos: tratado VII– Lázaro se nos presenta ya como alguien que no solo sabe leer y escribir, lo que demuestra que además de la «educación corruptora» suministrada pasivamente por sus padrones (Vilanova 1981), ha recibido también una educación letrada, cosa especialmente ajena a los de su clase en el momento histórico que le tocó vivir, por más que los humanistas clamaran a favor de unos ideales pedagógicos (Carrizo Rueda 1997) que, por lo demás, Lázaro trasgrede sistemáticamente. Pero además parece versado en los rudimentos de la retórica y de la estilística, por no hablar de su pedantesca cita de Plinio, todo lo cual resulta francamente sorprendente. Pero más allá de esta formación, podríamos sospechar que Lázaro, durante este periodo que no narra, no hizo nada más que repetir, con las variantes necesarias, lo que nos ha contado en los seis tratados precedentes («todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados», 77), pero, si acaso, con una leve pero transcendental novedad: ya no aprendió nada, sin duda, claro, porque lo había aprendido en los seis primeros tratados le bastaba y sobraba para justificar su yo actual, su infamante existencia presente y, confiando quizás demasiado en la inteligencia de Vuestra Merced, explicarle por qué la aceptaba. Inicio y fin. Sin medio. Se entiende, pues, la unanimidad de la crítica al declarar que en la obrita el centro –¿el

medio?– es Lázaro y no Lazarillo¹⁰ y eso incluso aunque en la portada se lea que el protagonista es Lazarillo, no Lázaro.

Si se acepta lo anterior, no resultará forzado admitir también que el último tratado, el VII, empieza en realidad con el episodio del toro. Con su brutal cabezazo Lázaro no solo despierta a la edad adulta –a una cierta visión de la edad adulta, claro– sino que también, precisamente porque es la primera lección de su «educación corruptora», roba a Lázaro la posibilidad de una verdadera enseñanza, de una pedagogía infantil basada en la ingenuidad, la confianza y la apertura mental. Quizás Lázaro, pese a la rémora de su origen familiar, habría llegado a un verdadero «buen puerto» si hubiera tenido esa oportunidad que el ciego, brutalmente, le roba. Es verdad, claro está, que sus enseñanzas, justamente por moverse Lázaro en una sociedad en crisis –no solo económica (Jojima 2001)– le serán de enorme utilidad en el futuro, pues las enseñanzas del ciego son, a la postre, el correlato perfecto del tipo de valores que parecen imperar en la sociedad en la que Lázaro se mueve.

En este sentido, el Lázaro niño despierta, es cierto, pero solo intelectualmente a la vida de los adultos. Es un niño con el manual de instrucciones de un adulto y, en paradójica reciprocidad, llegará a ser un adulto con el manual de instrucciones de un niño. Por eso Lázaro, evidentemente, no madurará jamás, porque lleva a costas su infancia como experiencia y como ancla. Quizás Lázaro, más que corrupto o consentidor de corrupción –la de su mujer–, sea un inmaduro que no llega a entender bien cuál es el problema, el «caso», justamente porque lo enfoca desde la experiencia más traumatizante de su niñez: el hambre. Por eso llegado ya a su aparente madurez su mayor problema será la comida –su obsesión infantil más allá de una necesidad biológica– y mientras se la garanticen, todo será aceptable. Al fin y al cabo, las cuestiones de sexo, de cuernos son «cosas de mayores» o, si se quiere, aspectos muy secundarios para una mente tan obsesivamente monotemática como la de Lázaro. Solo una vez nuestro protagonista se muestra verdaderamente adulto: en el prólogo. Es en ese texto preliminar y supuestamente accesorio donde Lázaro acepta el mundo de los adultos, sus reglas y sus hipocresías, e intenta combatirlas justamente desde la mentira y el engaño, desde esa ironía pertinaz que empreña todo el prólogo. La dosis

¹⁰ Baste citar como ejemplos Guillén: «Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra» (1957: 271), del Monte quien expresa sin ambages que en la narración «Lázaro –y no Lazarillo es su centro» (1971: 52) o, definitivamente, Rico: «La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagoniza el caso» (1973: 36).

es tan fuerte, el efecto tan demolidor por más que de retardados efectos entendemos solo cabalmente su significado al final del libro— que el tono irónico y burlesco perdura durante toda la lectura del libro.

Esa incompleta madurez de Lázaro se corresponde, por lo demás, con el elenco de padrones con los que el narrador articula el texto: todos sufren algún tipo de carencia, ya sea física (el ciego), ya ética (casi todos) (Sabat de Rivers 1980), ya de honra (el escudero) o, claro, alimenticia. Añádase que en la narración de sus andanzas con sus amos casi siempre se le acompaña del comentario sobre la carestía de ese año, bien por sequías, epidemias, etc., siendo así que, en realidad, casi todos los años —o padrones— que Lázaro nos relata hasta el tratado VII han sido malos. En este sentido, a veces se olvida que la pobreza del Lázaro-niño no es más que una entre las muchas pobrezas que pueblan su relato (Waley 1988). Lázaro es sólo uno más entre una legión de carentes y lo único que le individualiza como individuo no son tanto sus capacidades picarescas, sino su capacidad narradora.

El único que parece a salvo de los inconvenientes del vivir en ese momento histórico parece ser su último amo, el Arcipreste de San Salvador. ¿Puede ser una casualidad que a la infancia de Lázaro se corresponda con una secuencia de padrones hambrientos, deshonestos, hipócritas y que su llegada a la supuesta madurez esté representada por ese miembro del clero, tampoco él un santo, pero que vive seguro y feliz en su bienestar material, protegido por las apariencias sociales que le permiten transgredir casi todos los votos sagrados, uno de ellos, quizás el más importante, precisamente con la mujer de Lázaro? ¿Y si el «buen puerto» al que alude orgullosamente Lázaro no fuera tanto el oficio real —y miserable— que ahora tiene, sino el modelo de vida que le ofrece el clérigo y las ventajas que él extrae del mismo? Pues bien, quizás la crisis, crisis existencial a la par que social y económica, que el relato de Lázaro intenta describir resida justamente ahí, en ese silencio, en ese lapsus de tiempo sobre el que nuestro pícaro nada dice y que, quizás, sean parte de las respuestas a las anteriores dos preguntas.

Bibliografía

Alfaro, Gustavo A., *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, RAE, 2011.

- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M., *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1984, 3 vols.
- Carrizo Rueda, Sofía M., «Tres inflexiones en el discurso áureo sobre el niño», *Criticón*, 69 (1997), p. 51-56.
- Cruz, Anne J., «Una lectura reformista de la picaresca: el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*», *Ínsula*, 778 (2011), p. 23-27.
- Defant, Alba, «El *Lazarillo de Tormes*: Tema y estructura técnica del hambre», *Humanitas*, 12 (1964), p. 107-123.
- Del Monte, Alberto, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989², 2 vols.
- Gómez Yebra, Antonio A., *El niño-pícaro literario de los Siglos de Oro*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Guillén, Claudio, «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, 25 (1957), p. 264-269.
- Guillén, Claudio, «Los silencios de Lázaro de Tormes», *Ínsula*, 490 (1987), p. 21.
- Hanrahan, Thomas, «*Lazarillo de Tormes*: Erasmian Satire or Protestant Reform?», *Hispania*, 66 (1983), p. 333-339.
- Jojima, Paula, «La pobreza en *El Lazarillo de Tormes* como metonimia de una crisis de valores», en José Martínez Millán (ed.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 2001, vol. 3, p. 311-340.
- Lázaro Carreter, Fernando, «*Lazarillo de Tormes* en la picaresca», Barcelona, Ariel, 1983.
- Meyer-Minnemann, Klaus & Schlickers, Sabine, «¿Es el *Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? Genericidad y evolución del género en las versiones, continuaciones y transformaciones de *La vida de Lazarillo de Tormes* desde las ediciones de 1554 hasta la refundición de 1620 por Juan de Luna», en Klaus Meyer-Minnemann & Sabine Schlickers (ed.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 41-75.
- Molho, Maurice, «El *Lazarillo de Tormes* o la revolución del trabajo», *Ínsula*, 490 (1987), p. 21-22.
- Navarro Durán, Rosa, «Anatomía sociopolítica del *Lazarillo de Tormes*», *Noticiario de ideas*, 16 (2003), p. 32-42.
- Olgúin, Jorge Pablo, «Aproximación a las nociones de infancia y juventud a través de una obra literaria del Siglo de Oro español: *Lazarillo de Tormes*», *Taller de Letras*, 41 (2007), p. 161-173.
- Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura española. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1975.
- Rodríguez, Juan Carlos, *La literatura del pobre*, Granada, Editorial Comares, 1994.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

- Ruan, Felipe E., *Pícaro and Cortesano: Identity and the Forms of Capital in Early Modern Spanish Picaresque Fiction and Courtesy Literature*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011.
- Sabat de Rivers, Giorgina, «La moral que Lázaro nos propone», *Modern Language Notes*, 95 (1980), p. 233-251.
- Suárez-Galbán Guerra, Eugenio, «Caracterización literaria e ideológica social en *El Lazarillo de Tormes*», en Manuel Criado de Val (ed.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura*, Madrid, FUE, 1979, p. 469-477.
- Vilanova, Antonio, «Lázaro de Tormes como ejemplo de una educación corruptora», *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca, Universidad, 1981, p. 65-118.
- Vilanova, Antonio, «El tema del hambre en el *Lazarillo* y el falso convite de Apuleyo», *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 126-179.
- Villamía, Luis, «Sobre la historiografía del género picaresco: pliegues modernos de la literatura del pobre», *Hipertexto*, 13 (2011), p. 42-58.
- Waley, Pamela, «Lazarillo's Cast of Thousands, or the Ethics of Poverty», *The Modern Language Review*, 83 (1988), p. 591-601.

El cambio de siglo en *Celestina*: criados y prostitutas enfrentados a la crisis socio-política de finales del siglo XV

Amaranta Saguar
Universität Trier

Si algo caracteriza las afirmaciones de José Antonio Maravall sobre la influencia de los cambios socio-políticos que marcaron el paso de la Edad Media a la Edad Moderna en *Celestina*, ese algo es su insistencia en que «[...] los criados de *La Celestina* no son pícaros, porque en la sociedad más libre, menos esclerótica, de fines del XV y comienzos del XVI, hay todavía lugar para la protesta, aunque sea dentro de un alcance reducido» (Maravall 1972: 103-104). Sin embargo, estaríamos ciegos si no viéramos que algunos de los comportamientos de sus personajes, en concreto de los criados y las prostitutas, guardan una gran afinidad con la picaresca, por lo que en este breve trabajo analizaremos aquellos rasgos que acercan a Elicia, Sempronio, Pármeno y Areúsa a la mentalidad del pícaro desde el punto de vista de su vida laboral.

1. Las prostitutas

La trayectoria profesional más sugerente, pero también discutida, probablemente sea la de Areúsa. Siguiendo en esto a Morros Mestres (2010), creemos posible que, a la luz de su visceral odio al oficio de criada (212-213)¹, Areúsa hubiera servido en alguna casa antes de alcanzar edad para, parafraseándola, tener uso de razón y establecerse por libre (212), y quién sabe si en la propia casa de Melibea (Morros Mestres 2010: 371-373). En esto se diferencia de Elicia, quien aparece continuamente como «criada» de Celestina², es decir, «criada» en el sentido estricto del término, luego empleada y educada por la alcahueta desde edad temprana³, a lo que tal vez haya que responsabilizar de los distintos modelos de negocio practicados por las dos

¹ Los números entre paréntesis remiten a las páginas correspondientes en la edición de *Celestina* de Lobera *et al.* (Rojas y antiguo autor 2011), de la que proceden todas las citas.

² «[...] aquella es Elicia, criada de Celestina y amiga de Sempronio, una muy bonita moza, aunque queda agora perdida la pecadora porque tenía a Celestina por madre y a Sempronio por el principal de sus amigos» (283).

³ Para el concepto estricto de «criado», véase Carlé (1987).

prostitutas.

En los años posteriores a su independencia, Areúsa debió de, si no dedicarse profesionalmente a la prostitución, sí tener una notable cohorte de amantes⁴. De aquella época de promiscuidad juvenil posiblemente deriven su relación con Centurio quien, aunque tal vez fuera entonces su rufián, cuando tiene lugar la acción de *Celestina* ya no parece serlo⁵. Sin embargo, resulta evidente que Areúsa ha cambiado de actitud y de modo de vida desde aquellos tiempos pues, en el auto séptimo, la hallamos amancebada con un único hombre (Morros Mestres 2010: 360-366); un militar que, parafraseándola de nuevo, le da todo lo que necesita, la honra y la trata como si fuera su esposa (388), a lo que corresponde rindiéndole cuentas (178) y siéndole fiel (176).

Esta situación ha de ser reciente, a juzgar por la reacción de Celestina ante la mojigatería de la muchacha. Desde «pues tan santa te me haces» (176) y «No te hagas boba» (176), hasta los exabruptos «¿Cómo, y desas eres? ¿Desa manera te tratas?» (178) y «¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retrainimiento?» (182), la alcahueta muestra no dejarse engañar por la fingida modestia de la joven. Con su habitual perspicacia, Celestina reconoce de inmediato la motivación utilitarista de este cambio de actitud y recrimina a Areúsa que «me amenguas en mi oficio por alzar a ti en el tuyo» (182), identificando sus remilgos con un modo diferente de ejercer la prostitución pero que, como le recuerda con el dicho «Pues de cosario a cosario no se pierden sino los barriles» (182), no deja por ello de serlo. Así pues, queda de manifiesto que la joven ha optado por un modelo de negocio disfrazado de relación amorosa exclusiva a largo plazo, donde el beneficio económico proviene no de la cantidad, sino de la calidad de los

⁴ En «Pues avísote de tanto que fui errada como tú y tuve amigos» (182), Celestina le recuerda su condición de «mujer errada», término que podía igualmente designar a una prostituta encubierta profesional, una prostituta encubierta ocasional o, sencillamente, a una mujer que no conservaba su virginidad (García Herrero 1996: 96-97). Sin embargo, dada la pluralidad de «amigos» que menciona Celestina, y su descripción más tarde como «enamorada, medio ramera» (283), parece evidente que Areúsa se encuentra en alguna de las primeras dos categorías.

⁵ Nos convencen los argumentos de Morros Mestres (2010: 374-376), en particular los referidos a cómo un rufián permitiría que Areúsa rechazara clientes, especialmente con excusas como malestar físico o guardar fidelidad a un único amante, y lo difícil que sería que el amante-soldado de ésta no se enterase de la existencia de Centurio. A esto podríamos añadir que la categoría de las treinta mujeres que el fanfarrón tiene en la putería (186) parece muy inferior a la de Areúsa, en tanto «putería» podría estar utilizado aquí como sinónimo de «burdel», y no en su sentido de «ejercicio de la prostitución», de acuerdo con la enumeración de características negativas de Centurio en que se inserta, que invita a verlo antes rodeado de «putas baratas» que de «medio ramera» como Areúsa (283); por no hablar de la distancia con que ésta se refiere a aquéllas.

clientes, y de la capacidad de la mujer de distinguirse de «aquellas que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero» (182) a través de un comportamiento recatado y virtualmente honesto. Es decir, Areúsa subordina la captación de clientes a la conservación de los que ya tiene⁶, a los que ofrece un producto caro, a juzgar por el comentario de Sosia «no se tiene por poco dichoso quien la alcanza a tener por amiga sin grande escote» (283), pero de calidad y durabilidad superior a lo que Celestina puede darles. Por consiguiente, sus clientes se parecen poco a los que pasean la calle de Elicia, le dedican serenatas y se pelean por ella (299), que su propia prima describe como «galanes» (300): no en vano, «galán» denota «elegancia» antes que «pretensión amorosa» (NTLLE) y en todos los casos de uso en *Celestina* está en relación con un componente de clase social superior⁷.

En cambio, su prima Elicia se decanta antes por la cantidad que por la calidad, «que uno en la cama y otro en la puerta, y otro que suspira por ella en su casa se precia de tener» (178-179), y probablemente escoja sus clientes, tal como hacían las antiguas pupilas de Celestina antes que ella, en función del beneficio económico inmediato que puedan reportarle a la vieja (215). Se trata, pues, del mismo modelo de negocio aplicado por Celestina en sus tiempos mozos⁸, basado antes en la multiplicación que en la fidelización de los clientes, al que Elicia incorpora la fantasía de exclusividad:

Y con todos cumple, y a todos muestra buena cara, y todos piensan que son muy queridos. Y cada uno piensa que no ha otro y que él solo es el privado, y él solo es el que le da lo que ha menester. (179)

Desde esta perspectiva, Elicia busca distanciarse tanto como Areúsa de las prostitutas públicas y ofrece un servicio de mayor categoría que el ofertado en el burdel

⁶ Es cierto que en el auto decimoséptimo Elicia afirma que Areúsa «jamás está desacompañada de galanes, como buena taberna de borrachos» (300). Sin embargo, puesto que desde su noche con Pármeno ha pasado algo más de un mes –Sosia dirá que «en un mes, no hemos ido ocho veces» (304)– y en todo ese tiempo su amante-soldado no parece haber regresado de su misión con su capitán, sólo puede ser natural que Areúsa reestructure sus fuentes de ingresos.

⁷ Por ejemplo, cuando Celestina advierte a Pármeno que el «ordinario galardón destes galanes, es tal, que lo que en diez años sacarás, atarás en la manga» (166) se refiere a los iguales de Calisto. Del mismo modo, cuando Melibea acusa a Calisto de hablarle «haciendo mucho del galán» (128) parece recriminarle su pose de amante cortés, que era la cultivada por la clase superior. Finalmente, cuando Sempronio revela que «aunque todo te faltase lo que en un enamorado se requiere, te vendería por el más acabado galán del mundo» (235) también parece hacerse referencia a ese mismo prototipo de amante cortés de clase alta. Y, por supuesto, no olvidemos que se ha querido ver en «No sé qué se ha visto Calisto por que deja de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase» (207) una insinuación de Areúsa ve en Calisto un potencial amante.

⁸ «Nunca uno me agradó; nunca en uno puse toda mi afición. Más pueden dos, y más cuatro, y más dan y más tienen, y más hay en que escoger» (179).

municipal, donde resultaba imposible cultivar la fantasía de la relación amorosa y la exclusividad sexual (Lacarra 1992: 272-273). Sin embargo, su orientación hacia la captación de clientes concede un lugar central a la publicidad que, por la naturaleza particular de su negocio, viene representada por la mala fama de Celestina. Sólo así se entiende que, al rechazar la oferta de Areúsa de compartir casa, Elicia enfatice la importancia del recuerdo de la alcahueta para el futuro de su negocio:

La causa no es necesario decir, pues hablo con quien me entiende, que allí, hermana, soy conocida, allí estoy aperrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya. (292)

En consecuencia, mientras que la clave del éxito de Areúsa está en la discreción, de donde proviene su temor a las habladurías de las vecinas⁹, la de Elicia está, lo mismo que la de Celestina, en su renombre —de la vieja y el suyo propio¹⁰. De ahí también su preocupación por la falta de escándalo en su calle, que seguramente contribuyera a dar a conocer sus servicios y ubicación¹¹.

No obstante estas diferencias, lo que une a ambas mujeres, es decir, su voluntad de diferenciación de las prostitutas públicas, es lo que distingue a Elicia y Areúsa de las prostitutas de la generación de Celestina, que sin ningún reparo «fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (67), y las «nueve mozas» que trabajaban para ésta veinte años atrás (214). La naturalidad con que la alcahueta parece haber asumido su condición de «puta vieja», haciendo de lo denigrante del título su tarjeta de presentación¹², y llevado a cabo sus negocios en aquel entonces, a juzgar por su descripción de los buenos tiempos en el noveno auto (215-216), contrastan con el temor a ser descubierta y castigada al principio del auto cuarto (111-113), poniendo de relieve que los tiempos en que tiene lugar la acción de *Celestina* ya no son favorables a las de su profesión. Esto concuerda con el

⁹ «Tengo vecinas envidiosas; luego lo dirán» (178). Sobre las implicaciones particulares del comentario en el caso de una prostituta encubierta, véanse Lacarra (1992), Deyermond (2008) y Hook (1999).

¹⁰ «En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero» (99) y «[...] aquella con quien yo me honraba entre mis iguales, aquella por quien yo era conocida en toda la ciudad y arrabales» (288).

¹¹ «Mal me va con este luto; poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle; ya no veo las músicas de la alborada, ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche por mi causa, y lo que peor siento, que ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta» (299). Nótese que Elicia enumera precisamente aquellas alteraciones del orden público relacionadas con la prostitución que se esgrimían como argumento para institucionalizar el comercio carnal (García Herrero 1996: 87).

¹² «No lo creas, que así se glorifica en le oír, como tú cuando dicen: “Diestro caballero es Calisto”. Y demás desto, es nombrada y por tal título conocida» (53).

endurecimiento de la legislación destinada a erradicar la prostitución no institucionalizada durante el reinado de los Reyes Católicos¹³, de manera que el distanciamiento de Elicia y Areúsa de las prostitutas públicas parece responder a una triple razón: en primer lugar, revalorizar su oficio y ofrecer un producto de mayor calidad que satisfaga la demanda de quienes huyen de la masificación del burdel público; en segundo lugar, protegerse en alguna medida de posibles acusaciones de prostitución clandestina, al disfrazar sus negocios como relaciones sentimentales y no permitir a sus clientes saber de la existencia de otros, y, finalmente, mantener un estatus social superior al de las trabajadoras de la mancebía.

Aunque a nivel literario será el modelo de negocio compartido por Celestina y Elicia el que se imponga en las continuaciones celestinescas¹⁴, éste se adaptaba muy mal a las circunstancias reales de la prostitución a finales del siglo XV y principios del XVI, bajo las que la publicidad más perjudica que favorece a la prostituta ilegal. Desde esta perspectiva se entiende a la perfección que Elicia quiera «en todo seguir su consejo de Areúsa, que sabe más del mundo que yo, y verla muchas veces y traer materia cómo viva» (299) pues, al contrario que su maestra, ha entendido que su estrategia comercial está obsoleta y, lejos de ser una «bobada», como Celestina creía, es verdaderamente «otra arte» (306). Así pues, Elicia y Areúsa son representativas de la crisis que sufre el negocio de la prostitución a principios de la Edad Moderna a raíz de la intensificación de la intervención institucional, que se salda no con la desaparición de la prostitución ilegal, sino con el avivamiento de la picardía de las ramerías para no ser descubiertas.

2. Los criados

En *Celestina* también tenemos noticia de la trayectoria profesional de los criados Pármemo y Sempronio, quienes han servido a otros amos antes que a Calisto. Así pues, Sempronio dice haber trabajado para el cura de San Miguel, el mesonero de la plaza y Mollejas el hortelano (250), y Pármemo ha sido, cuando menos, criado de Celestina por unos meses (54) y siervo de los frailes de Guadalupe por nueve años

¹³ «La quiétude dura une quarantaine d'années; autant que la prospérité. Dès 1480/1500 certains facteurs d'équilibre disparaissent; lentement les sensibilités collectives se modifient, le système ancien se désagrège, les coups des réformateurs l'acheveront» (Rossiaud 1986: 180). Véanse también Menjot (1995), García Herrero (1996) y Lacarra (2002). Para la relación de *Celestina* con la evolución de la prostitución en el siglo XV, no deje de consultarse Lacarra (1992; 1993) e Iglesias (2011).

¹⁴ No en vano, las propias Celestina y Elicia protagonizarán, respectivamente, la *Segunda* y la *Tercera Celestina*.

(249), aunque tanto él como Celestina sugieren que éstos no han sido sus únicos empleos anteriores¹⁵. De Pármeno sabemos, además, que ha ejercido parte de su servidumbre fuera de la ciudad (164) y que abandonó el servicio de Celestina abruptamente (71).

Más allá de como reflejo de una realidad social¹⁶, esta movilidad de los criados en *Celestina* importa en tanto Pármeno y Sempronio, pero sobre todo Sempronio, tienen conciencia de ella. Así, «Al primer desconcierto que vea en este negocio no como más su pan; más vale perder lo servido, que la vida por cobrallo» (96) pone de manifiesto que el abandono del amo y la rescisión del contrato de trabajo son una posibilidad que los criados –celestinescos o no– siempre tienen presente, por lo que resulta evidente que no entienden la relación con su amo como el compromiso personal y moral descrito por Pármeno cuando explica: «Amo a Calisto porque le debo fidelidad, por crianza, por beneficios, por ser dél honrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, cuanto lo contrario aparta» (69). Es más, es en esta conciencia de la naturaleza contractual del servicio en lo que se apoyan las afirmaciones de Maravall (1972: 79-97) y Weber (1997) sobre la crisis de la servidumbre en el paso del siglo XV al siglo XVI, sin embargo, ambos estudiosos se olvidan de destacar que es precisamente en esta percepción del amo como algo sustituible y del servicio como algo interrumpible donde reside casi el único poder de acción del criado.

En un sistema que beneficia a los empleadores, con salarios que sólo se cobran al finalizar el tiempo de servicio y amos que incumplen lo acordado o maltratan a sus criados con la esperanza de que les abandonen antes¹⁷, tal como describe Areúsa en su famosa diatriba contra la servidumbre en el auto noveno (212-213), los criados disponían de pocos medios para resarcirse de los abusos de sus

¹⁵ Tanto «has por tantas partes vagado y peregrinado» (72) como «he andado por casas ajenas harto tiempo» (249) sugiere que Pármeno ha trabajado para más amos de los que menciona.

¹⁶ «Por la naturaleza de los trabajos y la duración de los conciertos, fue frecuente que los jóvenes trabajasen en varias casas a lo largo de su ciclo de servicio. Al finalizar el año de la iguala, criado y amo podían renovar la si estaban satisfechos el uno con el otro, lo mismo que las criadas. Sin embargo fue más habitual el cambio de casa y amo, por motivos diversos: el trato dispensado por los señores; la perspectiva de conseguir un concierto mejor; no poder o no querer desempeñar las labores encomendadas; e incluso el deseo de conocer villas y oficios diferentes» (García Bourrellier 2012: 1099).

¹⁷ Para esto y para lo que sigue, véanse García Bourrellier (2012) y Palencia Herrejón (2001).

señores¹⁸. Uno de ellos sería el chantaje que, aunque no llega a ponerse en práctica en *Celestina*, sí está latente, a juzgar por la facilidad con que Sempronio amenaza a la alcahueta con descubrir quién es (258) y el presagio de Pármeno de que «a quien dices tu secreto das tu libertad» (88). Mucho más inmediatos serían la haraganería, como vemos al principio del primer auto, cuando Sempronio no está en su puesto (28), y el hurto, que Pármeno y Sempronio cometen para surtir la mesa de Celestina (194-195). Por último, los criados siempre podían abandonar a su amo, ya fuera puntualmente, como cuando Pármeno y Sempronio huyen en el auto doce (249), ya para siempre, como la salida de Pármeno de casa de Celestina.

Si bien por lo general se han atribuido los desplantes de Pármeno y Sempronio a su amo al espíritu individualista de los personajes de *Celestina*, el detalle de que todos estos comportamientos aparezcan registrados en la documentación de la época invita a analizarlos no sólo desde de las perspectivas psicológica y de la caracterización literaria, sino también desde el punto de vista histórico-social. Así pues, los dos criados se nos presentan como representantes del apicaramiento del servicio en el paso al siglo XVI, con sus coqueteos con el mundo del hampa, representado por Celestina; la delincuencia menor, encarnada por sus robos, e incluso mayor, si pensamos en el asesinato de la alcahueta (254-261), y la itinerancia, entendida como adoptar el error sirviendo de casa en casa como estrategia vital, que no es sino la única forma de resistencia posible de los subordinados frente a un sistema que favorece a los señores y el *statu quo*.

3. Conclusión

Como queda dicho hasta aquí, tanto los criados como las prostitutas de *Celestina* reaccionan con estrategias picarescas ante la intromisión del sistema en sus vidas, ya sea en forma de legislación, ya de prerrogativas en su contra. Aquélla es característica del espíritu intervencionista con que surge el Estado moderno a finales del siglo XV, sin embargo, con el creciente control institucional también prospera el único ámbito fuera de su radio de acción, y al que criados y prostitutas se acogen: la marginalidad. Desde ésta, unos y otros ponen en jaque a la sociedad de su tiempo, cuestionando con ello la efectividad del nuevo régimen político-social, en lo que debe entenderse

¹⁸ No nos pasa desapercibido que los criados disponían de la vía legal para enfrentarse a sus señores, sin embargo, ignoramos deliberadamente este aspecto por su intrascendencia en *Celestina*.

como reacción ante la regularización de sus respectivos oficios en términos que, lejos de beneficiarlos a ellos, sólo benefician a los consumidores, es decir, a sus superiores. En consecuencia, insatisfechos con el papel que se les ha asignado en el nuevo siglo y sin casi margen de acción para cambiarlo, los criados y las prostitutas de *Celestina* denuncian el control y el inmovilismo de la nueva sociedad transformándose en ese elemento de peligrosidad social que el Estado moderno siente como amenaza interna, abonando así el terreno para Lazarillos, Guzmanes y Buscones.

Bibliografía

Carlé, María del Carmen, «La sociedad castellana en el siglo XV: los criados», *Cuadernos de Historia de España*, 69 (1987), p. 109-122.

Deyermond, Alan D., «Las sociedades femeninas en *La Celestina*», *Medievalia*, 40 (2008), p. 60-73.

García Bourrellier, C. Rocío, «Criados y familia en la España Moderna: aproximación desde Navarra (ss. XVI-XVII)», en Alfredo Martín García y María José Pérez Álvarez (ed.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, p. 1089-1099.

García Herrero, María del Carmen, «El mundo de la prostitución en las ciudades bajomedievales», *Cuadernos del CEMYR*, 4 (1996), p. 67-100.

Hook, David, «Areúsa and the Neighbours», *Celestinesca*, 23 (1999), p. 17-20.

Iglesias, Yolanda, «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista*, 19 (2011), p. 193-208.

Lacarra, Eukene, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán-Llavador & Josep Lluís Sirera Turo (ed.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del coloquio internacional*, Valencia, Universitat de València, 1992, p. 267-278.

Lacarra, Eukene, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en Joseph Thomas Snow & Ivy A. Corfis (ed.), *Fernando de Rojas and «Celestina». Approaching the Fifth Centenary*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, p. 33-78.

Lacarra, Eukene, «Legal and Clandestine Prostitution in Medieval Spain», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70 (2002), p. 265-285.

Maravall, José Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1972.

Menjot, Denis, «Prostitutas y rufianes en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media», *Temas Medievales*, 4 (1995), p. 189-204.

Morros Mestres, Bienvenido, «Areúsa en la *Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1 (2010), p. 355-385.

NTLLE, «Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (RAE)». Accesible en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

Palencia Herrejón, Juan Ramón, «Criados y prostitutas en Toledo en torno a 1500», en Felipe B. Pedraza Jiménez; Gemma Gómez Rubio; Rafael González Cañal (ed.), *La Celestina, V centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 551-558.

Rojas, Fernando de, y antiguo autor, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, RAE, 2011.

Rossiaud, Jacques, «Les métamorphoses de la prostitution au XV^{ème} siècle», en *La condición de la mujer en la edad media : actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 155-186.

Weber, Alison P., «*Celestina* and the Discourses of Servitude», en David Tatcher Gies (ed.), *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, Charlottesville, Rockwood Press, 1997, p. 127-144.

El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale, Vercelli

Un Lope de Vega joven y apasionado, pero pobre y sin ninguna patente de hidalguía, después de unos años de relaciones tempestuosas, pierde los favores de la bella hija de Jerónimo Velázquez en pro del rico y noble Francisco Perrenot de Granvela¹. La mujer del llamado tema de *La Dorotea*, en que el Fénix reelabora constantemente sus amores impetuosos y desgraciados con Elena Osorio, se connota por ser pedigüeña e interesada, contrastando en la escritura lopesca con otros modelos femeninos que, por el contrario, son víctimas del abandono masculino u optan por un galán virtuoso pero falto de recursos económicos. De hecho, el modelo literario que se contrapone netamente al de Dorotea es el de la Angélica ariostesca, la princesa del Catay que desprecia a los famosos Pares de Francia prefiriéndoles al humilde Medoro. El Fénix lo elabora de manera específica y en clave autobiográfica en el largo poema épico-narrativo *La hermosura de Angélica* y en la comedia *Angélica en el Catay*². En todo caso, tratándose de un motivo nuclear de su fábula sentimental literaturizada, no deja de aparecer en mayor o menor medida en un amplio repertorio teatral.

La Jacinta de la comedia primeriza *Belardo, el furioso* (1586-1595)³, identificada por la crítica como una de las pre-*Doroteas* más tempranas⁴, en el remate de los versos acaba reuniéndose con el pastor protagonista, tras una serie de desavenencias

¹ Véase Fernández (1986-1987: 109): «Lope supo por propia experiencia de la relevancia del dinero en las relaciones sociales: por su pobreza se vio privado de Elena Osorio [...] experimentando así la derrota del amor ante el interés».

² Véase Trambaioli (2012: 107-108): «[Angélica] rechazando a los Pares de Francia para juntarse con un pobre soldado, muestra ser antitética con respecto a Dorotea, representando para el Lope-Belardo una suerte de necesario contrapunto literario. [...] su actitud basada en la autenticidad del sentimiento amoroso, que induce a pasar por alto las jerarquías sociales, remite a nivel metateatral a una preocupación muy personal del propio autor quien, sobre todo en la primera etapa de su carrera artística, se empeña en exaltar figuras que contradicen la idea de la honra y de la rigidez estamental de la aristocracia coetánea; pensemos tan sólo en su elaboración del personaje de Bernardo del Carpio, hijo natural de una infanta y de un noble, con finalidades de autopromoción».

³ Para la datación de todas las comedias estudiadas remito a Morley & Bruerton (1968).

⁴ El primero en dar cuenta de ello es Menéndez Pelayo (1949: 133): «es una obra autobiográfica; y la acción de la primera jornada, aunque con leves variantes y nombres diversos, concuerda con la de la *Dorotea*, y viene a confirmar el carácter rigurosamente histórico de esta célebre novela dramática, y la identidad de su protagonista, don Fernando, con Lope, que aquí se presenta en escena con su bien conocido seudónimo pastoril de Belardo [...]»; véase también Morby (1950: 114-115) y Trueblood (1974: 115-140).

vinculadas a la contraposición entre pobreza y riqueza. En la jornada I la joven, que anteriormente amaba la vida acomodada, rechaza al rico Leridano para corresponder al amor de Belardo quien, como sabemos, en clave metateatral es la máscara lopesca por antonomasia, y el mayoral despechado no puede resignarse a que:

[...] un pastor, que me enfado de nombralle,
con unas antiparas mal vestidas,
ha conquistado, pobre, roto y solo,
lo que no osaran Endimión ni Apolo (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 64).

Belardo, en efecto, es un poeta cuya única dote son sus «versos y papeles», y estos, según asienta con cinismo Pinardo, tío de la moza, «no es moneda que corre» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 68). Su deudo le echa en cara a Jacinta que toda su familia se está hundiendo en la miseria por culpa de sus amores con el «rapaz villano» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 69), instándola a aceptar el galanteo del rico Nemoroso. La bella pastora se deja convencer y, como queda dicho, hasta el final mantiene una relación turbulenta con su apasionado y pobre enamorado. Adviértase que este se connota por ser un amador fiel, mientras que el rival se caracteriza por ser ruín, vil y avaro (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 87), simbolizando respectivamente el amor verdadero y el amor interesado. No es azaroso si en el texto dramático la pobreza y la riqueza resultan inversamente proporcionales al ingenio y a su carencia. En una secuencia dramática de la jornada intermedia, Belardo enloquecido se dirige con vehemencia a Siralbo, quien finge ser Nemoroso, gritando: «Qué, ¿eres tú aquel venturoso / rico de hacienda no más; / que de ingenio pobre estás?» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 91).

Así, pues, en la construcción de su propio mito lírico, el joven Lope se empeña en subrayar que el valor de un hombre no estriba en su posición social o en sus riquezas, sino en su virtud y en sus capacidades personales, y con evidencia lo hace *pro domo sua*. Él sabe perfectamente que, al tener que ganarse la vida usando su escritura teatral como medio de subsistencia⁵, queda marginalizado de la capa social

⁵ Véase Díez Borque (1978: 110): «Puede decirse que Lope tuvo una condición semifeudal, por una parte, y semiburguesa, por otra, en cuanto que parte de sus ingresos provenían de los mecenas y parte –la más importante– del precio que pagaban sus *autores* por sus comedias»; «El drama de Lope fue la colisión entre sus ideales aristocráticos y literarios con la necesidad de convertirse en obrero de la literatura para poder vivir su vida “marginal”» (116); Profeti (2011: 345): «La excepcionalidad del fenómeno “Lope de Vega” estriba en que él constituye uno de los primeros ejemplos de escritor que

dominante. Pero, a la vez, orgulloso de su ingenio artístico, en su escritura lo contraponen a la riqueza material para ennoblecer su figura literaturizada. Belardo como *alter ego* del poeta en tanto que enamorado infeliz se convierte, por ende, en un personaje patético mediante el cual el Fénix, en clave metateatral, intenta ganarse la benevolencia de los aristócratas que va frecuentando a lo largo de su carrera literaria, sobre todo de las damas de los círculos nobiliarios y de la Corte que podrían interceder en su favor⁶. En el caso concreto de *Belardo, el furioso* no se puede descartar que la pieza se compusiera durante la estancia del poeta en Alba de Tormes al servicio del Duque. De todos modos, la alusión a la escasez de recursos económicos del personaje sirve para recordar a los próceres potenciales que el autor de carne y hueso necesita alguna renta de la que no puede disponer al no ser noble de nacimiento. Dicha petición irá cobrando vigencia a medida de que su desordenada vida sentimental lo obligará a hacer frente a gastos familiares cada vez más relevantes, para los cuales la venta de comedias no podrá dar abasto. En definitiva, el motivo de la riqueza material a través del tema de *La Dorotea* y del núcleo argumental de las comedias acaba vinculándose a las ambiciones y necesidades personales del Fénix⁷. Considerar, como hace Heiple, que Lope lo elabora para reivindicar su estatuto de proto-literato bohemio y de genio romántico a la manera de los escritores decimonónicos resulta ser anacrónico⁸.

Que el tema de la pobreza de los personajes varoniles sea un leitmotiv literario con claras repercusiones autobiográficas no se le escapa a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, es decir, Cervantes, el cual en *La casa de los celos* parodia una serie de comedias juveniles del rival madrileño. *Belardo, el furioso* es precisamente uno de los blancos de la malicia del alcalaíno, quien, por contraste, elabora el tema amoroso en clave materialista; en su pieza dramática, Clori escoge al simple Rústico

vive de su trabajo literario. Hijo de un bordador, se escapa de las normas de su gremio gracias a su ingenio brillante, finge una nobleza a la cual no tenía derecho, y halla en la escritura para el teatro su profesión, rebajando así a *negotium* lo que tenía que ser el puro *otium* del hombre de letras.

⁶ Véase Cayuela (1995).

⁷ Lo reconoce con puntualidad Trueblood (1974: 118), a propósito justamente de *Belardo, el furioso*: «The other significant *leitmotiv* of the play is the power of wealth, treated by Lope now from the angle of need (*necesidad*), now from that of cupidity (*interés*)».

⁸ Heiple (1988: 609-610): «In this conflict and in these descriptions of the poor poet are seen both a personal and a social adaptation of the association of madness and genius. Lope adds to the received ideas the conflict between classes, or better stated, between the rich and the poor. His way of placing the conflict between the genius and the poor artist struggling against a class that epitomizes bourgeois values seems to outline a theme of the Romantic period that, with the writing of Baudelaire and the life of Rimbaud, became something of a commonplace of literature [...] What we see in the play is the prototype of the Bohemian artist, and it is a portrait that is still alive today».

por sus riquezas, desechando a Lauso, fino pastor arcádico y, por más señas, poeta, pero se pueden recortar también otros ecos intertextuales que documentan la sarcástica operación de reescritura cervantina⁹. Tampoco olvidemos que, tal como ha sugerido López Navío, el *Entremés de los romances*, que parece haber influido en la inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*, es ya de por sí un remedo paródico de *Belardo, el furioso*¹⁰.

Otra comedia temprana de Lope aludida en clave burlesca en *La casa de los celos* es *Las pobrezaas de Reinaldos* (1599), obra que, a partir del título, exalta con tonos patéticos la penuria material del protagonista, debida a su caída en desgracia por las intrigas de Galalón, para hacer resaltar sus cualidades morales. En el acto de apertura, al no tener nada para darle de comer a su hijo, le dice con ternura y espíritu de sacrificio: «Deja, mi bien, que me sangre, / bebe el alma en esta fuente, / que no tengo qué te dar» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 351, vv. 124-126). En efecto, el caballero está en condiciones de pobreza tales que se ve obligado a saltar a los peregrinos para sustentar a su familia. En la III jornada, frente a los Doce Pares que hacen alarde de sus posesiones y títulos, Reinaldos, acompañado por su mujer, su hijo y con un «baulillo viejo» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 431, v. 3086 *Acot*), que representan toda su riqueza, ostenta públicamente su miseria explicando al emperador que él lo había desterrado de París mal aconsejado por el malvado magancés. Entonces Carlos reconoce la virtud y entereza del héroe, devolviéndole su hacienda: «Tenga Reinaldos desde hoy / sus villas, tierras y cargos» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 434, vv. 3254-3255) y nombrando a su hijo «duque de Orliens» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 435, v. 3265); de esta manera se insinúa el motivo autobiográfico del premio por el servicio cortesano que se va a desarrollar en varias comedias de la madurez. Por contra, en la pieza cervantina la figura lacrimógena del caballero galo resulta totalmente ridiculizada, sobre todo en relación con su aspecto destartalado, índice de su condición miserable¹¹.

⁹ Trambaioli (2004: 416).

¹⁰ López Navío (1959-1960: 153): «La idea de que el Bartolo del *Entremés* represente a Lope de Vega surge tan espontáneamente de una somera lectura de esta piecicita que nos parece extraño que a nadie se le haya ocurrido hasta ahora. Y mucho más si se considera que existe una comedia de los primeros tiempos de Lope, *Belardo furioso*, cuyo argumento presenta cierta concomitancia con el del *Entremés*».

¹¹ Trambaioli (2004: 413): «Una vez más, el momento de gran tensión emotiva en *La casa* acaba volviéndose trivial y se reduce a la imagen destartalada del protagonista quien, entrando con pobre

Fijémonos en que por la fecha de composición es posible que Lope compusiera *Las pobrezaas de Reinaldos* para algún festejo relacionado con las dobles bodas dinásticas que se celebraron en Valencia en 1599 entre el archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia, y Felipe III y Margarita de Austria. Lope participó en primera persona en las fiestas reales como secretario del marqués de Sarria y, además de redactar un poema encomiástico sobre el acontecimiento, *Fiestas de Denia*, hizo referencia al mismo en numerosas ocasiones¹². A este respecto resulta significativo que en el texto dramático aparezcan Belardo y Lucinda como personajes secundarios capaces de evocar la dimensión literaturizada de la vida sentimental del poeta¹³.

Continuando con nuestra pesquisa en el *corpus* dramático lopesco, subrayemos que la palabra «pobreza» se incrusta en los títulos de otras dos comedias: *La pobrezaa estimada* y *Pobreza no es vileza*, y que en ambas la temática correspondiente asume en el enredo una relevancia especial. En la primera, obra temprana (1597-1603) que tal vez, al igual que *Las pobrezaas de Reinaldos*, podría haber sido estrenada en concomitancia con los festejos por los dobles matrimonios reales de 1599¹⁴. Lope elabora el tema de *La Dorotea* construyendo el carácter de la protagonista homónima por contrapunto. En efecto, Dorotea, teniendo que escoger entre dos pretendientes antitéticos –un pobre hidalgo y un rico mal nacido, es decir judío– elige al primero no solo porque le gusta más a ella, sino porque su padre, Aurelio, le aconseja lo mismo, conforme a lo que le sugiere Audalla, el rey de Argel, quien lo trata como un amigo entrañable pese a ser un cautivo cristiano: «No vendas por dinero a Dorotea; / que es infamia y deshonor de los padres» (Vega, *La pobrezaa estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 431). Desde el principio los dos galanes, Leonido y Ricardo, que corresponden a dos ideales socio-culturales antitéticos, se enfrentan y se contraponen tanto con la dialéctica, como con las espadas, resultando el primero herido en una riña callejera.

arreo en el patio del palacio, cree que Roldán y Galalón se mofan de él: “Los dos miraron mi bohemio lacio / y no de perlas mi capelo ornado” (109)».

¹² Véase Trambaioli (2009).

¹³ Véase Barjau («Prólogo», Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 329): «La obra, una de las cuatro escritas en ese año, coincide con la segunda estancia de Lope en Valencia, adonde acudió con motivo de la celebración de las dobles bodas reales, y, en su vida privada, con el principio de sus relaciones con la actriz Micaela de Luján –la comedia es una de las primeras del ciclo de Belardo y Lucinda».

¹⁴ En el acto intermedio se menciona dos veces el pueblo de Denia, cerca de Valencia, donde el duque de Lerma recibió a sus majestades con unas fiestas aparatosas; Felisardo, trayendo un pliego del padre a Dorotea, da cuenta de que «A Denia llegó un navío»; en la secuencia dramática siguiente, el moro Zulema, contando al padre sus aventuras por el Mediterráneo, especifica: «las márgenes de Valencia, / de Denia a Tortosa corro» (en Vega, *La pobrezaa estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: respectivamente, 439 y 442).

Justo antes de que llegue la sentencia del padre de la moza, cada cual le echa en cara al otro las paradojas de su condición:

LEONIDO Como el vender y comprar
fue en vuestra casa primero
que el blasón de caballero,
no lo podéis olvidar.
[...]

RICARDO ¿Son las cartas de nobleza
de solar y hechos notorios
libelo infamatorio
contra la naturaleza?
(Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 437-438)

Notemos cómo en la réplica del ricachón se insinúa claramente el tema de *La Dorotea* mediante la alusión a los libelos satíricos. De hecho, Lope, a lo largo del texto, no pierde ocasión para ridiculizar la figura de Ricardo, remedo paródico de Perrenot de Granvela, por su condición de pretendiente frustrado, ocultándose, por su parte, detrás de Leonido, con el cual comparte la primera letra del nombre de pila.

En el último acto Ricardo, habiendo intentado entrar en casa de la mujer para forzarla aprovechando la ausencia de Leonido —que ya es su marido— es incapaz de hacer frente con sus dos criados a la furia beligerante de la virtuosa Dorotea, la cual, armada y junto a la fiel esclava Isabela, sobra para echarlos todos de su casa con determinación.

En cualquier caso, si es cierto que el poeta pretende exaltar el valor individual apuntando su independencia de la riqueza material, a la vez le interesa hacer hincapié en que en la sociedad contemporánea el honor no es suficiente para afirmarse. El viejo Aurelio, en un fragmento de la comedia, explica a Audalla que «No hay honra allá en España sin dinero» (Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 431). Los dos protagonistas, una vez casados, juntando sus respectivas pobreza, pasan «dura necesidad» (Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 445), y Leonido se ve forzado a alistarse en la flota imperial terminando en Argel tras un naufragio. Aquí, logra cautivar al rey moro consiguiendo como tributo del rescate la liberación del suegro, y un caudal de diez mil ducados de oro y otros diez mil en joyas. Si, como es muy probable, la obra se representó en un contexto nobiliario, me parece evidente que el final feliz remite entre líneas a las peticiones crematísticas del dramaturgo. Ciertamente es que en las obras de la madurez, las mismas se comunicarán en

clave metateatral de forma cada vez más descarada. Veamos en qué términos esto se produce, por ejemplo, en *Pobreza no es vileza* (1613-1622, prob. 1620-1622).

En dicha comedia, cuyo trasfondo histórico es la campaña de Flandes de 1595¹⁵, don Juan de Mendoza, reo de haber matado a un hombre que servía ilícitamente a su hermana doña Ana, se tiene que marchar de España con ella rumbo a los Países Bajos con el objetivo de servir al rey Felipe en calidad de soldado. Dado que la justicia les ha quitado toda su hacienda, los dos salen con lo que llevan puesto, y a lo largo de la acción viven faltos de recursos materiales. Tal como explica el protagonista casi al final de la obra justificando el sentido del rótulo «[...] pobreza no es vileza, / sino rigor de fortuna» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 110). El galán y la hermana están obligados a ocultar su identidad, despachándose respectivamente por Mendoza y Laura. Al no poder ir a luchar junto con la mujer, don Juan decide dejarla en casa de Rosela, una dama flamenca que él había defendido de unos soldados españoles quienes, empujados por falta de pagas, pretendían robarle sus joyas. No obstante, el hermano de esta, el conde Fabio, se prenda de la hermosa huésped y una noche intenta forzarla acompañado por unos compinches. Panduro, el fiel criado de don Juan, que había permanecido al lado de doña Ana, logra escaparse para ir a avisar a su dueño. El orgulloso protagonista, tras participar gloriosamente en la campaña militar, pide licencia para ir a lavar su deshonor con la sangre. Su ofensor, el conde Fabio, llegando a saber quién es, le propone una doble boda: la suya con doña Ana y la de don Juan con Rosela, pero el español se niega porque no quiere casarse con una mujer que él juzga liviana por no haber sabido amparar a su hermana del acoso del Conde. Solo la intervención en el cierre del conde de Fuentes, a manera de *deus ex machina*, logra aplacar su furia, consiguiendo que las dos parejas se casen sin más hostilidades.

Pues bien: el tema de la pobreza resulta central en la trama, dado que, como queda dicho, el protagonista hasta el final vive como los demás soldados españoles, es decir, sin recursos económicos. Como es de esperar, sus virtudes, humanas y bélicas, compensan su miseria material¹⁶, puesto que, tal como asienta el gracioso

¹⁵ Sobre el fondo histórico de la pieza, ver Menéndez Pelayo (155).

¹⁶ Véase Menéndez Pelayo (158): «hay en ella [la comedia] un carácter muy bien estudiado, el del caballero pobre y honrado, que por reveses de la fortuna tiene que disimular en hábito humilde su ilustre prosapia, y se convierte en hijo de sus obras, logrando por premio de su valor, de su lealtad, de su recto y caballeresco proceder, de su discreción y cortesía, las palmas del triunfo en todos los lances de la vida, así en guerras como en amores».

Panduro en el último acto: «Las almas no las visten exteriores; / que muchos pechos hay en pobres paños, / que pudieron ser almas de señores» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 105). También Rosela, enamorada del extranjero que la ha amparado, sabe reconocer su nobleza de ánimo más allá de las destartaladas apariencias:

[...] yo le imaginé
más galán con su pobreza,
que los que con más riqueza
salieron a la jornada.
(Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 82)

Además de manifestar su sentido español del honor, sobre el cual el texto dramático hace hincapié una y otra vez, don Juan es generoso; lo demuestra con creces el hecho de que, en el acto intermedio, habiendo recibido del conde de Fuentes una bolsa con cien doblones para que se pudiera vestir dignamente, la cede en seguida a Durán, quien le pide ayuda porque a su hermano, a falta de esa misma cantidad de dinero, la justicia le va a dar garrote. Su criado Panduro no puede ser menos, y cuando Fabio lo quiere corromper con una bolsa llena de doblones y más tarde con una cadena, él se niega a traicionar la confianza de sus amos.

La faceta metateatral de la pieza se presenta muy desarrollada en relación con el subgénero al cual pertenece, tratándose de una comedia genealógica en loor de don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes quien, por lo visto, interviene en la ficción como personaje¹⁷. Pero, aprovechando las referencias históricas que funcionan como trasfondo de las historias amorosas representadas, Lope vierte en los versos dramáticos una multitud de alusiones a otros nobles coetáneos, entre los cuales descuellan el duque de Alba, don Juan de Córdoba, Velasco y Zúñiga, el duque de Pastrana, don Luis Velasco, don Agustín Mejía, García de Paredes, don Luis del Castillo, y un largo etcétera. No falta una mención de la Casa de Córdoba y Sesa (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 88), como fugaz homenaje al Duque protector del poeta. Ahora bien, la muy densa dimensión panegírica y la presencia de acotaciones pormenorizadas bien pueden remitir al teatro de cámara loresco; además, la falta de máscaras autorales y de referencias al tema de *La Dorotea*

¹⁷ En la dedicatoria al Duque de Maqueda Enrique (*Parte XX*), escribe Lope al respecto: «Esta comedia es de guerra; que, aunque se llama *Pobreza no es vileza*, por la de un valiente soldado que se introduce en ella, son hazañas y victorias en Flandes del valeroso don Pedro Enríquez de Toledo, Conde de Fuentes, espejo de armar caballeros tan ilustre...» (en Case, 1975: 246-247).

podría ser índice de una representación a cargo de algunos nobles en una circunstancia festiva privada. Es comprensible que en una obra destinada a ser puesta en escena por miembros de la nobleza el poeta no se atreva a verter de forma descarada sus propias vivencias en el texto dramático. Conociendo la praxis teatral del madrileño, y considerando el lapso temporal indicado por Morley y Bruerton, no me parece descaminado conjeturar que *Pobreza no es vileza* se pudo estrenar en los años de los múltiples festejos que se celebraron para las dobles bodas dinásticas de 1615 a lo largo de tres años. Recordemos que el 22 de agosto de 1612 se produjo el concierto matrimonial entre la infanta Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, y el rey de Francia Luis XIII, y entre la hermana de éste, Isabel de Borbón, y el príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV. Las nupcias se celebraron por poderes en Burgos el 18 de octubre de 1615. En esta larga temporada, en que la actividad teatral en la órbita cortesana es especialmente desarrollada, Lope es un autor aclamado, pero le falta el reconocimiento oficial de un cargo palaciego o de un puesto fijo al servicio de algún noble, considerando que el duque de Sessa solo lo usa como secretario de forma clandestina y muy poco honorable. La exigencia de ver por fin realizadas sus ambiciones palaciegas se hace cada vez más acuciante, y esto se refleja de manera llamativa en su teatro donde se multiplican sus estrategias autopromocionales. Entre otro, tomando prestada del arte pictórico coetáneo la técnica del primer término desmesurado, Lope se proyecta a menudo en los galanes protagonistas de sus comedias y en algunas figuras secundarias para llamar la atención del ilustre senado que asiste a los estrenos privados de sus obras¹⁸. Ya lo había hecho de forma muy clara en sus años mozos en *Belardo, el furioso*. Adviértase que la lista de nombres históricos que se puede aislar en el texto dramático de *Pobreza no es vileza* es análoga a la que aparece en *Los ramilletes de Madrid*, comedia que se puso en escena justamente en 1615¹⁹. Además, no se puede descartar que el doble matrimonio que se celebra en la ficción entre dos hermanos españoles y dos extranjeros remita en clave metateatral a las bodas regias mencionadas. Ciertamente es que en el remate de los versos Mendoza se hace portavoz autoral rompiendo la ilusión dramática para despedirse del público

¹⁸ Véase Trambaioli (2010: 553): «Lope aplica a su propia figuración dramática la técnica del primer término desmesurado descrita por Wölfflin, puesto que realiza la aproximación exagerada de su autorretrato dramático al espectador superponiendo los primeros y últimos términos de la visión»; también (2011).

¹⁹ Véase Trambaioli (2006).

aristocrático y, aprovechando el tema de la pobreza, para hacer hincapié en que la actividad teatral es rentable:

Aquí se acaba, senado,
la pobreza no es vileza,
más riqueza, si os agrada,
para el autor y el poeta
(Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 119).

A mi modo de ver, semejante afirmación sirve para recordar que el Fénix se ve obligado a vender sus comedias a falta de una renta o de un cargo remunerado. Creo que, en este sentido, no es inocente el hecho de que en la ficción al protagonista se le reconoce una dote a raíz de su casamiento con Rosela. Fabio le promete: «seis mil ducados de renta / te haré dar» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 110).

Prosiguiendo con nuestro recorrido en el *corpus* lopesco, no puede sorprender que el subtipo dramático donde menudea la figura del galán pobre, a menudo relacionada, aun de soslayo, al tema de *La Dorotea* y, en ocasiones, asociada al motivo de la recompensa material, sea el de la comedia de ambientación urbana, dado que la ciudad es el espacio privilegiado de las relaciones crematísticas. Ya se ha visto el caso de *La pobreza estimada*, y a continuación, voy a espigar otros ejemplos significativos que cubren cronológicamente la trayectoria artística del Fénix.

Ya en la primera comedia urbana conservada, *Las ferias de Madrid* (1587-1588), se esbozan el tema y el tipo varonil del galán pobre mediante la caracterización de Leandro, caballero prendado de Violante. Esta, a la par que Angélica, para compensar el olvido en que la tiene su esposo, escoge a un amante humilde, tal como confiesa en la última jornada a su amiga Eufrasia, diciendo que Leandro «No es más de un hidalgo pobre», pero con ánimo sensible y caballeresco: «Es hombre limpio, aseado, / cortesano por extremo» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1905, respectivamente, v. 2351 y vv. 2354-2355). En una trama bastante confusa, donde se mueve una multitud de personajes, caracterizados en términos de «erotismo degradado», según asienta Arellano²⁰, la pareja constituida por Leandro y Violante, pese a todo, es la única que vive una pasión genuina, mereciendo ser protagonista del entramado de épica de amor de la obra²¹.

²⁰ Arellano (1999: 76-106).

²¹ Véase Trambaioli (2015: 95-105).

Froldi (1981), en su momento, había subrayado los motivos del tema de *La Dorotea* que resultan elaborados en el texto dramático de esta obra. El enamoradizo Leandro presenta, a la par que Lope-Fernando, sensibilidad poética, además de frecuentar los ambientes cortesanos por sus ambiciones. Violante describe a Eufrasia sus dotes literarias diciendo: «Sin otros concetos mil / en que su buen natural / mostró divino caudal / y pensamiento sutil», y el galán, hablando con Patricio, reconoce: «Ya he paseado a palacio, / que tengo mis ocasiones» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1905, respectivamente, v. 2351 y vv. 2354-2355). Al tema del amor interesado y a la figura del indiano se refiere de paso Roberto, uno de los compinches de Leandro: «Oíd la mía, que en el traje indiano / imito aquel galán de mi señora, / que atropelló mis años de servicio / por el oro divino y poderoso» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1923, vv. 2964-2967). Los amigos apicarados del protagonista, participando enmascarados en los festejos para la boda de Roselida, llevan unas cédulas que remiten a los libelos satíricos dirigidos a la familia de Elena Osorio²². Finalmente el padre de Violante se llama Belardo.

En otra pieza temprana de ambiente madrileño e igualmente apicarado como *La ingratitud vengada* (1590-1595)²³, Octavio es un soldaducho quien, tras aprovecharse de la riqueza de Luciana, mujer principal, la abandona para galantear a Lisarda, la cual, por voluntad de sus padres, es prometida al marqués Fineo. El fatuo y donjuanesco protagonista consigue temporalmente sus favores a cambio de trescientos ducados sonsacados a su antigua amante, pero la madre de la moza, Corcina, lo hace todo para alejar a su hija del desvanecido mozuelo quien, para cortejarla dignamente, compra un buen caballo y contrata a dos pajes a fin de que lo sirvan como si fuera un rico caballero. Octavio acaba matando a Mauricio, criado del Marqués, y termina en la cárcel; el precio por su libertad se fija en tres mil ducados que pagará el príncipe Cesarino deseoso de salvaguardar la reputación de Luciana, no sin aconsejar a la dama que se case con quien la ha deshonrado a pesar de estar enamorado de ella. Pero el mozo se niega a pagar su deuda de honor, y persigue más bien a Lisarda, la cual ha salido rumbo a Italia con el Marqués, consiguiendo que los criados de este lo apaleen y lo dejen desnudo. A estas alturas, no le queda más

²² Las sátiras producen escándalo, tal como revelan «dentro» unas voces en la secuencia dramática correspondiente de la jornada III: «¿Buena es que vengan a afrentar los hombres / con sátiras envueltas en letrillas?» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1929, vv. 3178-3179).

²³ Según Guarino (2007: 26-27), Lope la escribió antes de 1587 e incluso antes de 1585 por una serie de elementos internos y extratextuales.

remedio que regresar a Madrid medio en cueros, descubriendo que Luciana acaba de celebrar su matrimonio con Tancredo, secretario del príncipe, que la había salvado de una tentativa de suicidio.

Como se ve, en esta comedia Lope vuelve a elaborar la contraposición entre el amor interesado y el amor verdadero, insinuando en la figura de Lisarda la máscara dramática de Elena Osorio. Por su parte, el galán protagonista es un personaje demasiado negativo para resultar un *alter ego* autoral; por consiguiente el dramaturgo desplaza su proyección metateatral en la figura secundaria de uno de los dos pajes, quien es un poeta y se llama Belardo. Además, el hecho de que en el cierre Tancredo, fiel servidor del príncipe, consiga casarse con la dama a quien ama funciona como el premio que el perfecto secretario recibe por sus servicios. Pese a que el motivo no se vincula de manera explícita a las ambiciones personales del dramaturgo, no se nos puede escapar su relevancia metateatral. Ahora bien, los estudiosos, hasta la contribución de Poteet-Bussard (1980: 351-355), habían tardado en reconocer en la trama de *La ingratitud vengada* el núcleo de elementos correspondiente a los agitados amores del joven dramaturgo con la Osorio, sin darse cuenta de que si Cervantes cita la obra en el *Quijote* (II, 48) en términos aparentemente elogiosos es para mofarse, una vez más, de la literaturización autobiográfica que el Fénix lleva a cabo. El único en percatarse de ello ha sido McGrady²⁴.

La prueba de los amigos (1604), comedia de un Lope ya maduro, es la enésima pre-*Dorotea* desde hace mucho identificada por la crítica²⁵. Feliciano, tras la muerte del padre, hereda una fortuna, hallándose de repente transformado en un ricachón, y empieza a vivir únicamente en la dimensión del vicio y de lo apariencial, pasando por alto los valores vinculados al honor que, a nivel dramático, resultan encarnados por Leonarda, la dama que él abandona tras haberla gozado. En palabras de Fernández (1986-1987: 115), Feliciano hasta el clímax se mueve en el «mundo del tener», acabando por ser víctima del mismo; en efecto, después de dejar que la cortesana Dorotea y su criada Clara le desplumen, mata en un duelo a Ricardo, defensor del honor de Leonarda, y acaba en la cárcel perdiéndolo todo, ya que los falsos amigos, uno tras otro, lo abandonan. Tan solo Leonarda se muestra dispuesta a ayudarlo,

²⁴ McGrady (2002: 127-128): «Cervantes aprovechó la oportunidad brindada por su adversario de condenarlo, mediante el simple expediente de citar con aprobación una obra en que él mismo se condenaba. Lejos de ser un magnánimo elogio de una comedia de su rival, la alusión a *La ingratitud vengada* por Cervantes es uno de sus pinchazos más encarnizados».

²⁵ Véanse Morby (1950: 121-125) y McGrady (1980: 307).

entregando a su criado Galindo una caja con los escudos necesarios para su liberación. Mientras tanto, Dorotea intenta aprovecharse de don Tello, un ladrón que se ha fingido indiano para robarle los siete mil escudos que tiene en casa, y que corresponden a la herencia de Feliciano. Gracias a un afortunado juego de equivocaciones, el primer galán recibe del propio ladrón el dinero que, más tarde, entregará a Leonarda como dote para su matrimonio.

Es evidente que toda la obra se construye siguiendo las pautas de una parábola evangélica para desmontar el valor material del dinero y afirmar los valores profundos del ser humano como la virtud, el amor y la amistad. Ricardo, que compite con Feliciano por los favores de Dorotea, en una de las macrosecuencias del acto de apertura asienta: «No dudes que el dinero es todo en todo; / es príncipe, es hidalgo, es caballero, / es alta sangre, es descendiente godo» (Vega, *La prueba de los amigos*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1429), con ecos de la famosa letrilla quevediana «Poderoso caballero es don dinero» y de la tradición satírica correspondiente²⁶.

Al margen, notemos cómo el motivo autopromocional del escritor en permanente búsqueda de una fuente de ingresos segura se incrusta de pasada en los versos cuando Fabricio, uno de los falsos amigos del protagonista, en su *laus urbis* dedicada a Madrid, dice que en la Villa y Corte «[...] registra el soneto / el siempre pobre poeta» (Vega, *La prueba de los amigos*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1439).

En *El amigo hasta la muerte* (1606-1612), tal como anuncia el título, Lope elabora una historia de amistad ejemplar, dejando el tema amoroso en segundo plano, por razones que, en mi opinión, están relacionadas con algún oscuro episodio autobiográfico relativo a su relación personal con Miguel de Cervantes²⁷. De hecho, en una secuencia del último acto el poeta fuerza la trama para dramatizar su descarada petición de un sueldo a los duques de Medina Sidonia, para cuyo mecenazgo debió de competir con Góngora²⁸, proyectándose a sí mismo en don Sancho, uno de los dos galanes protagonistas, que lleva como apellidos Osorio y Guzmán, es decir, el nombre de la familia de la primera amante del escritor de carne y hueso, y uno de los títulos de la poderosa dinastía andaluza. Este noble caballero tiene como único defecto la pobreza que le impide aspirar a la mano de Ángela, hija de Felisardo. Gracias a su entrañable amigo Bernardo consigue que el duque de

²⁶ Véase Traver Vera (1999).

²⁷ Véase Trambaioli (2014).

²⁸ Véase Trambaioli (2015a).

Medina Sidonia, interviniendo en la trama como personaje, le concede una renta de 6000 ducados y la promesa de un hábito. Bajo esta luz, es patente que tampoco es casual el nombre de pila del gracioso Guzmán²⁹, quien, con malicia, hace a su vez hincapié en las peticiones metateatrales de Lope, cuando pretende que el generoso Duque le conceda alguna dádiva a él también:

BERNARDO Pues ¿qué te ha de dar a ti?
GUZMÁN ¿No me llamo Guzmán?
BERNARDO Sí.
GUZMÁN Y él, ¿no se llama Guzmán?
(Vega, *El amigo hasta la muerte*, ed. Badía Herrera, 2012: 129, vv. 2476-2477)

El tema de la recompensa del servicio cortesano resulta central en *Servir a señor discreto* (1610-15, prob. 1610-12), comedia que, *grosso modo*, podría ser coetánea de la anterior y de *Pobrezza no es vileza*, pudiendo haber sido estrenada como estas en un festejo privado relacionado con las nupcias regias de 1615. Bueno, pues, el don Pedro de *Servir a señor discreto* es un hidalgo pobre que al final conseguirá casarse con su amada Leonor gracias a la generosidad del conde de Palma, el cual no solo renuncia caballerosamente al amor de la joven, de la que se había prendado sin saber que era justamente la mujer amada por su secretario, sino que le cede su casa para que finja que es suya y le consigue un hábito de la orden de Santiago por trámite de su tío, el marqués de Priego, para garantizarle un futuro acomodado. Más allá del enredo urbano, esta comedia presenta una densa red de referencias panegíricas mediante la cual el Fénix, como suele hacer, se propone al ilustre público de la comedia como hábil aedo de las glorias nacionales. Además de la exaltación del conde de Palma, cuyo apellido es Puertocarrero o Portocarrero³⁰, en una secuencia del I acto, Girón, criado del protagonista, sale al escenario disfrazado de vendedor de pliegos poéticos. Entre las coplas que pregona, todas «de un poeta de fama», destacan «Cinco elogios milagrosos / de capitanes famosos» todos miembros del linaje de los Bazanes, una de las dinastías españolas que Lope ensalza con mayor frecuencia en sus versos. Aludiendo a Álvaro de Bazán y a la exitosa expedición de la Terceira (1583), en la que participó el propio autor, el gracioso afirma que sería «digno sujeto de un Tasso»

²⁹ Al respecto subraya Cornejo (2003: 204, nota 52): «El llamarse Guzmán el gracioso acarrea un juego sobre el apellido del duque de Medina Sidonia»; al mismo tiempo, por su condición servil, no puede dejar de remitir al pícaro protagonista de la novela de Mateo Alemán, quien, como sabemos, es amigo de Lope.

³⁰ Para la identificación de este noble, véase las hipótesis de Weber de Kurlat («Introducción», en Vega, *Servir a señor discreto*, ed. Laplana, 2012: 19-25).

(Vega, *Servir a señor discreto*, ed. Laplana, 2012: respectivamente, 800, v. 428, 801, vv. 438-439, y 802, v. 472), trazando una equivalencia implícita entre el magno poeta épico italiano y el escritor madrileño. En definitiva, en la muy desarrollada dimensión metateatral de la pieza el dramaturgo está pidiendo, a la vez, o bien un puesto de secretario, o bien el cargo de cronista regio que, como sabemos, nunca conseguirá³¹. Por lo mismo, no se puede reducir *Servir a señor discreto* a una comedia de secretario en un mero plano temático como ha hecho la crítica hasta aquí³², sino que hace falta relacionar la figura del perfecto secretario, elaborada en esta y en otras piezas, con las estrategias de autopropaganda autoral.

Las flores de don Juan o el rico y pobre trocados (1612-1615) es otra comedia que bien puede haber sido estrenada en alguna ocasión privada en la Corte o en un espacio nobiliario de los que frecuenta Lope con motivo de los festejos para las dobles bodas dinásticas entre España y Francia. En otro lugar aísló todos los elementos que sugieren que esta pieza pudo ser una fiesta de damas, lo cual explicaría, entre otras cosas, la falta de elementos autobiográficos³³. La trama se construye sobre una pareja de hermanos antitéticos que se oponen por sus vicios y virtudes respectivas: don Alonso, tras heredar toda la hacienda familiar, la despilfarra en el juego y en la frecuentación de mujeres livianas, negando toda clase de ayuda económica al hermano don Juan, quien se ve obligado a vivir de forma miserable. En ocasión de la fiesta de San Juan, este no tiene ni siquiera un real para comprarse un traje nuevo, y más tarde, queriendo marcharse a Flandes para participar en las campañas militares, tampoco dispone del dinero necesario para el viaje. Al fin de conseguirlo, confecciona unas flores de seda tan perfectas y hermosas que parecen naturales, y manda a su criado Germán a la ciudad para venderlas. Una circunstancia afortunada hace que se las compren todas la condesa de la Flor, de la que el galán se ha prendado sin atreverse a galantearla por su pobreza, y sus damas. Ciertamente es que Hipólita, así se llama la noble dama italiana, como en los cuentos fabulosos, y al igual que Diana en *El perro del hortelano*, decide casarse con don Juan por sus virtudes, pese a su penuria crematística:

³¹ Véase al respecto Bershas (1963).

³² Véanse Hernández Valcárcel (1993); Río Parra (1999-2000); Grilli (2001); Cattaneo (2003); estos ensayos, salvo alguna atinada observación de Grilli, se fijan de forma exclusiva en la relación amorosa que se establece en el enredo de las comedias entre una dama y su secretario, pasando por alto las macroscópicas estrategias de autopromoción del dramaturgo.

³³ Trambaioli (2015b: 314-322).

[...] no quiero
marqueses, condes, ni duques,
sino un pobre tan discreto,
tan prudente, tan galán
y tan firme caballero (Vega, *Las flores de don Juan*, ed. Sánchez Laílla, 2013: 305, vv.
2415-2419).

Además, en el cierre el magnánimo don Juan, ya conde, perdona a su hermano vicioso y materialista las afrentas padecidas. En síntesis, en esta comedia, Lope exalta la virtud personal y el valor artístico simbolizado por las flores preciosas. Está claro que este manufacto no tiene nada que ver con el sistema de producción de bienes materiales, remitiendo en clave metafórica al amor genuino que une don Juan a la noble Hipólita. En todo caso, me parece oportuno observar que en la dimensión metateatral de la pieza las flores no son sino un símbolo del arte poético del Fénix, remitiendo, por ende, a un acto de autocelebración del mismo, hecho que resulta corroborado por la presencia en el texto dramático de un ataque polémico en contra de los malos poetas.

Con *El premio del bien hablar* (1624-1625) nos acercamos a la última fase de la producción del viejo Lope quien sigue sin ver realizadas sus aspiraciones palaciegas, pese a su fama y a sus servicios cortesanos. A nivel argumental el rótulo de la comedia remite al hecho de que don Juan, que es el primer galán, defendiendo a las damas en contra de don Diego reo de ofenderlas, merece como recompensa el matrimonio con su amada Leonarda que se anuncia al final de la obra. Las razones que llevan a don Diego a insultar a las mujeres que salían de misa en la puerta de la Magdalena –nos hallamos en Sevilla–, entre las cuales se halla la primera dama, se debe a que su hermano, don Pedro, se ha comprometido en matrimonio con la propia Leonarda la cual, al ser hija de un perulero rico, para él es indigna de ingresar en una familia de noble cuna. Si, por un lado, el motivo del indiano remite al tema de *La Dorotea*, por otro, don Juan conlleva el tema autobiográfico de la pobreza; en el cierre, el galán, dirigiéndose al suegro, reivindica su dignidad y la nobleza que la falta de recursos económicos no es capaz de menoscabar: «Honrad, señor, vuestro yerno / que, aunque pobre, tiene sangre / del conde de Andrada y Lemos» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1278). Ciertamente es que el matrimonio entre el protagonista y Leonarda no solo se basa en el sentimiento amoroso, sino que permite a cada cual compensar lo que no tiene: en efecto, la mujer aporta una rica dote y el varón una ilustre alcurnia.

En cuanto a la dimensión metateatral del texto dramático, don Juan, por lo visto, afirma pertenecer al linaje de Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal, marqués de Sarria y VII conde de Lemos, que el poeta había servido en sus años mozos, y que en la fecha de composición de la comedia está ya muerto. Además, en el acto intermedio, en una conversación con Feliciano, revela su identidad, diciendo: «Yo soy don Juan / de Castro y Portocarrero» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1266). Sus apellidos, como se ve, remiten de nuevo al marqués de Sarria y a otro aristócrata que Lope había frecuentado en el pasado, solicitando su amparo y mecenazgo en *Servir a señor discreto*. Diríase que, mediante dichas referencias onomásticas, el Fénix pretende recordar al público privilegiado sus antiguos servicios cortesanos para solicitar un nuevo y definitivo encargo, considerando que en 1625 la Junta de Reформación prohíbe la publicación en los reinos de Castilla de libros de diversión, es decir novelas y comedias, y que su primacía dramática se ve cada vez más puesta en tela de juicio por los pájaros nuevos. En este sentido, el rótulo de la comedia estaría aludiendo, tal vez, a su incansable espera del galardón tan anhelado. No parece secundario, a este respecto, que el texto dramático esté plagado de referencias anticulteranas. Por ejemplo, al final del acto intermedio, el criado Martín bromea diciendo: «miro grave y hablo culto» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1269). En resumidas cuentas: Lope, que presume utilizar la lengua poética más adecuada para el castellano, condenando la oscura jerga de los gongoristas, a partir del título de la comedia pide en clave metateatral que se le reconozca el premio ambicionado.

Así, pues, a la luz de lo expuesto, diríase que en el teatro lopesco el tema de la pobreza resulta muy provechoso y funcional en un doble sentido: temático y metateatral. En el cierre de la obra, sea cual fuere el subgénero dramático, los galanes pobres reciben el reconocimiento y las dádivas proporcionales a sus méritos y virtudes, hallando en cada caso a un poderoso dispuesto a concedérselos. Mediante la elaboración del tema de *La Dorotea*, y el recurso a máscaras teatrales el Fénix consigue fácilmente relacionar dicho aspecto del desenlace a sus personales motivaciones autopromocionales, pero cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de su articulada carrera literaria las mismas no surten ningún resultado, dado que ni la Corte, ni los aristócratas que el poeta frecuenta en Madrid y en las capitales del poder periférico las toman en cuenta. Por lo que, Lope, muy al contrario de sus personajes de

comedia, experimenta en primera persona que en una sociedad estamental como la que le toca vivir no bastan las capacidades personales para compensar la falta de una patente de hidalguía o de riquezas materiales.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 76-106.

Bershas, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31 (1963), p. 109-117.

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1975.

Cattaneo, María Teresa, «El juego combinatorio. Notas sobre “las comedias de secretario” de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (9-11 de julio de 2002)*, Cuenca, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 177-190.

Cayuela, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14 (1995), p. 73-83.

Cornejo, Manuel, «La esclava de su galán (¿1626?). Nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9 (2003), p. 195-210.

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Fernández, Jaime, «Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), p. 109-119.

Froldi, Rinaldo, «Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid*», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, p. 315-324.

Grilli, Giuseppe, «Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, Madrid; Frankfurt a. M., Iberoamericana; Vervuert, 2001, p. 663-670.

Guarino, Augusto, «“La ingratitud vengada” de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?», *Etiópicas*, 3 (2007), p. 1-34.

Heiple, Daniel L., «“Lope furioso”», *The Modern Language Review*, 83/3 (1988), p. 602-611.

Hernández Valcárcel, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, p. 481-494.

López Navío, José, «*El entremés de los romances*, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 8 (1959-1960), p. 151-212.

McGrady, Donald, «Further Notes on the Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*», *Hispanic Review*, 48/3 (1980), p. 307-317.

McGrady, Donald, «El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope», *Cervantes*, 22 (2002), p. 125-128.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Belardo el furioso», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. II. Comedias de vidas de santos (continuación), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, Madrid, Santander, C.S.I.C., Aldus, 1949, p. 132-137.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Pobreza no es vileza», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI. Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas*. Accesible en línea: http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100671&idCorpus=1000&resaltar_1=pobreza&resaltar_2=no&resaltar_3=es&resaltar_4=vileza.

Morby, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 18 (1950), p. 108-217.

Morley, S. Griswold & Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Poteet-Bussard, Lavonne C., «*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitud*», *Hispanic Review*, 48/3 (1980), p. 347-360.

Profeti, Maria Grazia, «Un escritor “moderno”: Lope de Vega», en Manfred Tietz & Marcella Trambaioli (ed.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, p. 345-357.

Río Parra, Elena del, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, 13 (1999-2000). Accesible en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>.

Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Kurt & Eva Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, vol. I, p. 407-438.

Trambaioli, Marcella, «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96 (2006), p. 139-152.

Trambaioli, Marcella, «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en Esther Borrego Gutiérrez & Catalina Buezo Canalejo (ed.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 167-191.

Trambaioli, Marcella, «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanías», en Inmaculada Osuna & Eva Llergo (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 537-563.

Trambaioli, Marcella, «“Aquí Senado se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en Giulia Poggi & Maria Grazia

Profeti (ed.), *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*, Firenze, Alinea Editrice, 2011, p. 185-198.

Trambaioli, Marcella, «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en Valentina Nider (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, p. 99-128.

Trambaioli, Marcella, «*El amigo hasta la muerte* de Lope de Vega y *El gallardo español* de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección biográfica», *Arte Nuevo*, 1 (2014), p. 106-129.

Trambaioli, Marcella, «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», en José Manuel Rico García & Pedro Ruiz Pérez (ed.), *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015a, p. 203-228.

Trambaioli, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015b.

Traver Vera, Ángel Jacinto, «El motivo del “dinero todopoderoso” en Quevedo: precedentes clásicos de la expresión “poderoso caballero es Don Dinero”», *Exemplaria*, 3 (1999), p. 37-50.

Trueblood, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of La Dorotea*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

Vega, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2012, vol. II, p. 1-175.

Vega, Lope de, *Belardo, el furioso*, en *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 61-115.

Vega, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Barcelona; Lleida, PROLOPE, UAB; Milenio, 1998, vol. III, p. 1825-1967.

Vega, Lope de, *Las flores de don Juan*, ed. Luis Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2013, vol. II, p. 155-336.

Vega, Lope de, *La ingratitud vengada*, en *Obras de Lope de Vega*, VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1928, p. 457-487.

Vega, Lope de, *La pobreza estimada*, en *Obras de Lope de Vega*, XXX, *Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1971, p. 405-469.

Vega, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*, ed. Teresa Barjau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Barcelona; Lleida, PROLOPE, UAB; Milenio, 2008, vol. I, p. 327-456.

Vega, Lope de, *Pobreza no es vileza*, en *Obras de Lope de Vega. XXVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1969, p. 61-119.

Vega, Lope de, *El premio del bien hablar*, en *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. I, p. 1249-1278.

Vega, Lope de, *La prueba de los amigos*, en *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, vol. I, p. 1415-1452.

Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.

Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2012, vol. I, p. 759-918.

Los «cortesianos peregrinos» en la obra de Cristóbal de Castillejo¹

María Vázquez Melio
Universidad de Salamanca

Dentro del conjunto de textos que engloban el subgénero de la sátira anticortesana en el siglo XVI sobresale el diálogo humanista *Aula de cortesianos* (1547) del salmantino Cristóbal de Castillejo. Nos encontramos aquí ante una obra de senectud marcada por el desencanto vital de quien ha sido testigo de vista de las miserias de la corte desde el puesto de secretario real del archiduque Fernando en Viena desde 1527. En él, Castillejo nos ofrece un retrato reflexivo desde una óptica erasmista de la amplia tipología de personajes que pululan en las cortes reales a partir de un proceso de literaturización de sus coetáneos y compañeros de fatigas. Así pues, el presente trabajo se propone abordar el estudio de la figura del cortesano negociante o embajador al que se le dedica la totalidad del capítulo sexto en la obra. De este modo, se atenderá a examinar los *duelos de la corte* que experimenta este tipo: una corte concebida desde la tópica clásica del *male malorum* en la que se van a desarrollar una serie de argumentos como el principio de la pérdida de la libertad, el motivo de la recompensa al servidor, el asunto del favor real o el recurrente tópico de la *aurea mediocritas*.

El conjunto de todos estos motivos recurrentes nos permitirá además observar las concomitancias entre los argumentos anticortesianos de Castillejo y su correlato de voluntad realista en las epístolas de un individuo cuya vida giró igualmente en torno a la corte y, más en concreto, en torno a las actividades diplomáticas como fue Martín de Salinas, amigo personal de Castillejo. Embajador del archiduque Fernando en la corte imperial de Carlos V nos lega un preciado y voluminoso epistolario² donde da cuenta de las «nuevas de corte» en el período que

¹ Este trabajo se inscribe dentro del marco del proyecto TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

² Así lo describe su único editor, Rodríguez Villa (1903: 5-6): «Volumen de 418 folios de 0'282 de alto por 0'21 de ancho, es de letra del siglo XVI y contiene las cartas que Salinas escribía al infante D. Fernando y a su íntimo amigo el tesorero de S.A., Salamanca, dándole cuenta no solo de los negocios, intereses y noticias particulares de que estaba encargado, sino también de la vida del Emperador».

abarca desde 1522 a 1539, en donde fue un informador directo y puntilloso de acontecimientos políticos, intereses regios, murmuraciones y secretos del mundo áulico. Comenta Reyes Cano (2002: 19): «las cartas son el testimonio de un diplomático agudo y perspicaz que sabe mirar la realidad en todas sus facetas y percibir la trascendencia política que se esconde tras muchas cosas de apariencia menuda». Y así, parece vivo retrato del embajador la referencia de Lucrecio en el *Aula de Cortesanos* (ed. Reyes Cano 1998: 572, vv. 2234-2248):

Uno había
(Dios nos guarde) qu'escribía
por ejercicio ordinario
más cédulas cada día
que hay en cas de un boticario,
que enviaba
a diversos, do pensaba
hacer alguna levada;
lo cual todo se cargaba
a cuenta de la embaxada;
y pidía
lo que bien le parecía
con desvergüença muy suelta,
y con sus tramas traía
toda la corte revuelta.

Podemos definir el *Aula* como un diálogo ciceroniano de carácter didáctico y voluntad satírica³, en el cual intervienen dos interlocutores: el joven e inexperto Lucrecio, que ambiciona un puesto en la corte, y Prudencio, el *magister* desengañado que trata de desentrañar las realidades ocultas tras el oropel que recubre el mundo áulico a partir de un conjunto de argumentos autorreferenciales y lugares comunes

³ Morón Arroyo (1973: 278-9) señala «Cuando España, en el siglo XVI vuelve su atención a Cicerón, Seneca y a los classicistas italianos, aprende a preguntarse por la felicidad desde un punto de vista personal, no abstracto; con duda y titubeo; y entonces surgen una serie de diálogos “de vita beata”, o sobre otros temas de la sabiduría humana, que se extienden por todo el siglo XVI. Sobre la lengua, sobre temas políticos, sobre temas científicos, sobre la amistad, sobre el teatro; en una palabra, sobre los temas culturales en que no hay tesis establecidas, se trata en forma dialogada. El dialogo en el siglo XVI resulta así el precedente del ensayo moderno». Para una información más detallada sobre la forma del diálogo en el *Aula* véanse Perinián (1984) o Prieto (2006), quien llama la atención sobre la concepción realista, concebida desde el humanismo, como punto de partida desde el cual interpretar el corpus textual de Castillejo: «La vinculación cortesana de Castillejo es fundamental para captar la dirección y extensión de su obra no ya en casos argumentales concretos, sino en su totalidad, porque ella acusa su clara participación en un realismo humanístico obtenido por la recuperación clásica de la *iocunditas* [...] En este realismo humanístico, con su recogida de elementos populares, satíricos, que vivían en una tradición y que se conducen a la recepción cortesana mezclados con intereses renacentistas, es como discurre la obra de Castillejo» (2006: 384).

propios del subgénero anticortesano⁴ que muestra como fruto de una supuesta experiencia personal. Como señala Beccaria Lago (1997: 492, nota 244), Prudencio «apoya su doctrina no sólo en pruebas de razón sino en la *evidentia* (producto de la *experientia*) y en la *auctoritas*: a cuenta de ello acumula *exempla*, *sententiae*, *chriae* y refranes».

El *Aula* viene encabezada por una carta-dedicatoria, fechada a 4 de septiembre de 1547 en la ciudad de Praga, en la cual se dedica al texto al doctor Pedro Carnicer, miembro de la casa del archiduque y médico personal de Castillejo desde hacía ya tiempo, como muestra la composición *Despidiéndose del agua, por beber vino* (1998: 347, vv. 271-280). Y, lo que es más significativo, reconoce aquí Castillejo la deuda contraída con dos textos fundamentales del humanismo europeo a partir de los cuales se plantea y configura la redacción del *Aula*. Estos son la conocida epístola de Eneas Silvio Piccolomini *De curialium miseris* (1445) y el diálogo *Misaulus* (1517-1518) del humanista alemán Ulrich von Hutten⁵. Castillejo siguiendo el modelo distributivo que emplea Piccolomini, plantea una división tipológica del espécimen «cortesano» en cinco grupos entre los cuales se encuentran aquel que recibe hoy nuestra atención, es decir, aquellos cortesanos que peregrinaban por las cortes europeas llevando negocios y embajadas. De este modo nos los presenta Lucrecio en el *Aula* (1998: 568-569, vv. 2100-2110):

Gentil cosa
es también, y muy hermosa
ser en corte embajador,
que con pompa poderosa
representa a su señor;
y un legado
reverendo, autorizado,
que con debidos honores
va a palacio acompañado
de nobles y servidores
cabe sí.

⁴ Tópicos que derivan en muchas ocasiones de autoridades clásicas como Juvenal, Luciano u Horacio, fuentes fundamentales para los escritores satíricos del Renacimiento. Matiza acertadamente Beccaria Lago (1997: 499-500): «Pero los tópicos en sí mismos representan muy poco para el valor literario y artístico, la maestría que exhibe Castillejo en este diálogo, epilodal en cuanto a su aportación literaria. Se funden en el *Aula*, en bien cohesionada síntesis y amigable compañía, la creación literaria y la preocupación lingüística, las verdades bíblicas como paremiológicas, lo clásico con lo humanista, lo foráneo con lo propio, lo abstracto con lo concreto, lo culto con lo popular, lo libresco con lo vivido».

⁵ Sobre la relación de dependencias, semejanzas y diferencias entre ambos textos, véase Paparelli (1947).

Se nos muestra aquí la figura del embajador o diplomático como parte integrante del cuerpo visible del Estado, el cual debemos entender bajo el prisma del contexto sociopolítico renacentista en el que tiene lugar una fuerte ceremonialización de las relaciones internacionales, entendidas éstas como reflejo de la competición entre los jóvenes Estados modernos. Debemos partir entonces de un concepto fundamental a partir del cual se desarrolla todo este conjunto ritual; esto es, la ostentación como herramienta para avivar el impacto visual necesario que este tipo de ceremonias debía provocar en el observador extranjero. Nieto Soria (1993: 133) señala al respecto:

Esta circunstancia dio lugar a que se pongan en funcionamiento todos los mecanismos propios de la teatralidad cortesana. El boato y la pompa hacen su aparición en un nivel de expresión muy notable [...] El lujo exhibido por los cortesanos contribuye muy señaladamente a prestigiar a sus propios monarcas, los cuales, a fin de cuentas, son hacedores de nobles, de forma que la exhibición de lujo y riqueza por éstos se convierte en un referente a la liberalidad de aquéllos.

El embajador, por lo tanto, estará sujeto a toda una serie de deberes de representación, empleando la terminología de Norbert Elias (1982: 100), por los cuales debía asumir en la apariencia externa de su figura la magnificencia de una determinada corte real, dado que él representaba simbólicamente la figura regia y su poder. Así, el *ethos* cortesano del embajador se cubre de un permanente disfraz que enmascara su propia identidad para adquirir una apariencia a través de la cual consigue una proyección pública milimétricamente calculada en el ambiente áulico en el que, como señala Elias (1982: 307), «[d]ebe uno vestir determinadas telas y calzar determinados zapatos. Debe uno moverse de un modo totalmente determinado, característico de los miembros de la sociedad cortesana. Aún la sonrisa está formada por la costumbre cortesana». Sobre todo ello reflexiona el viejo Lucrecio, incidiendo en el carácter ficticio que supone la apariencia del embajador⁶ (1998: 573, vv. 2280-2289):

Y el honor,
aparato y resplandor

⁶ Reflexión que ya aparecía en el tratado de Piccolomini, quien incide sobre la falta de libertad de expresión del embajador que se ve siempre sujeta a la satisfacción del monarca. Para las citas de Piccolomini se sigue la traducción de Sotelo Álvarez (1996: 72): «E si algunas veces embaxadores y philosophos sabios vienen alas cortes delos príncipes: y proponen sus embaxadas y oraciones delante dellos. No es tanto placer oyr los allí donde hablan con miedo como en las escuelas donde están libres para dezir lo que quieren: y donde hablan más para dezir verdad que para complazer a nadie». Mis más sinceros agradecimientos a Gráficas Orensanas por su amabilidad a la hora de facilitarme el libro original.

con que andan es figura
de algún representador,
con diversa vestidura
disfraçada,
que después de la jornada
es como una monería
que la máscara quitada
vuelve a ser lo que solía.

La cara y el envés de la pompa cortesana es argumento que ya aparecía en el modelo de Piccolomini (1996: 78), con el que guarda significativas coincidencias:

mas el vulgo [...] solamente mira aquéllas ropas de brocado que los cavalleros llevan con grandes haldas encima de sus cavallos. y quando veen aquéllas riquezas oro / plata / y vestidos de ropas de seda exteriores: y gran acompañamiento de servidores no consideran ni veen las miserias y fatigas interiores. y destos tales Séneca varón prudentíssimo dize. estos que tenéys por muy dichosos y bienaventurados sino mirassedes alo que parece y viéssedes lo que se esconde: terníades los por miserables suzios y torpes a semejança delas paredes de sus casas pintadas defuera.

Sobre el lujo en el vestir como deber de representación se burla igualmente el gallo en el canto 19 del *Crotalón* (1555) de Cristóbal de Villalón (1982: 424):

Demás desto es neçesario que te vistas de nuevo con más sumptuosidad y costa que lo sufren tus fuerças conforme a la *dignidad* del señor que *vas a servir*; [...] y con esto has de vestirte del color y corte que sepas que más usan o le plaze *a tu amo*, porque en cosa ninguna no discrepes ni passes su voluntad.

Asimismo, encontramos muestras de esta realidad en el epistolario de Martín de Salinas cuando informa de la llegada de embajadas inglesas, rusas, polacas o portuguesas a la corte (1903: 272-3):

Los Embaxadores de Rusia vinieron a Madrid habrá quince días [...] fueron muy bien tratados y S.M. proveyó un mayordomo para todo lo necesario y así se hace como V.A. lo envió a decir. Verdad es que hasta que llegaron a Madrid no se tuvo mucha cuenta de ellos, porque no fueron personas al camino que les diesen recaudo. [...] Truxeron sobrado contentamiento del buen tratamiento que les fue hecho. Cuando pasaron por Burgos, el conde de Salinas se halló allí y pensó que eran venidos por medios de V.A. o en ello le hacía servicio. Hízoles un gran banquete: no los quisieron los dos principales recibir sino su gente [...] A 29 deste mes dieron su embaxada: S.M. les recibió muy bien y dieron su creencia y cierto presente de martas y otras pieles.

Sin embargo, no es oro todo lo que reluce y nos toca ahora aproximarnos a esas «miserias y fatigas interiores» del embajador, quien también es a pesar de su poder y fuerza social «participante de los duelos de la corte». En primer lugar, veremos las reflexiones en lo tocante a la pérdida de la libertad individual bajo la óptica de un

pesimismo jobiano que supone para el embajador la servidumbre a la figura real⁷, el cual como señala Castiglione (1994: 231-232) en su tratado debe ser la misma razón de su existencia⁸: «Quiero, pues, que el cortesano [...] se dé con todo su corazón y pensamiento a amar y casi adorar, sobre toda otra humana cosa, al príncipe a quien sirviere, y su voluntad y sus costumbres y sus artes todas las enderece al placer dél». Así, ante la ausencia de libertad el marco físico áulico se convierte en esta serie de escritos anticortesanos en laberinto, en prisión y cautiverio obligado del que muy pocos son capaces de salir. Piccolomini (1996: 69) afirma:

Ay muchos que piensan acrecentar riquezas sirviendo a los reyes y príncipes: mas éstos buscando riquezas venden su libertad: y al cabo no las alcanzan. porque si el rey te da un beneficio o algún juro o otra merced semejante: tanto más eres obligado a servir quanto mayores son las mercedes que has recebido [...] y si porfiaras a residir en la corte: cúplete estar aparejado para cualquier cosa que el rey te mandare / yr ala guerra / passar por medio de ladrones / navegar por la mar / residir donde ay pestilencia / sufrir mill peligros dela vida / executar el mandado del rey justo o injusto / reyr y llorar con el Rey / alabar a quien alaba / vituperar a quien él vitupera / de manera que ninguna libertad te queda en obras ni palabras.

Siguiendo a su modelo, comenta el *magister* Prudencio (1998: 571-572, vv. 2191-2219):

Lucrecio, por lo que veis
de su manera pomposa
que, aunque vos no la entendéis,
dexa de ser trabajosa
y molesta;
que, demás de lo que cuesta
aquella forma de vida,
es una prisión honesta⁹,
después de bien entendida;
porque, entrados

⁷ En las *Coplas a la Cortesía* se emplea el mismo argumento para referirse a la servidumbre que el cortesano tiene para con sus deberes de representación, en este caso, para con la cortesía: «Quitaisnos las libertades / con vuestros pesados modos, / y manan de vos a todos / cien mil incomodidades»(1998: 648-649, vv. 366-369).

⁸ En *Respuesta del autor a un cavallero que le preguntó qué era la causa de hallarse tan bien en Viena*, Castillejo recurre igualmente al motivo ciceroniano para justificar su servicio en corte extranjera: «causa al yerro, porque amó / a su rey demasiado, / con lo cual se han engañado / otros muchos como yo» (1998: 357, vv. 117-120).

⁹ El mismo símil que presenta la corte como cárcel es empleado por Cristóbal de Villalón en *El Crotalón* (1982: 416): «haberme visto en una muy triste y profunda cárcel, donde todos los días y noches ahorrado en grandes prisiones, en lo obscuro y muy hondo de una torre, amarrado de garganta, manos y pies passé en lágrimas y dolor; así aborrezco acordarme de aquel tiempo que como siervo sujeté a señor mi libertad». Le sigue una *amplificatio* comparativa sobre los peligros y adversidades que le acontecieron en alta mar en la cual se advierte el posible influjo del tópico que presenta la corte como un *male malorum*.

donde son aposentados,
les es menester estar
como dueñas encerrados,
sin salirse a pasear
ni tener
libertad de complacer
a su mesma voluntad,
por no se descomponer,
y guardar su autoridad;
y guardada,
no pueden gozar de nada,
exceto do ir y volver
de palacio a su posada
para tornarse a esconder,
y esperar,
si se quiere recrear,
ya que ellos no salen fuera,
que les váis a visitar
como a gente prisionera.

No deja de tener interés tampoco la reflexión que el embajador Salinas trasmite a Castillejo (1903: 531-532) en una carta fechada en Valladolid a 20 de junio de 1533 donde dice:

Detúvose S.M. allí más de lo que quisieran los cortesanos yentes y vinientes [...] Yo creo que los amigos de v. md. y Embaxadores que allá tenéis constituidos lo habrían escripto [...] Don Juan Manuel es venido y no quiere más residir ni estar en Corte. Don García de Padilla asimismo ha demandado licencia para irse a su casa [...] y en su lugar han enviado a llamar al licenciado Aguirre, el cual era ya partido.

La renuncia al libre albedrío a favor de la voluntad regia que siempre lamenta el cortesano en boca de Castillejo¹⁰ se pone en multitud de ocasiones en su corpus de textos en boca de animales como el buey, el pez –dentro del continuo lógico de la metáfora de la corte como *male malorum*¹¹– o la mula, incidiendo en su condición de animal servil y domesticado. Aunque, como señala Scholberg¹², ya era recurso habitual en la sátira medieval, este proceso de rebajamiento paródico que supone el

¹⁰ La fuente original se encuentra en Luciano (*Sobre los que están a sueldo*). Es desarrollado por Piccolomini, fray Antonio de Guevara, Paolo Rosello – *Dialogo de la vita de' Cortegiani*– o Hutten, entre otros.

¹¹ Sobre el uso del tópico en la obra de Cristóbal de Castillejo véase Martínez Navarro (2012).

¹² Comenta Scholberg (1971: 293): «hay, sin embargo, alguna sátira sobre la pobreza o tacañería de los amos en algunos de los poemitas que se escribieron en nombre de una mula o caballo, en el que el animal se queja a su dueño del mal trato que recibe. Gómez Manrique compuso un par de obritas de este tipo, uno a cierto Gonzalo, y otra a un paje llamado Lares (Can. de G. Manrique, lxxiii y lxxv). Su humilde amigo Antón de Montoro dirigió a don Pedro de Aguilar unas coplas puestas en boca de una mula de Juan Muñiz (de cuya obesidad y supuesta beodez se burló en otras ocasiones), quejándose del hambre continua que sufría a su servicio (Can. gen., 977). Pero estos poemas son generalmente jocosos».

proceso de animalización del yo cortesano se percibe también en otras composiciones del autor como la célebre *Castillejo, yendo de camino con el Rey de Romanos, su amo, viendo que un cavallero su criado maltratava un macho solo que tenía, cargándolo más de lo que podía llevar, hizo una petición a su amo, estando el rey y su corte presente*, o en el *contrafactum Tiempo es ya*, *Castillejo* (1998: 353, vv. 123-132):

Ni se me tenga por mal
esta profesión que hago,
porque de lo principal,
qu'es la fe de muy leal,
ya tengo cartas de pago.
Y pues cumplido e la ley,
asta aquí, de bien servir
tras el yugo, como el buey,
dadme licencia, el buen rey,
pues, me es fuerça partir.

Sin embargo, a pesar de ceder el preciado don humanista de la libertad individual, muy pocos serán aquellos que consigan medrar lo suficiente en la corte como para que puedan alcanzar una situación económica estable que permita cumplir con los gastos de representación a los que en cierto modo se ve obligado, unos gastos a su vez condicionados por el concepto de «consumo de estatus», siguiendo otra vez la terminología de Eliás (1982: 92). De nuevo, el tópico es común en la sátira cortesana¹³ y así lo formula, por no alejarnos de los modelos, Piccolomini (1996: 83): «Pues qué diremos del pagar del sueldo? cuánta tardança ay enello: cuánto menoscabo y disminución: nunca jamás te paga a tiempo / nunca por entero / agora te remiten al uno, agora al otro: y burlante con diversas mentiras». De tal situación da buena muestra Salinas (1903: 171) en su epistolario tanto de la ajena —ejemplo primero, destinada al archiduque en Burgos a 9 de abril de 1524— como, especialmente, de la propia como se demuestra en el segundo ejemplo en una carta dirigida al tesorero del archiduque, Francisco de Salamanca, fechada en Valladolid a 11 de diciembre de 1522 (1903: 94-95):

Las cartas que V.A. demanda para el embaxador que ha de residir en Hungría se envían, pero en lo tocante a le dar salario y entretenimiento por ser cosa que toca a dinero no ha lugar. Y yo he replicado a S.M. este negocio, y en fin da por respuesta no se puede hacer otra cosa y que no tiene necesidad de embaxador, que V.A. le provea.

¹³ La fuente principal es Marcial en *Epigrama 38*, lib. III. *Si eres honrado, no podrás vivir en Roma*. Los tópicos relacionados con la recompensa del servidor son unos de los más fructíferos en el diálogo renacentista. Véase Rodríguez Cacho (1989) donde aporta gran cantidad de ejemplos al respecto.

En lo que toca a la merced que S.A. me hizo de los dos mil florines de oro, creo según mi desdicha jamás habrán lugar; y no porque no me falte necesidad [...] como la tierra está tan cara, no basta la quitación aunque fuese doblada; y desta parte puede creer v. md. que no me falta trabajo y fatiga cuanto puede ser. Súfrola con esperanza de ver cada día remedio, según por las muchas cartas lo tengo hecho saber; y dello me parece hay muy poca memoria. Mire v. md. que ni me han librado mis treinta mil ni tampoco he cobrado los ccxl mil de que S.A. me hizo merced, de donde me pudiere socorrer. Yo doy fatiga a estos señores y a mi me sobra para andar a mendigar y no me alcanzar a sal y agua, andando más que ruinmente, aunque no hay negocio de todos estos señores según les doy a entender que es más que cuatro, doble de lo que me dan; y como me ven gordo, tienen crédito mis palabras, y juntamente y principal saber la voluntad que saben que S.A. ha tenido y tiene en hacerme bien y mercedes; lo segundo saber cuan vuestro servidor soy. Y yo os suplico, señor, mandéis remediar esto como fueredes servido, porque crea v. md. que sin causa no lo hiciera.

Por último, dentro de las miserias y fatigas del cortesano embajador resta mencionar algunos asuntos, quizá más prosaicos pero igualmente y, acaso, más significativos en su experiencia real de «peregrino», la cual se presenta desde la narración de un yo testimonial entendido en materia; estos son los viajes, caminos, mesones y posadas, ya que como comenta Prudencio (1998: 573, vv. 2271-2279):

y que es forçado pasarse por posadas y caminos;
así que, pueden llamarse
cortesanos peregrinos,
que, acabado
el tiempo determinado
de la corte do estuvieron
se vuelven a lo pasado,
y al fin son los que antes fueron.

Como señala Beccaria Lago (1997: 73), de nuevo el modelo a seguir será Piccolomini en cuanto a la enumeración y *amplificatio* aunque nunca en el tono: «de acuerdo con su propia sensibilidad omite o lenifica lo más desagradable, que el *De Curialum* muestra en toda su crudeza. Castillejo, con ironías, intensificaciones y juegos de palabras quiere despertar la sonrisa del lector [...] pero no el vivo asco». Sirva de ejemplo las siguientes reflexiones de Piccolomini (1996: 80) acerca del mundo de las posadas y los mesones:

Muchas vezes has de dormir encima de un madero: o en el pajar: o sobre las piedras: o en el desnudo suelo: al viento: al agua y al frío. Si porventura hallares algún cabeçal de pluma aparéjate para sufrir piojos / pulgas / mosquitos / y otras infinitas bestezuelas [...] y nunca dormirás solo sino quando desseares tener compañía. Nunca te darán savanas sino sucias: hediondas / rotas / y donde poco ha murieron algunos de pestilencia. Si te dieren compañero será sarnoso que toda la noche se estará almoçando: otro con tosse te atormentará: y otro con el resollo que le hiede: y aún algunas vezes se echará en tu cama algún leproso.

Por otro lado, también se llama la atención acerca de los peligrosos e interminables viajes, los cuales en muchas ocasiones terminaban en desenlace funesto¹⁴, como recoge Salinas (1903: 102) en su epistolario relatando la muerte de varios cortesanos en un naufragio en Cerdeña con motivo de una embajada a Suiza en carta dirigida a Salamanca a 8 de febrero de 1523:

Vino en esta Corte el Dr. Pran a contar la fortuna y desdicha que en el viaje les acaesció; y fue que ellos tres y un sobrino del Chanciller, hijo de su hermano, con hasta quince pasajeros embarcaron en Barcelona, é yendo su viaje, pasando más delante de Mallorca y Menorca, fueles tiempo contario; y por hacer su viaje, no quisieron tomar puerto, luego les sobrevino una tan gran tormenta que cuando ellos quisieron, no pudieron; de manera que el tiempo les acercaba a tierra y llegaron a la costa de Cerdeña, donde cortando el árbol y castillos, echaron sus áncoras y entraron en un batel con pensamiento de salvarse algunos en él; de manera que entraron en el batel Médicis y Xarlo Daxe y el Dr. Pran y el sobrino del Chanciller y los otros pasajeros y el piloto y cuatro marineros, que eran todos hasta XX personas; y queriendo correr la fortuna a ver si la mar los echaba a tierra, el batel fue anegado con ellos y cada uno hizo lo mejor que pudo, pero no pudieron nada, pues todos se ahogaron eceto el doctor.

En definitiva, a través de este pequeño repaso de argumentos tópicos que caracterizaban el *modus vivendi* y la cosmovisión del cortesano embajador en el siglo XVI podemos concluir afirmando que si bien la mayoría de motivos tienen su origen en los tópicos clásicos grecolatinos, que a su vez se ven actualizados por el nuevo espíritu de los humanistas, no dejan de ser asimismo una muestra de las experiencias vividas por este conjunto de hombres de Estado, como se puede comprobar en los epistolarios de la época como el que hemos empleado hoy aquí. Y puede que en ello fuera maestro Cristóbal de Castillejo en cuanto a la concepción, asimilación y reformulación burlesca de una serie de lugares comunes que ya estaban allí pero que él consigue dotarlos de vida propia haciendo que el lector actual pueda sentirse como un observador más de este pequeño universo cortesano.

¹⁴ Igualmente, se hace eco de los peligros de la mar el embajador veneciano en la misma corte del Emperador, Andrés Navagero, quien relata en carta dirigida a Juan Bautista Ramusio fechada en Barcelona a 5 de mayo de 1525 (1951: 146): «Yo, desde que salí de Venecia, no me he encontrado con el ánimo más quieto de lo que lo tengo ahora, y todo ello se debe a que estoy ya a salvo de navegar, y el resto, suceda lo que suceda, me parece nada [...] En verdad, el peligro que hemos pasado ha sido de tal suerte, que yo no os escribí desde Calvi ni la mitad de lo que en realidad había ocurrido. No sólo nosotros, que somos poco prácticos, perdimos la esperanza de salvarnos, sino que los marineros, practiquísimos, se confesaron con algunos frailes que había en el mismo barco; algunos de ellos dijeron que en cuarenta años que navegaban no habían tenido ni visto una tal fortuna, y es cierto que a no ser por el gran viento que nos ayudaba a correr sobre las ondas, no habríamos sumergido».

Bibliografía:

- Beccaria Lago, María Dolores, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, RAE, 1997.
- Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Cátedra, Madrid, 1994.
- Castillejo, Cristóbal de, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner, 1998.
- Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Martínez Navarro, María del Rosario, «La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista», en Sònia Boadas; Félix Ernesto Chávez; Daniel García Vicens (ed.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, p. 35-50. Accesible en línea: <http://www.asociacionaleph.com/files/actas/LA%20TINTA%20EN%20LA%20CLEPSIDRA.pdf>
- Morón Arroyo, Ciriaco, «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», *Hispanic Review*, 41 (1973), p. 275-284.
- Navagero, Andrés de, *Viaje a España del Magnífico señor Andrés Navagero (1524-1536). Embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*, trad. José María Alonso Gamó, Valencia, Castalia, 1951.
- Nieto Soria, José Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993.
- Periñán, Blanca, «Un caso de imitación compuesta: el Aula de Cortesanos», *Crotalón*, 1 (1984), p. 255-281. Accesible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-caso-de-imitacion-compuesta-el-aula-de-cortesanos/>
- Paparelli, Gioacchino, «Il *De Curialium Miseriis* di Enea Silvio Piccolomini e il *Misaulus* di Ulrico Von Hutten», *Italica*, 24 (1947), p. 125-133.
- Prieto, Antonio, «Poética y diálogo renacentista en Castillejo (y) Sánchez de Lima», en *Estudios sobre el diálogo renacentista español: antología de la crítica*, Málaga, Universidad, 2006, p. 377-402.
- Reyes Cano, Rogelio, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (Tradición y Modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- Rodríguez Cacho, Lina, «El servicio y la recompensa: tópico del diálogo renacentista», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25 (1989), p. 481-500. Accesible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1989_num_25_1_2552
- Salinas, Martín de, *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas, embajador del infante don Fernando (1522-1539)*, ed. Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Fortenet, 1903.
- Scholberg, Kenneth R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.
- Sotelo Álvarez, Avelino, *La traducción castellana de Sevilla, 1520, de Somnium de fortuna: De cómo el autor vido la fortuna y De curialium miseris: De las miserias de los cortesanos de Eneas Silvio Piccolomini, Pío II. Su obra y pensamiento. Alfonso V de Aragón y Pío II*, Ourense, Gráficas Orensanas, 1996.
- Villalón, Cristóbal de, *El Crotalón*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1982.

